

# ESPACE POUR L'ART

PENSER ET VIVRE L'ESPACE MUSEAL

MARTIAL MARQUET



**ESPACE  
POUR  
L'ART**

**PENSER ET VIVRE L'ESPACE MUSEAL**

**MARTIAL MARQUET**

---

Étude réalisée dans le cadre du  
Mastère Création et Technologies Contemporaines 2012

Écrit par Martial Marquet  
[martialmarquet@ensci.com](mailto:martialmarquet@ensci.com)  
[www.martialmarquet.com](http://www.martialmarquet.com)

ENSCI-LES ATELIERS  
[www.ensci.com](http://www.ensci.com)



Couverture : d'après *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*,  
Hubert ROBERT (Paris, 1733 – 1808), réalisé en 1796.

Remerciements :

A. Béhar, C. Fernier, E. Fontelaye, F. Hugon, S. Lavaud,  
P. & F. Marquet, G. Minaire, M.-A. Tharaud.

# SOMMAIRE

---

INTRODUCTION	7
<b>I PENSER LE MUSÉE : L'INVENTION D'UN ESPACE POUR L'ART</b>	9
<b>1 - Du cabinet de curiosités au Muséum</b>	11
Wunderkammer et collections	11
Domiciles privés et institutionnalisation	15
L'établissement d'un lieu de savoir encyclopédique	19
<b>2 - Du Museum au Musée des Beaux-Arts</b>	23
Séparation des collections et intérêt pour l'art	23
Les temples de l'art/sanctuaires de la beauté	26
Le musée : un lieu conservation, d'étude et de diffusion de la culture	30
<b>3 - Du Musée d'art au White Cube</b>	33
Les musées modernes du V&A au centre Pompidou, révolution technologique et artistique.	33
Les nouvelles institutions pour l'art et leurs espaces	41
La galerie : lieu d'expérimentation ou de standardisation, le White Cube en question	46



---

<b>II Vivre le musée : pratiquer l'espace muséal.</b>	58
<b>1 - Le bâtiment et son contenu : quelle interface entre les œuvres et le musée ?</b>	60
Inventaire des composants de l'espace d'exposition	60
Le musée et l'exposition temporaire : espaces, matières et temporalité	72
<b>2 - LE RESENTI, L'EXPÉRIENCE PHYSIQUE DU MUSÉE : ERRANCE ET PÉDAGOGIE.</b>	78
Le visiteur dans l'espace muséal : comportement, culture et perte des sens	78
Le parcours : la déambulation <sup>222</sup> , la contrainte architecturale et l'attraction des œuvres	82
Mobilité et statique : mouvement et repos.	88
<b>CONCLUSION</b>	96
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	98



## INTRODUCTION

---

Étymologie du mot Musée :

Museion (grec), sanctuaire consacré aux muses.

Le musée d'art, tel qu'on le connaît aujourd'hui, est une création récente. Il n'a pas toujours eu le rôle de divertissement ou d'éducation de masse qu'il a aujourd'hui. Il n'a pas non plus toujours été un enchaînement de boîtes d'un blanc immaculé comme on peut l'observer de nos jours. Cependant, certains aspects restent inchangés et, à travers les époques, des sensations restent les mêmes. L'accumulation de collections, la multitude que compose le musée fascine et semble être difficilement contenue dans le carcan trop étroit d'une architecture standard. En effet, ce sont les révolutions techniques et artistiques qui, au cours des siècles, poussent les « supports » des œuvres à changer de formes et de typologies. Du muséum au centre d'art contemporain, en passant par le musée, l'institution culturelle change de fonction, et de but. D'un espace de neutralité politique et religieux, comme après la Révolution, elle prend un rôle d'éducation artistique réservée aux érudits, puis de loisir populaire au vingtième siècle. Notre relation actuelle avec ces espaces culturels, devenus lieux de cultes ou de pèlerinages, porte les marques de cette histoire jalonnée d'icônes, aussi bien artistiques qu'architecturales. Les colonnades, « temples du savoir » néoclassiques, et les longues galeries ont mis du temps à faire place aux espaces vertigineux et aux façades des « architectures événements » – réel happening urbain – des musées du XXe siècle.

Nous étudierons en premier lieu comment, en trois siècles, les espaces destinés à la présentation des objets d'art sont littéralement passés d'une échelle domestique d'un « meuble » à

l'échelle infrastructurelle d'un hall de gare. Dans un second temps nous essaierons de comprendre quelle est la place du visiteur dans de tels espaces, et plus particulièrement quel est le sentiment du visiteur pendant et après une visite au musée, à travers son expérience intellectuelle et physique.

# **I PENSER LE MUSÉE : L'INVENTION D'UN ESPACE POUR L'ART**

---

Nous étudierons ici une confrontation typologique et idéologique des différents espaces conçus pour présenter des œuvres d'art. On verra comment la collection est intégrée dans la sphère domestique pour créer son propre espace : le cabinet de curiosités. Nous observerons comment ces lieux de savoir ont continué leur expansion au sein du domaine privé vers la constitution des premiers musées, puis des premières institutions publiques. Ces musées deviendront, ensuite, des entités fortes en passant du lieu de mémoire à l'espace d'expérimentation pour les arts vivants.

# 1 DU CABINET DE CURIOSITÉ AU MUSÉUM - WUNDERKAMMER ET COLLECTIONS

10

**Cabinet de curiosités  
du collectionneur  
Cospi à Bologne.  
(XVIIe siècle)**

Quand les collections sont trop importantes pour qu'une simple armoire puisse les contenir, la demande d'un espace spécifique devient inévitable. La collection, ou « réunion d'objets d'un même type », prend un tout autre sens quand elle devient regroupement de merveilles et d'œuvres d'art. C'est quand la collection nous enseigne, comme les collections de pièces d'origine naturelle remarquables (coquillages, taxidermie) ou quand elle nous émerveille (ouvrages d'artisanat d'art, œuvre d'arts), qu'elle prend un vrai sens intellectuel puis social. La collection permet le développement culturel et le divertissement de son propriétaire. Mais pas uniquement. Les collectionneurs ont très vite à cœur de faire partager leurs trouvailles à leurs amis. Cette tendance s'étend à un cercle plus grand d'amateurs éclairés faisant le déplacement pour voir ces collections de curiosités et de raretés.

**Cabinet de curiosités  
du collectionneur  
Calzolari à Vérone.  
(XVIIe siècle)**

Ce sont bien les collectionneurs d'autrefois qui ont créé et fait vivre ce qui constitue actuellement une grande partie de notre patrimoine culturel. Comme le souligne K. Pomian, la collection est le principe fondateur du patrimoine actuel : « la genèse des musées est la collection particulière révélant son rôle d'institution novatrice ».

**Cabinet de curiosités  
du collectionneur  
Ferrante Imperato à  
Naples.  
(XVIIe siècle)**

La collection de curiosités est un bien précieux pour son propriétaire ; une simple étagère n'est plus suffisante pour mettre en valeur ces merveilles. La préciosité des pièces montrées aux amis et aux proches nécessite un écrin à la hauteur, au point que la disposition des pièces révèle le goût du collectionneur. D'abord disposées sur une simple table ou accrochées au mur, les collections font vite l'objet d'une mise en valeur spécifique. Cette mise en valeur prend alors la forme d'un « cabinet », pièce de mobilier conçu spécifiquement pour la collection qu'elle accueille. Le cabinet de curiosités, expression issue de





---

l'allemand Wunderkammer, littéralement « chambre des merveilles », apparaît à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il en existe alors trois types très répandus. D'une part, l'armoire à compartiment qui, derrière ses portes opaques, cache des compartiments de tailles variées dans lesquels chaque objet ou famille d'objets à sa place. Ce cabinet de curiosités n'est ouvert qu'au moment de la présentation des pièces aux amateurs. D'autre part, les vitrines sont elles aussi fréquentes pour présenter ou conserver les collections. Le compartiment est alors la fenêtre de la vitrine et permet dans certains cas de différencier plusieurs collections dans un même meuble : par exemple, les collections d'histoire naturelle jouxtant des miniatures sculptées. Enfin, la « paroi » compartimentée reprenant des géométries architecturales, telles que les colonnes ou tympans, et présentant les objets dans des niches comme les sculptures sur la façade d'une église. Souvent associés à la préciosité de ce qu'ils contiennent, ces meubles sont réalisés avec le plus grand soin, incorporant des matériaux aussi exotiques que l'ébène, l'ivoire ou l'écaille.

Les collections les plus remarquables deviennent vite de véritables attractions où se presse la bonne société. Les collectionneurs importants reçoivent la visite d'invités de marque et d'étrangers de passage dans la ville.

**Wunderkammer  
présentant des coraux.  
Naturkundemuseum,  
Berlin.**

## - DOMICILES PRIVÉS ET INSTITUTIONNALISATION

Du meuble à l'espace dédié, les éléments mettant en valeur les pièces sont variés. Mais c'est souvent sous une certaine forme d'accumulation que les pièces sont présentées. En effet, on peut voir sur les gravures du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle les cabinets de curiosité représentés comme un grand étalage d'objets divers. Quand elles ne sont pas dans un compartiment propre, ou disposées en rang sur des étagères, les pièces sont accrochées au mur, côte à côte, comme pour en faire l'inventaire. Les plus fragiles sont mises sous cloche, ou dans des vitrines, les autres composent une mosaïque d'objets tapissant l'espace du sol au plafond – le plafond étant alors aussi considéré comme un réel support d'exposition. Cette répartition proche de celle d'une échoppe ou d'une vitrine de quincaillerie se propose d'en montrer le plus possible au visiteur.

En effet, à cette époque les pièces sont rarement hiérarchisées, et c'est plutôt le « montrer tout » qui l'emporte sur le « montrer mieux ». Pour K. Pomian, « la frontière s'estompe souvent entre la collection et le décor, ce qui appauvrit considérablement le répertoire de questions que l'on pose aux documents : en disparaissent toutes celles qui portent sur la manière d'exposer les pièces de collection, sur la signification qu'on leur confère, sur les visiteurs à qui on permet de les regarder. On voit que c'est l'émerveillement du visiteur par l'effet d'ensemble et le foisonnement des formes qui est recherché à l'époque, plus que par une pièce précise ou un chef-d'œuvre. »

Le devenir d'une collection est une véritable problématique. Les collections célèbres deviennent des références associées au nom de la ville où elles se trouvent ainsi qu'au nom du collectionneur lui-même. La collection, qui est parfois l'œuvre d'une vie de recherches et d'achats, a un statut intellectuel important, comme marqueur historique et comme lieu de savoir. Les col-

---

lections privées deviennent peu à peu publiques grâce aux legs ou aux dons de propriétaires à l'Etat. Ces collections privées, que seuls pouvaient contempler les amis des collectionneurs, s'ouvrent dès lors à une plus large audience. Les espaces d'exposition des collections, occupant souvent plusieurs pièces pour une large collection, sont bientôt identifiés au domicile du collectionneur. Quand ce dernier lègue sa collection, il est courant qu'il en lègue également l'écrit. C'est par cet acte de transmission que des biens privés sont passés au domaine public et sont à l'origine de nombreux musées encore existants. La plupart des musées que l'on connaît aujourd'hui se situent dans un bâtiment qui n'a pas été créé à cette fin – maison bourgeoise, hôtel particulier, château... Le premier exemple de construction spécifiquement destinée à accueillir une collection d'art et de science date de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle est due au vœu d'Elias Ashmole, propriétaire d'une collection très étoffée, qui en fit don à l'Université d'Oxford à la condition qu'un édifice soit spécialement érigé pour abriter sa collection. C'est donc en 1683 que le premier espace conçu pour accueillir une collection d'objets précieux ouvrit ses portes. Avec son musée, Ashmole crée un précédent : une collection privée devient musée dans un espace qui lui est propre et ouvert au public.

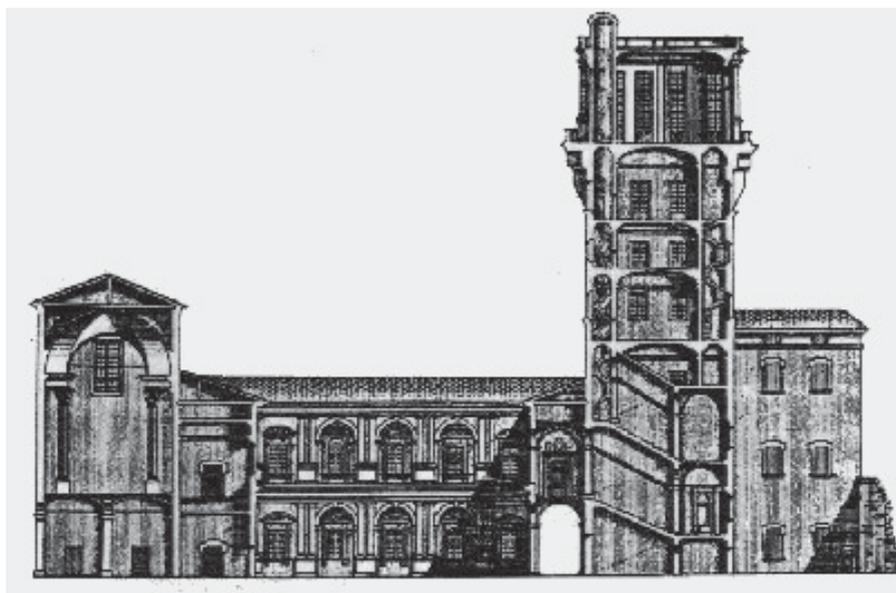
K. Pomian conçoit le rapport étroit entre la collection et son lieu de conservation comme un vecteur d'influence au sein des choix du collectionneur : « D'y voir une institution coextensive à l'homme dans le temps et dans l'espace, produit d'un comportement sui generis, qui consiste précisément à former les collections dont le rôle principal, sur lequel se greffe tous les autres, est celui de lien entre le visible et l'invisible. Ce comportement a une dimension géographique, la distribution

---

spatiale des collections étant en rapport avec la localisation des centres religieux, l'organisation politique, les courants des échanges artistiques intellectuels et économiques. »

**Ashmolean museum,  
Oxford.**





## **- L'ÉTABLISSEMENT D'UN LIEU DE SAVOIR ENCYCLOPÉDIQUE.**

Ainsi qu'il a été dit, le lieu d'exposition des collections s'est peu à peu transformé. Il s'est lentement mué, passant du meuble domestique et à la salle, puis de la salle au bâtiment – reflétant aussi l'ambition des collectionneurs. Mais c'est en entrant dans le domaine public que la collection s'est faite « musée », c'est-à-dire un lieu de savoir encyclopédique.

Les rares musées existant à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle réunissent, sans hiérarchie ni distinction, des objets relevant du beau, de l'original et du curieux. Les collectionneurs et les institutions ne font alors aucune différence entre les arts et les sciences. Le but du musée est de proposer un lieu qui tende vers un savoir encyclopédique grâce à la réunion de pièces relevant de champs aussi divers que la botanique, la zoologie, la sculpture, la peinture ou encore l'archéologie.

La fondation de l'Institut Bolognais des Sciences et des Arts en 1709 est la parfaite illustration de cette tendance qui consiste à faire cohabiter le savoir du scientifique et celui de l'esthète. Cela est manifeste jusque dans la forme du bâtiment qui, à son sommet, accueille un observatoire astronomique.

De tels lieux, qui enchevêtrent les savoirs, accueillent un grand nombre de curieux et d'experts. Les collections les plus prestigieuses attirent rapidement des amateurs au-delà des frontières. Ainsi, par exemple, la collection de Hans Sloane (1660-1753) qui compte plus de 80 000 pièces et accueille des personnalités parmi les plus illustres de ses contemporains, tel Benjamin Franklin ou Georg Friedrich Haendel.

La fondation du British Museum consacre la forme du musée encyclopédique. Ouvert en 1759, après le don de Sloane de sa collection et de sa bibliothèque, le British Museum a été fondé sous le postulat que “tous les arts et les sciences ont entre eux un lien commun”. En ce qui concerne l'édifice qui accueille

**Institut Bolognais des  
Sciences et des Arts,  
regroupe un musée,  
une université et un  
observatoire. Italie  
1709**

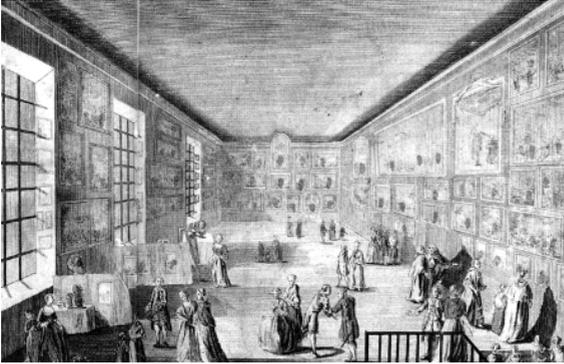
---

cette collection, après l'idée de construire un bâtiment spécifique, il sera finalement fait l'achat d'un hôtel particulier londonien du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Montague House, qui sera détruite au profit du bâtiment actuel construit en 1865.

**Montague House,  
Londres.  
(XVIII<sup>e</sup> siècle)**

**British Museum,  
Londres, 1865.**





## 2 DU MUSEUM AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS - SÉPARATION DES COLLECTIONS ET INTÉRÊT POUR L'ART

---

C'est en 1667 à Paris que se déroule la première « exposition temporaire ». Intitulée « Salon », c'est aussi la première exposition à présenter des œuvres d'artistes vivants. Cet événement est organisé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, et à partir de 1699 le Salon se tient dans la grande Galerie du Louvre. A partir de 1725 c'est le Salon Carré qui accueille l'exposition de l'Académie.

D'autres villes suivent cet exemple, telle Florence où en 1769 est ouverte au public la Galerie des Offices, grâce à un don de la dernière héritière des Médicis. Il faut attendre 1775 pour que les collections de la Galerie des Offices soient réorganisées par thème et qu'un cabinet de physique et d'histoire naturelle réunissent les objets scientifiques et, ainsi, les séparent des objets d'art qui pour leur part sont réunis dans la galerie des beaux-arts, bientôt étoffée d'une collection d'œuvres d'artistes toscans. Cette séparation des disciplines est le reflet d'une réelle évolution dans le goût des collectionneurs : les beaux-arts sont peu à peu davantage prisés par les collectionneurs que les curiosités en tout genre. C'est ainsi qu'une collection comportant un beau tableau ou une belle sculpture aura plus de succès auprès des amateurs qu'une collection entière de pièces scientifiques.

En 1747, paraît un libellé de La Font de Saint-Yenne intitulé *Réflexions sur quelques causes sur l'état présent de la peinture en France* dans lequel il propose de choisir un espace approprié dans le Louvre pour y exposer les chefs-d'œuvre de la collection royale plutôt que de les laisser « entassés dans des petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles », et ce tant pour les préserver, les mettre en valeur,

**Le Salon au Louvre,  
Paris ,XVIIIe sie cle**

**La galerie des Offices,  
Florence.**

**Grand salon carré, le  
Louvre, Paris, vers  
1860.**

servir de modèles aux artistes vivants et les rendre accessibles. L'importance de ce texte réside en plusieurs points : le statut de la collection royale d'art, les conditions de conservation et d'exposition des pièces, la mise à disposition du public, la création d'un lieu d'enseignement pour les artistes, mais aussi le rayonnement international d'une telle collection. Cette idée constitue une vraie revendication pour l'accessibilité aux œuvres du domaine royal comme si elles étaient un « bien public ». On sent ici l'influence montante des élites culturelles quant au sort du patrimoine de leur pays et à la condition d'exposition et de conservation des œuvres d'art. Pour La Font de Saint-Yenne, il n'est pas question de maintenir les œuvres « cachées » ou « entassées » mais plutôt de les montrer, de les mettre en évidence largement éclairées dans un espace adapté. Il semble évident aussi pour l'auteur qu'il faille rapatrier les œuvres à Paris, lieu de passage et centre névralgique, aux dépens de Versailles. Le fait qu'elles puissent servir de modèles aux artistes fait du musée une école et un lieu d'enseignement. A une époque où l'apprentissage passe par l'observation et la copie des maîtres du passé, il semble nécessaire pour la formation des jeunes artistes d'avoir accès aux chefs d'œuvre de leurs prédécesseurs. Quant à rendre les pièces de la collection royale accessibles au public, c'est finalement le point le plus important à un moment où de nombreuses collections privées se donnent à voir à un plus grand nombre. On verra par la suite que ce texte ne restera pas lettre morte.



## - LES TEMPLES DE L'ART : SANCTUAIRES DE LA BEAUTÉ

C'est en 1750 que Louis XV ouvre une galerie au Palais du Louvre, rendant enfin accessible une partie des tableaux de la collection royale. Une centaine de tableaux est alors exposée. Ce musée ferma cependant une trentaine d'années après son ouverture, lorsque le Palais fut cédé au frère de Louis XVI.

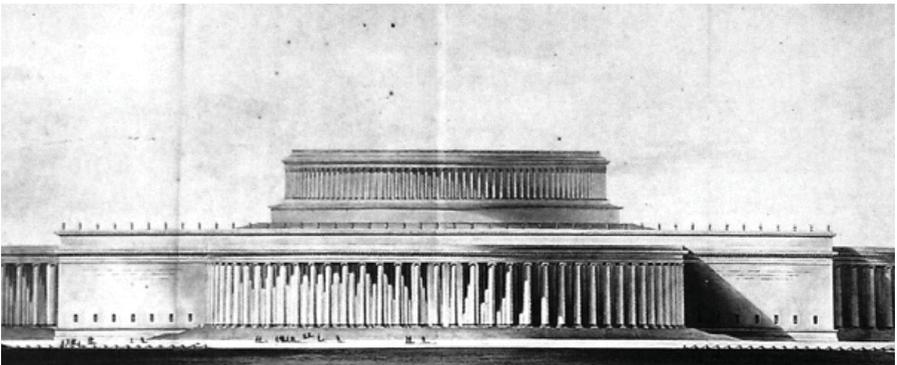
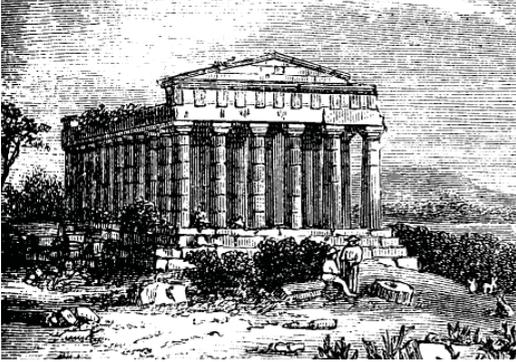
C'est ce dernier qui va relancer l'idée d'un musée au sein du Palais du Louvre. Il nomme le comte d'Angevilliers à la direction des bâtiments du Roi. Ce dernier va reprendre les travaux d'aménagement du Louvre tout en passant commandes d'œuvres pour enrichir la collection royale. C'est lui qui met à l'étude la transformation de la Grande Galerie du Louvre en musée public. Des commissions, des architectes et l'Académie d'architecture sont sollicités à cette occasion – chargés de répondre aux problématiques que posent l'éclairage, la sécurité ou encore le cloisonnement des espaces. Avec ce chantier qui transforme la résidence royale du Louvre en un lieu de culture et d'histoire, Louis XVI s'inscrit dans un premier mouvement de «démocratisation» de la culture.

*Une galerie du Musée  
Hubert Robert. vers  
1790*

En novembre 1788, le Salon Carré du Louvre est aménagé. Il s'agit de la première structuration spatiale pensée pour montrer uniquement des œuvres d'art. Le choix d'un éclairage zénithal répond à une double préoccupation : la recherche d'espace mural et la limitation des effets de contre-jour. Cette structuration de l'espace sera ensuite appliquée à d'autres salles du Louvre. La fin du XVIIIe siècle voit se multiplier les créations de musées en Europe. A titre d'exemple, en 1797, à Saint-Pétersbourg, le musée de l'Ermitage propose au public une collection 3 996 œuvres. En 1819, le Museo del Prado ouvre ses portes au public à Madrid.

Sans l'avoir spécifiquement décrit dans son *Essai sur l'art*, l'architecte et théoricien Etienne Louis Boullée évoque à plu-





sieurs reprises un regroupement de lieux de loisirs, d'espaces de liberté et d'enrichissement spirituel qui, pour lui, deviennent aussi nécessaires que les lieux de culte. Boullée écrit que « l'architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propres à l'établissement des hommes sont créés par les moyens dépendants de cet art bienfaiteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il y communique. Par les monuments utiles, il nous offre l'image du bonheur ; par les monuments agréables, il nous présente les jouissances de la vie ».

Quant à l'architecture du bâtiment accueillant les œuvres, ils font l'objet de la même réflexion. On trouve dès la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle des projets d'architecture pour des musées, qui décrivent souvent des temples bâtis à la gloire de la connaissance. De style antique, ces musées idéaux sont flanqués de colonnades et surmontés d'un fronton triangulaire pour souligner la magnificence des œuvres qu'ils contiennent. Le temple grec, le panthéon, les colonnades ou encore l'architecture palladienne sont les canons de l'architecture du musée jusque dans les années 1930.

**Temple grec de la  
Concorde, Agrigente,  
Sicile, Italie.**

**Villa Capra  
«la Rotunda»,  
A. Palladio, Italie.  
XVI<sup>e</sup> siècle**

**Le Museum,  
E.-L. Boullée  
Paris, 1783**

## **- LE MUSÉE : UN LIEU DE CONSERVATION, D'ÉTUDE ET DE DIFFUSION DE LA CULTURE.**

Au lendemain de la Révolution Française, se met en place un processus d'appropriation des « biens royaux » qui deviennent « biens nationaux ». Mais en même temps, l'Etat est confronté aux pulsions de vandalisme et de destruction populaire de tous les éléments pouvant rappeler l'Ancien Régime. C'est grâce au musée que l'Etat va garantir la préservation de ces richesses, en y créant un espace neutre sans rapport avec les significations religieuse, monarchique ou féodale des objets conservés. Selon D. Poulot, le musée devient ainsi un espace commun, une surface idéale de l'expression démocratique. Talleyrand estime d'ailleurs dans ce contexte que « les chefs-d'œuvre des arts sont des grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes. »

Le Louvre ouvre à nouveau ses portes au public en 1793 sous le nom de Muséum Central des Arts de la République. Mais il reste un lieu d'apprentissage destiné aux artistes et aux spécialistes et ne sera ouvert au public que le dimanche. En effet, le « musée école » accueille toute une série de peintres, d'étudiants des beaux-arts et de copistes ; les galeries sont alors occupées par des chevalets, des chaises et des estrades. Avec une seule journée d'ouverture au public, ce dernier se bouscule pour en voir les collections. Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard, en 1855, que le Louvre assurera une ouverture permanente au public.

L'arrivée du public dans les musées n'est pas forcément du goût de tous. En 1908, E. Michel dénonce un « envahissement graduel du Louvre » : « ces hôtes étranges, autrefois exclus du musée et dont la présence n'y est aucunement motivé par des préoccupations artistiques, sont devenus, avec le temps, de plus en plus hardis [...]. Ceux des ces jolis messieurs qui n'ont pas trouvé de sièges vacants entourent les copistes d'un cercle

---

compact, et ces derniers sont obligés d'interpeller les fâcheux qui leur masquent la vue de leur modèle et échangent entre eux des propos plus ou moins cynique.»

Se joue ici une confrontation entre les experts et les profanes qui vont au musée comme à un spectacle. Le principe de loisir culturel n'est pas encore la norme à l'époque et on considère encore le musée comme en lieu de savoir, d'étude et d'enseignement et non comme un divertissement de masse – ce qu'il deviendra progressivement au cours du XXe siècle.



### **3 DU MUSÉE D'ART AU WHITE CUBE - LES MUSÉES MODERNES : RÉVOLUTIONS TECHNOLOGIQUES ET ARTISTIQUES**

---

On verra que les espaces dédiés à l'art évoluent au grès de leur époque et notamment en cohérence avec les technologies propres aux années de leur conception, qu'il s'agisse du Victoria & Albert Museum ou du Centre Pompidou. Le progrès technologique permet une présentation inédite des oeuvres d'art. De la même manière, le réinvestissement d'espaces délaissés, et les nouvelles typologies et matérialités de l'art moderne et contemporain vont modifier la façon dont est pensé l'espace de l'exposition.

Au tournant des XIXe et XXe siècles, apparaît une série de musées qui vont constituer le socle des grandes collections d'aujourd'hui. Ces musées se sont dotés de bâtiments qui assurent l'exposition des collections dans les meilleures conditions possibles. La réflexion entamée au siècle précédent sur la forme des espaces dédiés à la présentation des œuvres se poursuit ainsi mais aborde des problématiques nouvelles liées au rôle d'éducation populaire – en plus du rôle scientifique – du musée. Ce nouvel enjeu modifie l'aspect et la mission du musée et jette les bases d'une muséographie naissante.

Dans le droit fil d'une tradition de don et de legs propre aux collectionneurs, la création du Metropolitan Museum de New York entre 1874 et 1890 – dont le financement est assuré par l'initiative de collectionneurs et d'amateurs – inaugure une vague de créations de musées par de généreux philanthropes qui seront autant d'occasions pour les architectes d'essayer différentes propositions d'organisation muséale.

L'édification du Victoria & Albert Museum entre 1899 et 1908, par l'architecte Aston Webb, lance une véritable révolution dans l'organisation de l'espace du musée. Son architecture utilise les matériaux les plus modernes pour l'époque

**Victoria & Albert  
Museum, Londres.**

---

– acier, fonte, verre complètent l'utilisation de la brique – et propose un ensemble fonctionnel, qui n'est pas du goût des contemporains qui le surnomment « la bouilloire ». Webb introduit en outre l'éclairage électrique, ce qui est une première pour un musée. Le Victoria & Albert Museum peut ainsi rester ouvert en soirée, favorisant l'accès au musée à d'autres classes sociales, celles qui n'ont pas le loisir d'y aller en journée.

Depuis 1870, les musées français ne prêtent guère attention aux « artistes vivants novateurs », contrairement à l'Allemagne qui, en 1896, complète ses collections avec des œuvres de Manet, Monet, Cézanne et Renoir. Le musée était alors considéré en France comme un lieu de défense de la tradition et donc indifférent aux changements contemporains. Lieu de transmission des savoirs, le musée ne pouvait accueillir les peintres qui n'avaient pas été approuvés par l'Académie des Beaux-arts. Le Salon des Refusés se tient en 1863, alors qu'on ne voit des peintures impressionnistes au Louvre qu'à partir de 1890, ce qui est symptomatique de la tendance conservatrice de l'époque. L'idée d'un « musée d'art moderne » éclot finalement dans les années 1920. Elle est issue de cette conception historiciste des musées où seuls les artistes morts ont droit de cité. Par exemple, le musée de Grenoble fait figure de précurseur quand il s'ouvre aux jeunes talents de l'époque, en accueillant les toiles de Monet et Picasso.

Outre Atlantique, une nouvelle institution est fondée en 1931. Il s'agit du Museum of Modern Art de New York (le « MoMA »), qui fera très tôt référence dans le monde de l'art. Il regroupe un nombre important d'artistes du XXe siècle. Aujourd'hui encore, le MoMA est une vitrine de la création contemporaine, à la fois dans les domaines de l'art, du design et de l'architecture. En 1934, l'Office international des musées, réuni en confé-

---

rence à Madrid, précise les règles d'architecture à mettre en œuvre tant pour la conception que l'aménagement des musées (espaces d'exposition, accrochage et éclairage des œuvres...). Un manuel didactique reprendra ces propositions. Il présente également différentes illustrations, établies sur des études de cas, à l'usage des conservateurs. On peut y lire : « un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d'art aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il est important de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées, autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle : la Muséographie ». Ce rapport est le marqueur d'une tendance dans la manière de présenter les œuvres: il ne s'agit plus d'en montrer le plus possible, mais plutôt de mieux exposer certaines d'entre elles. C'est ainsi qu'au musée du Louvre, un nouvel accrochage permet de mettre en valeur les plus belles pièces, de les faire « respirer » en les disposant à hauteur d'yeux et en favorisant au final une contemplation dans des conditions optimales.

Dans ce contexte de renouveau des musées et des conditions d'exposition s'inscrit un projet important pour la scène artistique et culturelle du XXe siècle. Il s'agit du lancement du concours pour le musée d'art moderne de la Ville de Paris associé au Palais de Tokyo. Malgré les différents architectes en lice, c'est un architecte assez classique qui remporte le concours. La construction est achevée pour l'exposition universelle de 1937, mais ce n'est que le 9 juin 1947 que le musée ouvre ses portes au public, les travaux ayant été totalement interrompus pendant la Seconde Guerre Mondiale. Le musée

**Principes d'éclairage,  
issue du guide de mu-  
séographie de 1934**

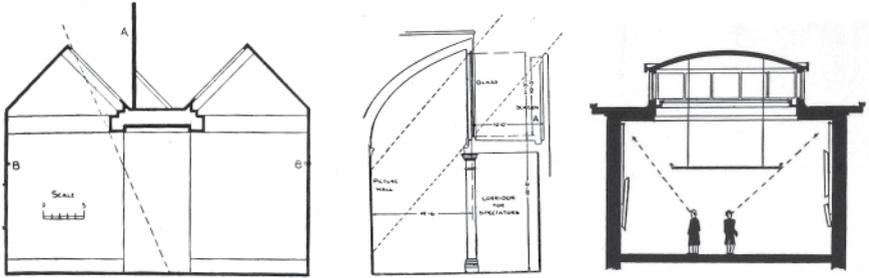
**La Maquette du Mu-  
sée d'Art Moderne et  
Palais de Tokyo .**

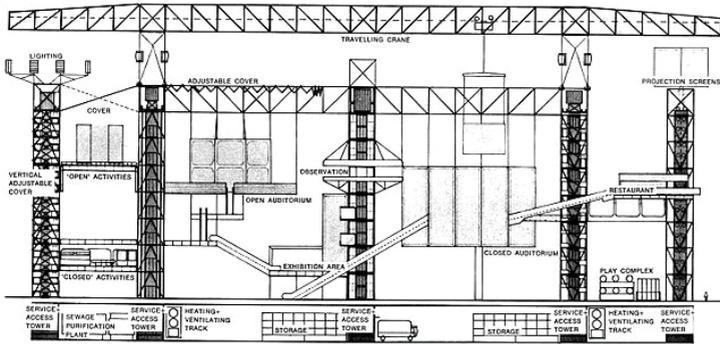
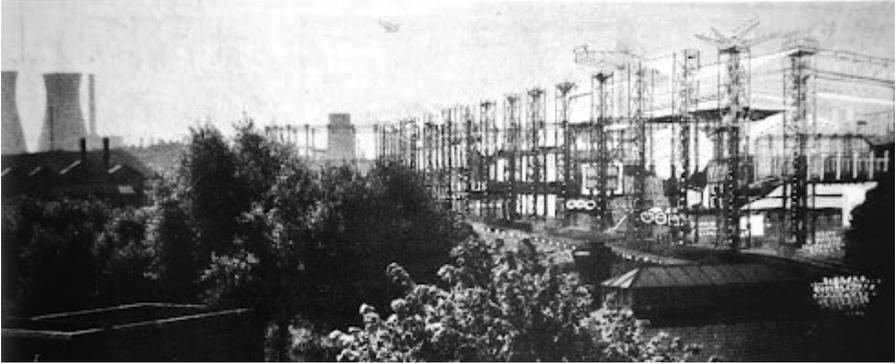
**La Neue National  
Galerie, de L. Mies  
Van der Rohe, Berlin.  
1968**

d'art moderne de la Ville de Paris, avec son style Art déco, présente les caractéristiques d'un musée moderne : grande verrière, espaces d'exposition blancs et lumière zénithale dans les galeries.

En 1942, Mies Van der Rohe propose un « projet de musée pour une petite ville ». C'est un bâtiment très plat, reprenant les principes du pavillon de Barcelone, proposant un plan libre et une transparence maximale. Il dit avoir cherché à « faire tomber la barrière qui sépare l'œuvre d'art de la collectivité ». En 1968, il construit à Berlin la Neue National Galerie, musée d'art moderne et contemporain, selon les mêmes principes de transparence. Ce lieu d'exposition se compose de deux espaces superposés. Le premier au rez-de-chaussée est lisse et vitré sur toute sa périphérie. Avec seulement quelques piliers, il permet une organisation sans contraintes pour des expositions temporaires ou des installations. Le second niveau situé en sous-sol est occupé par plusieurs galeries d'exposition peintes en blanc et artificiellement éclairées. C'est là que les collections sont exposées. Cet espace reprend en partie les concepts du mouvement moderne en architecture.

L'Anglais Richard Rogers et son associé l'Italien Renzo Piano s'inscrivent pour leur part plutôt dans le mouvement dit « technologique » et portent une vision proche des utopies du groupe Archigram. Avec leur projet pour le concours du musée national d'art moderne, qui donnera naissance au Centre Georges Pompidou, ils proposent à la fois une architecture urbaine très forte et une typologie de bâtiment inédite. En effet, les architectes ont pris le parti de libérer le plus de place possible pour les galeries d'exposition et les espaces dédiés au public (auditorium, cafétéria...). Pour cela, ils proposent de rejeter à l'extérieur tous les systèmes techniques (gaines d'air, d'eau et





---

d'électricité) ainsi que les circulations verticales (escaliers, ascenseurs). Les deux architectes créent ainsi d'immenses plateaux dont les cloisons modulables s'adaptent à tous types d'exposition et aux oeuvres à présenter. Cette flexibilité transforme l'approche spatiale du musée : ici, pas d'éclairage zénithal mais des plateaux largement ouverts sur la ville, changeant à chaque exposition. Cet espace modulable, mouvant, dépasse le genre du musée statique, lieu de mémoire, et son architecture provocante s'éloigne des temples antiques dressés au XVIIIe siècle. Inspiré notamment par les dessins du Fun Palace de Cedric Price, le Centre Georges Pompidou propose une vision ludique et dynamique du musée.

**Fun palace,  
Cedric Price,  
Londres, 1961.**

**Fun palace,  
Cedric Price,  
Londres, 1961.**

**Centre G. Pompidou,  
Piano & Rogers,  
Paris, 1977**



## **- LES NOUVELLES INSTITUTIONS POUR L'ART ET LEURS ESPACES**

---

Dans les années 1980 un véritable élan de vulgarisation et de diffusion de l'art et plus encore de « l'art vivant » se produit en France. En plus des musées déjà présents dans les villes françaises, ont été créées de nouvelles institutions pour faire vivre et découvrir l'art contemporain en régions et plus seulement dans la capitale qui regroupe déjà la plupart des grands musées français. Ces nouveaux établissements apparaissent sous la forme de Centres d'art et du paysage (CAPC), de Fonds régional d'art contemporain (FRAC) ou encore Centre régionaux d'art contemporain (CRAC). Ce développement des infrastructures culturelles s'explique par une augmentation significative du nombre de visites des musées. Une étude montre que de 1960 à 1992, la fréquentation des musées français est passée de 5 millions à 14 millions de visiteurs par an. Cette hausse tient, selon D. Poulot, à un changement de rapport au public, à la fois quantitatif et qualitatif. Il affirme que le visiteur est alors au centre même de la conception du musée, car la qualité des œuvres elles-mêmes ne suffit plus à attirer un public non spécialiste.

En effet, les expositions ne sont plus organisées avec une visée purement scientifique et ne concernent plus uniquement les historiens de l'art. Elles sont pensées pour être plus accessibles, en proposant différents niveaux de lecture. En outre, l'offre culturelle se rapproche du public. Ainsi une coopérative pour le FRAC ouvre-t-elle ses portes à Limoges. Et l'art élit quelques fois domicile dans des lieux inattendus, comme à Toulouse où les anciens abattoirs sont reconvertis en centre d'art. Le plus souvent, ces nouveaux espaces sont ouverts en milieu urbain. Au cœur de la ville, ils apportent à un public plus large des œuvres d'art contemporain souvent considérées

**La halle Bouchayer  
de Grenoble, 1970.**

**Le Magasin dans la  
halle Bouchayer de  
Grenoble.**

**CAPC de Bordeaux**

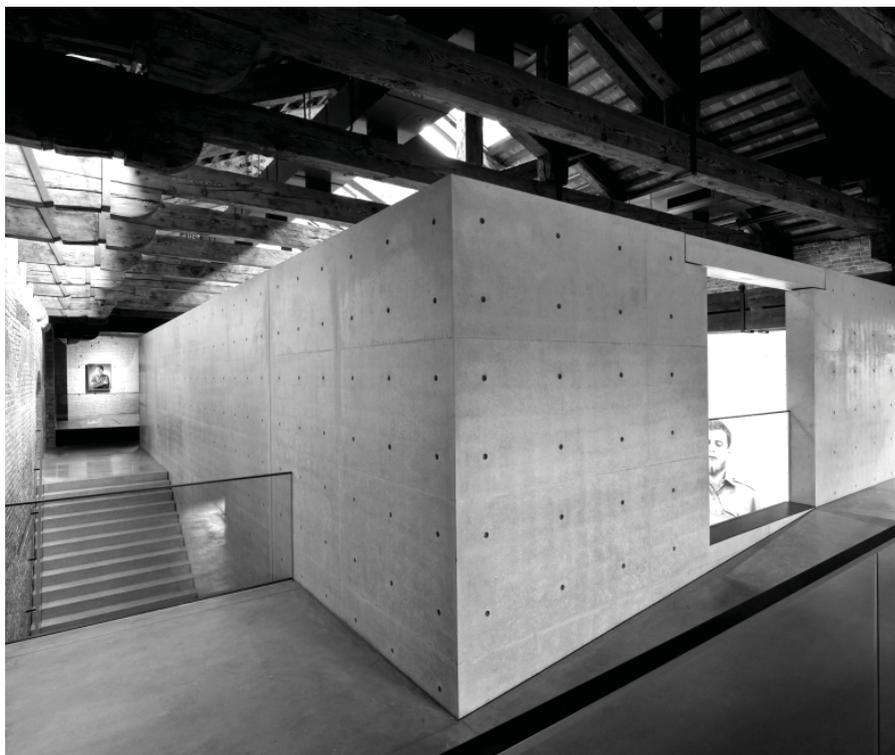
---

comme élitistes et imperméables et permettent de témoigner de la variété des arts émergents. Pour ne citer que quelques exemples, le Lieu Unique situé dans les anciennes usines LU à Nantes réhabilité par l'architecte Patrick Bouchain, le Magasin dans la halle Bouchayer de Grenoble, le CAPC de Bordeaux dans des entrepôts réhabilités en 1984 par les architectes Jean Pistre et Denis Valode, ou encore le FRAC de Rennes installé dans l'ancienne Criée aux poissons.

Le même mouvement s'observe dans d'autres pays. Les années 1990 et 2000 voient le développement de nouveaux centres d'art contemporain d'initiatives privés, tel le Dia Center à Beacon, la Boros Sammlung à Berlin, la Collection Pinault à Venise ou encore la Saatchi Gallery à Londres. Ces centres d'art permettent de découvrir des collections souvent dignes de celles de musées d'envergure nationale. Ils s'inscrivent par ailleurs dans des espaces souvent inattendus, comme la Boros Sammlung qui se situe dans un bunker de la Seconde Guerre Mondiale. Qu'il s'agisse de Pinault, Boros, Dia ou Saatchi, ces grands collectionneurs d'art ont transformé des espaces existants, plus ou moins chargés d'histoire, en lieux pour l'art. Ces espaces ont été remaniés pour se rapprocher de la galerie (dont le White Cube est la meilleure expression) : modulation de l'espace, sol neutre, parquet ou béton ciré, murs immaculés, éclairage homogène.

**Punta de la Dogana,  
Fondation Pinault.  
Venise.**

Ces collectionneurs ont même acquis un poids politique concernant le lieu où ils installent leurs pièces. François Pinault a fait scandale en installant sa collection à Venise et en réhabilitant la pointe de la Douane par l'architecte japonais Tadao Ando, au lieu de l'installer comme il l'avait initialement prévu à Boulogne-Billancourt, près de Paris, dans un bâtiment dessiné par





---

le même architecte... ce qui représente un énorme manque à gagné pour la ville quand on connaît le succès populaire de ces nouveaux lieux pour l'art.

**Bunker racheté  
par Boros pour y  
exposer sa collec-  
tion, et construire sa  
résidence au sommet,  
Berlin.**

**Sammlung Boros,  
exemple  
d'installation à  
l'intérieur de l'ancien  
bunker. Berlin**

## - LA GALERIE : LIEU D'EXPÉRIMENTATION OU DE STANDARDISATION?

Exposition des  
peintres impression-  
nistes, organisée  
par Durand-Ruel à  
Londres

Comme il a précédemment été démontré, ce sont les collectionneurs qui sont à l'origine des espaces d'exposition des œuvres d'art et donc des musées. Une question reste à aborder : comment les œuvres d'art entrent-elles dans les collections privées ? Les collectionneurs se fournissent essentiellement chez des marchands d'art. On en voit l'existence assez tôt dans la peinture, notamment dans les représentations du XVIII<sup>e</sup> siècle. Interface entre les peintres et les collectionneurs, les marchands d'art conditionnent, diffusent et assurent la promotion des artistes. Ils peuvent être très influents et parfois même créer des tendances : la galerie de Samuel Bing donna ainsi son nom au mouvement Art nouveau. Si le lieu de vente du marchand a longtemps été un salon bourgeois où s'entassaient les tableaux placés bords à bords, pour en montrer le plus possible, au début du XX les marchands d'art changent la donne. Les pièces sont alors présentées comme dans les musées de l'époque. Le marchand Paul Durand-Ruel, qui achète et diffuse les tableaux du mouvement impressionniste, met les toiles en valeur dans sa galerie londonienne. Mais beaucoup relèvent encore d'usages domestiques : les petits tableaux sont affichés sur deux rangs en hauteur, les murs sont peints dans des tons soutenus, de nombreuses banquettes et chaises s'offrent aux clients.

L'évolution des œuvres d'art au cours du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas sans incidence sur les espaces qui les accueillent. Dans *Inside the white cube*, Brian O'Doherty remarque « indeed, tradition itself, as the spacecraft withdraws, looks like another piece of bric-a-brac on the coffee table ; no more than a kinetic assemblage glued together with reproduction, powered by little mythic motors and sporting tiny models of museums. And in its mist, ones notices an evenly lighted « cell » that appears crucial to making the thing work : the gallery space. »



---

A la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, le musée est un lieu de gloire posthume. Les Salons ne sont plus d'actualité et les marchands d'art vont avoir leurs propres lieux pour présenter les œuvres des artistes qu'ils soutiennent. Avec Durand-Ruel ou Bing, la figure du marchand d'art se rapproche de celle d'un «curateur» : il ne lui suffit plus de fournir les appartements bourgeois en œuvres, mais d'exposer ces dernières, de les mettre en cohérence pour mieux les vendre. On entre ainsi dans l'ère de la galerie dont, parfois, même l'espace est modifié pour accueillir et montrer une œuvre spécifique. « On a atteint un point où ce n'est plus l'art qu'on voit en premier mais le lieu » estime O'Doherty. Selon ce dernier, la mise en place d'archétypes, comme la sainteté de l'église, la rigueur du tribunal, la mystique du laboratoire joints à une simplicité de ligne produit une « chambre d'esthétique ». Il conçoit que cette « chambre » a une telle puissance, qu'hors de cette chambre, l'art reprend un statut séculier. Et inversement, des choses deviennent art quand des idées puissantes sur l'art se concentrent sur elles.

En 1942, Peggy Guggenheim demande à l'architecte Frederick Kiesler (auteur de la Endless House) de dessiner l'espace de sa galerie nommée «The Art Of This Century Gallery» C'est une étape importante dans le lieu de l'exposition d'art. C'est la première fois que les volumes créés sont en relation directe avec les pièces exposées et que les espaces d'exposition réunissent exclusivement des œuvres contemporaines. La conception de l'espace est alors liée au même contexte historique et artistique que les œuvres exposées. La galerie de Peggy Guggenheim se compose de cinq espaces correspondant à des mouvements artistiques différents : l'Abstract Gallery, la Surrealist Gallery, la Kinetic Gallery, et la Daylight Gal-

---

lery – cette dernière accueillant des expositions temporaires. Avec des parois en bois aux teintes chaudes et une texture très présente, un éclairage artificiel et ciblé sur les œuvres, Frederick Kiesler prend une position très forte quant à sa vision de l'espace et le support qu'il propose pour les œuvres. Ici il n'est pas question d'un accrochage classique des œuvres aux murs : elles sont soutenues par des piliers et semblent flotter dans la pièce. La sensation de « fenêtre » que l'on ressent dans les tableaux classiques, enserrés dans des cadres dorés, est ici complètement abandonnée. L'œuvre s'isole du mur qui est son traditionnel soutien et n'a de sens que par elle-même.

En 1943, Solomon R. Guggenheim (l'oncle de Peggy) demande à Frank Lloyd Wright de réaliser un bâtiment pour accueillir le Museum Of Non-Objective Paintings. Il faut attendre 1959 pour que le bâtiment soit ouvert au public. Avec ce projet, Wright crée un précédent dans l'architecture au service de l'art. C'est à la fois une icône architecturale mais aussi un des premiers musées contemporains. En détournant les codes habituels du musée, Wright en propose une autre vision ; l'espace de la galerie est déjà à cette époque conçu comme un lieu net, blanc et lumineux, et le musée est un lieu où s'enchaînent de longues galeries baignées par la lumière froide d'un éclairage zénithal. Wright va détourner ces deux composantes en créant une rampe de 430m de long au milieu d'un atrium, haut de cinq niveaux. Cette rampe dessert une quarantaine d'« alvéoles » : des espaces d'expositions blancs éclairés de manière naturelle, par les lignes en creux, qui entourent la spirale des différents niveaux. Avec ce musée, l'architecte crée un nouveau rapport à l'art et à l'espace en mettant en place une nouvelle relation physique et intellectuelle aux œuvres. Le fait de parcourir de manière continue le musée est une vision

**The Art of the Century Gallery, F. Kiesler. New York 1942**

nouvelle. Il n'y a pas de réelle rupture dans l'exposition mais une succession de parenthèses qui s'enchaînent. Il propose une vision proche du divertissement, du loisir, en créant une pente douce qui conduit le visiteur vers la sortie. C'est une variante et une interprétation de la « promenade architecturale » du Corbusier, au service de l'art. Les espaces s'offrent aux yeux du visiteur, et ce dès le début du parcours car l'atrium donne une vision globale des espaces d'exposition.

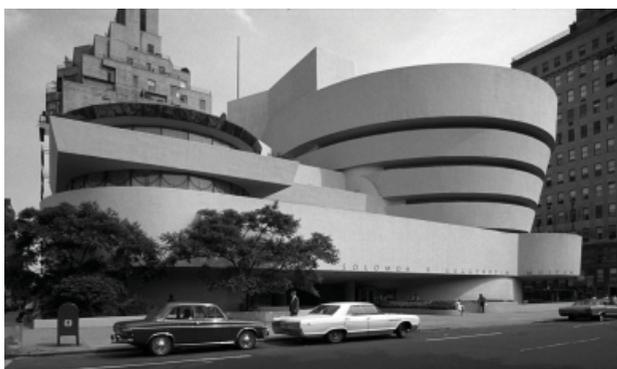
Le musée Guggenheim de New York est bien un jalon dans l'histoire du musée. Il synthétise les éléments qui font le succès populaire des musées actuels, et engendre les phénomènes de croissances urbaines que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de « Bilbao effect ».

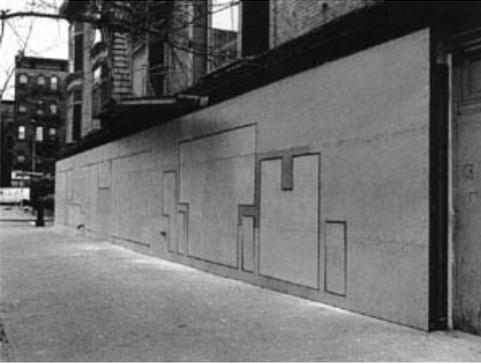
**The Art of the Century Museum, F. Kiesler. New York 1942**

A partir des années 1960, l'esthétique du lieu d'exposition se fige dans l'aspect du White Cube.

Même si elle reste un espace d'expérimentation, la galerie contemporaine reprend de manière trop souvent littérale les codes du White Cube et, par là même, tente de s'effacer derrière les œuvres. Mais elle n'y parvient pas toujours. Quelques projet récents tente d'abolir ces limites entre espace vécu et espace pour l'art. Le Storefront for Art and Architecture, réalisé en 1991 par Vito Acconci (artiste) et Steven Holl (architecte), est l'exemple même de cette confrontation entre art, architecture et lieu d'exposition. Acconci et Holl ont fait entrer la rue dans le bâtiment et réciproquement en perçant le mur d'ouvertures multiples et en abolissant les problèmes d'isolation et de lumière. Ils créent un espace poreux tourné vers l'extérieur, autant que l'extérieur est invité à y entrer. Le mur perd alors son sens statique et devient élément de partition, support d'accrochage, et même mobilier. Avec ce projet, l'artiste et l'architecte

**Solomon R. Guggenheim Museum. New York**





vont rompre avec les règles du White Cube en brisant la surface lisse et immaculée des murs de l'espace d'exposition et en le projetant dans l'espace public, ce qui permet une interaction visuelle et physique avec le visiteur. Cependant, Acconci est réservé sur ce projet, il dit « the storefront for art and architecture is a project I love and hate in the same time. Because it's a 50% good project. But it's New York which makes it a good project for spring and summer and a terrible one for fall and winter, so I think in some ways, it is an irresponsible project. »

**Storefront for Art  
and Architecture,  
Galerie fermée,  
New York (1991)**

Plus récemment, un lieu qui a changé notre vision contemporaine du musée est le Musée Guggenheim de Bilbao, réalisé en 1997 par l'architecte Frank Gehry. Ce bâtiment a créé une dynamique populaire, qui va bien au-delà du monde de l'art et de la culture. Il est à l'origine du concept de « Bilbao effect », qui qualifie aujourd'hui la redynamisation d'une ville grâce à l'implantation d'une institution culturelle au fort pouvoir attractif, mais est aussi synonyme d'une architecture spectaculaire, qui à elle seule justifie l'augmentation de la fréquentation d'une ville. Cette construction exceptionnelle en Europe abrite un extrait de la collection de Solomon R. Guggenheim. Cependant, même si ce bâtiment a une géométrie hors norme, les volumes intérieurs sont assez proches du White Cube, suivant les formes courbes de l'édifice tout en gardant les codes des murs blancs et de l'éclairage zénithal. On peut voir dans ce lieu l'espace conçu pour accueillir les sculptures monumentales de Richard Serra : ces installations ont fait partie intégrante du programme du bâtiment, et l'architecte a ainsi dès le début du projet intégré des volumes spécifiquement conçus pour ces œuvres d'art.

**Storefront for Art  
and Architecture,  
Galerie ouverte,  
New York, 2008**

Une rupture franche avec le White Cube est visible par la suite dans un bâtiment comme le musée juif de Berlin de l'architecte

**Musée Guggenheim,  
Bilbao,  
Frank Gehry**

Daniel Libeskind. Ouvert au public en 2001, il met le visiteur en abîme dans un bâtiment où les dispositifs spatiaux vont pousser les sensations physiques du visiteur au plus loin. Dans ce musée, Libeskind met en scène toute une série de dispositifs architecturaux visant à faire perdre l'équilibre, déstabiliser ou encore émouvoir le visiteur. Des couloirs sombres donnent sur des volumes vertigineux, l'architecture brutalise les sensations du public. Parfois couplé à une œuvre d'art comme *Shalekhet* (installation de l'artiste israélien Menashe Kadishman), l'espace met en exergue une œuvre qui n'aurait pas le même retentissement dans un autre endroit. Cette installation composée de masques métalliques couvrant le sol d'un espace vertical haut d'une vingtaine de mètres et entièrement minéral. Chaque bruit créé par les visiteurs marchant sur les masques produit un écho répercuté par les murs de béton. Il en résulte une atmosphère pesante et la pièce, au delà de son aspect plastique fort, devient une expérience totale – où presque tous les sens sont convoqués dans un même lieu

Avec l'utilisation de lieux désaffectés, et l'appauvrissement maximum du cadre d'exposition qui en résulte, on voit apparaître un autre type d'ambiance dans les espaces contemporains, que nous proposons de qualifier de « Grey Cube ». Le Palais de Tokyo en est une illustration, de même que le Dia Beacon tel qu'il a été réhabilité par Lacaton-Vassal en 2002, ou la Kunsthau de Bregenz construite par P. Zumthor en 1997. Le Grey Cube est un espace neutre au sein même de la matière, un espace sans finition, brut, au plus près des matériaux et tourné sans artifice vers son seul usage. Il se différencie du White Cube en donnant une identité propre au lieu qui accueille les pièces. L'espace reprend un rôle qui avait





---

été effacé. Comme il a été dit plus haut, l'identité forte d'un lieu d'exposition peut faire affluer un public en masse (Bilbao effect), comme c'est le cas du Grand Palais avec les expositions Monumenta dont les installations exceptionnelles ne sont possibles que dans cet espace qui offre un véritable rapport plastique à l'œuvre et inversement. Les œuvres sont désormais mises en contexte, et cette manière de présenter s'éloigne de la référence du White Cube. C'est en outre une réalité de la création contemporaine dont les pièces sont pensées, conçues pour un lieu spécifique. Le Grey Cube est donc peut-être un nouveau standard dans le concept muséal. Il se reconnaît non seulement par ses matériaux mais surtout par son rapport à l'œuvre. Il est encore plus propice à la création dont il favorise l'émergence en lui proposant un contexte, avec lequel peut exister une véritable interaction.

**Le Palais de Tokyo,  
centre d'art contemporain,  
Paris 2002.**

**Kunsthhaus,  
P. Zumthor  
Bregenz,  
Autriche 1997.**

**Leviathan,  
installation d'Anish  
Kapoor au Grand  
Palais, Paris 2011.**

## II VIVRE LE MUSÉE : PRATIQUER L'ESPACE MUSÉAL.

Comment vivons-nous les espaces destinés à l'exposition d'œuvres d'art ? Sont-ils adaptés aux œuvres qu'ils enferment faute d'être adaptés à notre corps ?

Comme il a été dit plus haut, les espaces spécifiquement dédiés à l'exposition d'œuvres d'art ont beaucoup évolué au fil des siècles. Cependant, dans leur typologie, et avec leurs caractéristiques communes, comme les longues galeries et les murs blancs, ces lieux ne font pas uniquement appel à notre esprit mais nécessitent une activité physique de la part du spectateur. Comme toute architecture, l'espace muséal est, après nos propres vêtements, la seconde interface avec notre corps. Dans un musée les murs, les portes, les fenêtres conditionnent notre parcours et notre façon d'appréhender les œuvres. Par ailleurs, les œuvres seront accrochées en fonction de leur support (voir l'exemple de l'Art Of The Century Gallery), et en fonction de l'époque de mise en place des œuvres et des conceptions du conservateur. L'architecture est souvent considérée comme un simple cadre, dans lequel scénographie, muséographie, mobilier et éclairage peuvent totalement changer la conception que l'on a d'un espace et notre rapport physique avec lui.

Nous allons étudier dans cette partie les rapports physiques qu'entretiennent les visiteurs avec les espaces d'expositions. Pour ce faire, on commencera par une réflexion sur l'enveloppe de l'exposition et le rapport entre architecture et scénographie. L'analyse portera sur le rapport d'échelle entre architecture et scénographie, ou encore temporel scénographie et mobilier. Puis on étudiera le mouvement du visiteur, car la visite d'un musée induit des déplacements, donc des sensations, des perceptions. On pourra se demander dans quelle mesure l'environ-

---

nement muséal modifie la façon de le percevoir du visiteur, et inversement, comment ce mouvement et les pauses qui composent une visite peuvent modifier l'expérience muséale.

# 1 - LE BÂTIMENT ET SON CONTENU : QUELLE INTERFACE ENTRE LES ŒUVRES ET LE MUSÉE ? - INVENTAIRE DES COMPOSANTS DE L'ESPACE D'EXPOSITION

---

60

Les éléments qui composent l'espace muséal actuel semblent pour certains invariables. Sol, éclairage zénithal, barrières, etc., tous ces « objets » manufacturés ou architecturaux sont autant de supports conceptuels mais aussi des outils techniques dont on essaiera de comprendre la manière dont ils construisent l'espace et le rapport qu'ils entretiennent avec le corps en mouvement du visiteur.

Le sol

Première interface entre le visiteur et l'espace du musée, le sol est souvent une surface dont la matérialité lisse est rarement un obstacle à la déambulation. Dans les musées du XIXe siècle, l'accès aux salles se fait le plus souvent par un hall monumental pavé de marbre, comme au Kunsthistorische Museum de Vienne (1891). Même s'il confère un sentiment de grandiose, il est vite remplacé par le parquet ciré que l'on trouve dans les galeries d'expositions. Le parquet ciré est une constante de l'espace muséal. Il couvre souvent la totalité des salles. La cire du parquet atténue sa présence en reflétant les lumières de l'éclairage. Seul changement possible dans cette monotonie, le motif du parquet, tantôt Versailles, tantôt à l'anglaise ou en point hongrois. Le rapport avec le visiteur sera le même, le même bruit, le même glissement sous la semelle des pieds qui traînent dans les longues galeries. L'utilisation du béton ciré est plus récente mais s'est imposée comme un nouveau standard – on le retrouve dans de nombreux musées et galeries. Les gris ne réchauffent plus l'atmosphère, l'ambiance est plus sèche, le bruit du pied sur le sol plus sourd. L'utilisation du béton dans les lieux de l'exposition est aussi liée à la reconversion de bâtiments industriels. Le béton permet de rester au plus proche du site existant en dépit de sa reconversion en espace d'exposition.

Une Salle de la  
Saatchi Gallery,  
Londres.





## Le mur

Le mur est le « site » par excellence de l'exposition. C'est le support traditionnel, classique des tableaux et plus généralement des œuvres d'art. Le mur et l'exposition sont étroitement liés. Le mur est associé au monde de l'image, et ce davantage encore dans notre culture contemporaine où toutes les surfaces verticales donnent des informations, reçoivent des écriteaux (affiche, écrans publicitaires ou encore street art). Les murs sont les supports de l'information, quelle soit signalétique, commerciale ou culturelle. Selon O'Doherty, la peinture quitte le mur en tant que support direct, comme c'était le cas pour la fresque, pour s'adapter au support de la peinture de chevalet qui est pour lui un mur miniature et portatif. Dans *Inside the White Cube*, O'Doherty estime ainsi : « we enter an era where works of art conceive the wall as a no-man's land on which to project their concept of the territorial imperative. And we are not far from the kind of border warfare that often Balkanizes museums group shows. There is a peculiar uneasiness in watching artworks attempting to establish territory but not place in the context of the placeless modern gallery. » Pour O'Doherty, le mur n'est donc pas uniquement un support mais un objet conceptuel. Au sein de l'espace du White Cube, plus qu'un simple support technique, il est le lieu de la monstration. Même si l'art moderne puis contemporain se détachera en partie du mur avec la fin de la peinture de chevalet, le mur reste un « site », en ce sens qu'il reste un espace d'expression. En outre, le mur blanc est une incarnation de la feuille blanche, un lieu vierge, un no man's land où l'artiste peut trouver la liberté de s'exprimer, de créer un territoire artistique spécifique, ce qui peut, comme le souligne O'Doherty dans le cas d'une exposition collective, créer pour l'observateur une confusion

Vides de Yves Klein,  
retrospective, Centre  
Pompidou, Paris ,  
2009.

Vides de Yves Klein,  
retrospective, Centre  
Pompidou, Paris ,  
2009.

Barriere devant la  
Joconde, Musée du  
Louvre

liée à une lutte frontalière entre différentes pièces exposées.

### Les barrières

Les barrières constituent des limites physiques. Elles permettent de tenir le spectateur à distance et ainsi de conférer une sacralité aux œuvres, car le sacré est ce dont on ne s'approche pas, ce dont on se tient à une distance respectueuse. Ce n'est pas un maigre poteau métallique supportant un tube métallique ou un câble à 30 cm du sol qui protégerons l'œuvre d'un éventuel acte de barbarie, ou d'un vol, mais elle protégerons plutôt du doigt des curieux, ou encore du mouvement d'un éventuel maladroit. Aujourd'hui réduites au minimum, voire invisibles (tels les dispositifs infrarouges), ces limites sont dès le XVIII<sup>e</sup> siècle des composantes à part entière du mobilier d'un musée: aussi solides qu'une rampe d'escalier, elles montaient alors à la hauteur du coude, comme un comptoir de café. On peut voir sur un tableau de Castiglione des visiteurs accoudés à des barrières en laiton couvertes de velours rouge assortis aux banquettes, ce qui confère à l'ensemble un caractère bourgeois propre aux salons de l'époque.

### La lumière

Naturelle ou artificielle, la lumière est un élément clé dans la perception de l'espace. Elle est très tôt devenue centrale dans la conception de l'espace d'exposition. Comme il a été dit plus haut, dès les premiers musées le choix de l'éclairage zénithal a permis de baigner de lumière toute la galerie d'exposition. On retrouve ce choix plus tard dans les ateliers industriels avec leur toit en shed. De même pour les hangars reconvertis, c'est grâce à leur luminosité et à leurs volumes comparables à ceux des musées que les hangars industriels, qu'ils ont accueilli des

---

espaces d'exposition.

La lumière artificielle a elle aussi joué un grand rôle dans l'exposition d'œuvres d'art. Elle permet d'apporter à toute heure une lumière suffisante. Si initialement lumière artificielle et lumière naturelle cohabitent dans les dispositifs architecturaux, la généralisation du white cube met à mal cette cohabitation pour privilégier la lumière artificielle que rend d'ailleurs nécessaire le choix de grands volumes neutres. Les projecteurs sont alors adaptés et orientés sur les pièces exposées, épousant au plus près leur surface ce qui fait apparaître l'œuvre comme une incarnation : elle rayonne alors que tout l'espace environnant est plongé dans une atmosphère sombre, se détache du mur, semble avancer vers le spectateur. Depuis plusieurs années, néanmoins, dans les galeries émergentes l'éclairage aux néons est privilégié, baignant les salles et les œuvres d'une lumière blanche. La mise en valeur des pièces par un éclairage spécifique est perçu comme un langage superflu que galeristes et curateurs s'empressent d'effacer au profit d'une mise en lumière homogène ou les pièces exposées ainsi que le sol et les murs reçoivent une quantité similaire de lumière. Après l'abandon de la lumière naturelle, cette disparition de la hiérarchie entre les pièces exposées et l'espace d'exposition aseptise et déshumanise un peu plus le white cube.

### Le cartel

Le cartel désigne l'œuvre et renseigne le spectateur. Il fait partie intégrante de l'expérience du musée ou de la galerie. Sa forme, son placement, son contenu font l'objet de conventions et de codes. Néanmoins, ces fragments d'informations peuvent différer d'une institution à une autre. Ces éléments graphiques sont en effet particulièrement liés au public qui visite l'exposi-

**Système d'éclairage naturel, musée de Stockholm, vers 1930.**

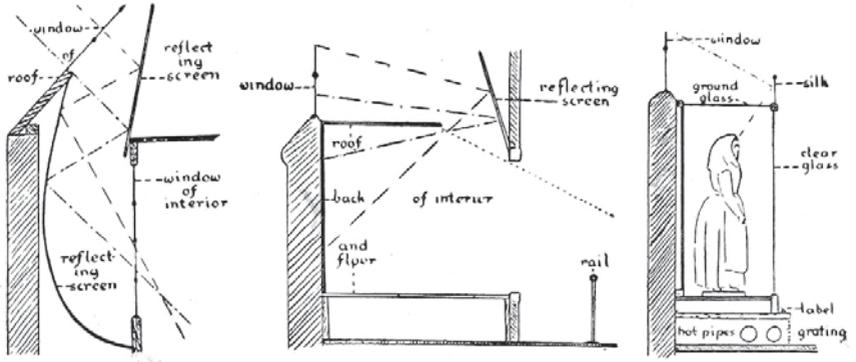
tion. Quand le musée s'ouvre au grand public à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la médiation intègre les propos des conservateurs et le musée devient un lieu de pédagogie pour le plus grand nombre. Ainsi, au Louvre, on trouve aujourd'hui des cartels encyclopédiques où chaque œuvre est présentée avec une description précise et une contextualisation historique. C'est alors un véritable objet et non plus un simple affichage. Le cartel vient souvent en supplément du titre et du nom de l'auteur inscrits sur le tableau lui-même. Le cartel prend différentes formes, on peut voir dans certaines expositions les noms des œuvres directement apposés sur le mur où elles sont accrochées. Le titre et l'auteur de l'œuvre sont souvent la seule inscription. En effet, les galeries et musées d'art contemporain font de plus en plus abstraction des cartels, les informations concernant les œuvres sont alors contenues sur une feuille volante, décrivant parfois la démarche de l'artiste, le nom des œuvres et leur description (dimensions et médium). On a pu voir un tel dispositif à l'exposition de l'artiste Mathieu Mercier au Musée d'Art Moderne de la Ville Paris en 2008. Cet effacement de l'information, en opposition totale avec la prolifération d'informations dans les musées, montre le contraste grandissant entre les lieux dédiés à l'histoire de l'art et les lieux dédiés à l'art contemporain.

**Éclairage zénithal et tubes fluos, galerie Perrotin, Paris.**

#### La chaise

Dans certains musées (notamment d'arts décoratifs), la chaise est un véritable objet d'exposition. Mais dans la plupart des musées, elle est présente soit pour son seul usage, permettre aux visiteurs de se reposer, soit parce qu'elle est le poste du gardien de salle. Elle est pour le plus souvent simple, seul élément standard au milieu d'œuvres d'art. Semées dans les différentes salles, entre deux expositions, dans un coin, à l'angle

**Banquettes de la Kunsthau, Bregenz.**





---

d'un couloir, elle est le panoptique du musée, permettant la surveillance des visiteurs. Cet élément de mobilier, pauvre dans sa plus simple expression est le port d'attache du gardien, ce dernier après avoir parcouru les longs espaces du musée, peut s'y reposer ou s'y assoupir. Ces chaises, quand elles sont esseulées, font l'objet de la convoitise des visiteurs fatigués, se retenant de s'y asseoir dans un lieu où tout doit être respecté.

### La banquette

Lieu du repos et de contemplation, les banquettes sont prisées par les visiteurs d'un musée, dont les jambes fatiguent déjà à la vue d'une nouvelle salle. Les banquettes se trouvent être le seul mobilier accessible au public dans le lieu de l'exposition. L'espace du musée ou de la galerie étant un lieu semi-public ou semi-privé, c'est à dire que le plus grand nombre y a accès, on se trouve dans une situation proche de l'espace public lui-même. La déambulation dans un musée pouvant être comparée à celle d'un piéton dans une rue, la banquette est alors le banc public du musée. Moment de pause et d'observation, elle prend différentes formes à travers les années. On a pu voir un peu plus haut sur le tableau de Castiglione des banquettes en velours rouge dont les proportions correspondent à celles du Salon Carré du Louvre. Elles sont comme un grand vaisseau au milieu d'un océan de parquet. Paradoxalement les banquettes qui rappellent l'espace public par leur fonction rappellent autant l'espace domestique par leur aspect, effectivement les éléments de mobiliers surdimensionnés des musées ou des galeries du début du XIXe, arborent un aspect identique à celui des intérieurs bourgeois tapissés de velours ou capitonnés de cuir. Ces mobiliers sont destinés au confort des visiteurs. Dès les années 1920 les pièces de mobilier se

**Vue du Grand Salon  
Carré au Louvre,  
Giuseppe  
Castiglione,  
vers 1750**

sont simplifiées : des bancs ont remplacé les canapés, les capitons et le velours ont cédé le pas à des matériaux plus sobres. Dans les années 1940, Frederick Kiesler tente de briser cette séparation entre lieu de l'exposition et mobilier pour intégrer ce dernier à l'architecture. On peut voir les banquettes comme le prolongement des murs. La banquette est alors discrète, réalisée dans le même matériau que les murs. Elle s'efface. Kiesler a aussi conçu pour l'Art Of The Century Gallery des pièces de mobilier suffisamment résistantes qui, une fois mises sur le flanc, peuvent servir de socles aux sculptures. Ces expérimentations entre architecture, scénographie et mobilier, sont abandonnées dans les années suivantes, à l'exception de deux projets de Vito Acconci (voir ci-après). Le nouveau critère pour la réalisation de banquettes est l'utilisation de volumes neutres, à angles droits, monolithiques, blancs ou noirs, comme ceux du Centre Georges Pompidou. Mais aujourd'hui les espaces dédiés à l'art contemporain ont même pour la plupart fait abstraction totale de ce mobilier. L'art doit alors être vu, mais pas contemplé. Le lieu de la discussion ou de la réflexion ne sera pas celui de la galerie puisqu'elle ne peut accueillir le visiteur pour un moment plus long que le temps du simple parcours. Les dispositions prises par un musée pour accueillir le public sont aussi liées à leur vision du visiteur. S'il ne peut pas s'arrêter dans une salle devant un tableau, il n'y restera pas plus longtemps et fera le parcours fléché dans un temps minimum.

### Le socle

Anne Villard écrit sur le socle que « tout comme l'éclairage ou la couleur, [il] est un des éléments qui participent à la construction de sens émanant de l'ensemble d'une exposition. Et à ce titre il concourt à la compréhension de l'objet qu'il présente ».

---

Le socle est l'élément muséographique lié au volume, c'est-à-dire aux objets, sculptures, objets d'art – comme le mur est lié à la peinture et au représentation graphique. S'il est parfois absent dans les espaces contemporains où on peut voir les objets à même le sol, il est néanmoins présent dans les musées qui mettent l'objet à hauteur d'œil, plus accessible pour le visiteur. Parallélépipède de bois, de pierre ou de métal, le socle est principalement dédié à la surélévation de l'objet d'art. Toutefois il peut avoir un réel rôle de mobilier. Par exemple, les socles servent de réserves pour une partie des collections de la Galerie de Paléontologie du Muséum National d'Histoire Naturelle à Paris, ces réserves étant accessibles uniquement aux chercheurs.

## **- LE MUSÉE ET L'EXPOSITION TEMPORAIRE : ESPACES, MATIÈRES ET TEMPORALITÉ**

Le musée et sa collection permanente sont particulièrement différents de l'exposition temporaire et des œuvres qu'elle propose. La collection permanente donne à voir les pièces dont le musée est propriétaire et qui peuvent être montrées de façon variable. L'exposition temporaire traite quant à elle d'un sujet spécifique, pour une durée déterminée. Elle se compose de pièces appartenant à différents musées ou à des collectionneurs privés, réunies pour l'occasion. Par sa temporalité ramassée, elle s'inscrit dans l'éphémère des semaines ou des mois alors que le musée s'inscrit dans un temps bien plus long des années, voire des générations.

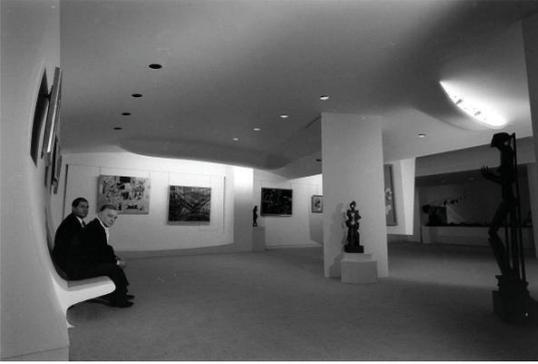
Le musée est une réalité physique : il a ses propres collections, son bâtiment, ses réserves. Le musée est une synecdoque, lorsqu'un visiteur se rend au musée il va voir les collections et ne va pas observer le bâtiment. Le musée est une typologie architecturale, qui dès le XVIII<sup>e</sup> siècle fait l'objet d'études par les architectes. Le rapport architecture de musée et scénographie d'exposition temporaire est particulier, car le musée accueille souvent en ses murs les différentes scénographies de nombreuses expositions temporaires. Au fil du temps, combien de scénographies sont construites pour la construction d'un seul musée ? L'architecture est par sa matérialité et par son rôle beaucoup plus statique que la scénographie. Elle doit résister à l'épreuve du temps, un architecte doit aujourd'hui garantir chacune de ses constructions pour trente ans contre la ruine. L'architecture d'un musée doit à la fois proposer des espaces d'exposition larges et lumineux pour y accueillir les œuvres et les mettre en valeurs. Mais elle doit tout autant protéger la collection des intempéries et des vols. Les matériaux employés pour la construction sont alors des éléments robustes pouvant

---

supporter le poids des années et des fonctions qu'on leur attribut : pierre, béton et acier, sont les composante de ces édifices souvent monumentaux.

La scénographie vient se glisser dans cette architecture, s'y inviter comme un hôte temporaire. Elle y apporte une variété temporaire dans un ensemble souvent constamment monotone. La scénographie est composée de matériaux légers qui, pré-assemblés en atelier, sont fixés dans le lieu d'exposition pour un temps donné. Autant l'architecte ne sait pas combien de temps son bâtiment résistera aux temps et aux modes, autant le scénographe connaît déjà le jour de démantèlement de son exposition avant même son installation. L'exposition temporaire peut alors se jouer des codes établis là où l'architecture monumentale n'ose que trop peu et changer la géométrie des salles le temps de l'exposition. Si l'espace architectural dans sa statique offre une expérience similaire à chaque visite, l'exposition temporaire quant à elle propose un nouvel agencement et donc une nouvelle expérience du même lieu. Parfois il suffit de simples cloisons mobiles. La muséographie est à mi-chemin entre la conception architecturale et la conception scénographique, elle permet d'adapter ou d'optimiser l'architecture vers une meilleur lecture et une meilleures compréhension des pièces par le public. La muséographie, si elle n'est pas directement incluse dans la réflexion architecturale, n'apporte que rarement de véritables solutions spatiales dans l'exposition des œuvres. Les schémas muséographiques sont souvent tributaires d'une recherche d'intemporalité et d'intégration dont la scénographie peut s'affranchir.

Dans la galerie d'art on ne note que peu de scénographie propres à une exposition temporaire. Il se trouve que la fréquentation et les budgets de ces lieux ne leur permettent que



rarement de faire intervenir un scénographe ou un architecte pour repenser l'espace de leur galerie le temps d'une exposition. On a cité plus haut l'exemple de Kiesler. Il y a aussi Kenny Schachter qui est l'un des rares galeristes ayant repensé sa galerie pour la situer à mi-chemin entre scénographie, architecture et installation artistique. Schachter a sollicité l'artiste et architecte Vito Acconci pour la réalisation de sa galerie new-yorkaise – il invitera, plus tard, Zaha Hadid à en faire autant dans sa galerie londonienne. Acconci a créé un dispositif spatial pensé comme la surface continue du ruban de Möbius. Par cette « mise en espace », l'artiste s'adresse directement au spectateur. Dans son introduction à un ouvrage intitulé *Art becomes architecture becomes art, a conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter*, Lillian Pfaff relève « It is possible to influence viewers even more directly, as Vito Acconci indicates in conversation, music or fashion were involved to create an all-embracing ambiance ».

Ci-dessous quelques extraits de la conversation entre Vito Acconci et Kenny Schachter :

VA : « let think at the gallery before even we think of art. So it is a place without walls, without floors , without ceiling. You walk into the void and then you have a floor when you need it, you have a ceiling where you need it. » Ici Acconci, propose l'espace comme une abstraction, qui ne devient réelle que dans la nécessité de l'usage.

KS : « galleries all over the world look the same, the mindset is the same, too, and the structure the same. » Schachter exprime bien ici ce rapport de standard qui existe avec le White Cube, et comment toutes les galeries à travers le monde ont adopté ce schéma sans jamais le remettre en cause.

KS : « galleries in the past had seating etc ; they look like

**Kiesler, assis dans  
une des galeries qu'il  
a dessinées.  
New York, vers 1950.**

**Galerie Schachter,  
New York , 1992.**

**Galerie Schachter,  
New York , 1992.**

---

somebody's private salon. Either you put art in a space that looks like somebody's living room, or you put it in a space that kind of apes museum spaces, which would afford the art more credibility and legitimacy. »

VA : « I think these galleries didn't start out wanting to create austerity, they just didn't want the gallery to be modeled on something like a rich person's home; the aim was to have it to be a laboratory space, in which anything could happen. Maybe it was just a pretense. »

KS : A gallery is not the ultimate resting space for art, so why not do something that's more adventurous.

VA : Ideally the kind of space we would like to do would be a space that has some kind of skin. When you want a seat, you would pull the skin out, and when you don't want it anymore you push the skin back. [...] I want people to be more powerful than the architecture .

Dans ces derniers extraits, se dégage un discours particulièrement engagé sur la galerie d'art et sa disposition spatiale. Elle est opposée au musée en ce qu'elle est un lieu d'expérimentation, non seulement artistique mais aussi intellectuelle et physique, un lieu en interaction avec l'esprit et le corps.





## **2 - LE RESENTI, L'EXPÉRIENCE PHYSIQUE DU MUSÉE : ERRANCE ET PÉDAGOGIE.**

### **- LE VISITEUR DANS L'ESPACE MUSÉAL : COMPORTEMENT, CULTURE ET PERTE DES SENS**

---

79

L'espace muséal est lié à une série de stéréotypes comme il a été dit plus haut, que ce soit les interminables galeries des musées ou le blanc aseptisé des galeries d'art. Mais ces images d'Épinal sont ancrées dans notre imaginaire car elles sont aussi liées à des réalités physiques. L'expérience du musée est un rapport entre une expérience intellectuelle et une expérience physique et sensorielle. On ne fait pas qu'observer le musée, on le parcourt. Il y a donc différentes façons d'accéder aux connaissances et aux pièces qu'il contient. On étudiera d'abord le rapport entre l'expérience intellectuelle, cognitive du musée et l'espace muséal. Dans un second temps, on observera le rôle du mouvement et du parcours pour appréhender le musée et les œuvres qu'il contient. Par la suite on s'intéressera aux coupures dans le déroulement du parcours : le mouvement, la contemplation, l'arrêt, le repos du corps – composantes essentielles de l'expérience du musée.

**Quatre heures au Salon dans la Grande galerie du Louvre, de Francois Biard, Musee du Louvre, Paris 1847.**

L'attitude d'une personne dans un musée n'est pas identique à celle qu'elle a dans la rue. Pour chaque lieu notre éducation nous impose des codes de comportement. On peut constater que l'attitude que l'on adopte finalement de manière assez naturelle dans le musée est très proche de celle que l'on prend lorsque l'on rentre dans une église, on circule lentement et sans bruit, on parle à voix basse, on parcourt l'espace en longeant les murs. Ce comportement de visiteur, c'est celui de l'« homme qui rend visite », par définition il n'est pas chez lui, il se déplace sans bruit, ne veut pas perturber le calme ambiant. On comprend mieux la perte de repères qu'il peut y avoir dans un lieu qui est de moins en moins domestique, de plus en plus proche du White Cube. Selon O'Doherty, le corps semble dans cette espace comme un meuble bizarre, superflu,

**Grande galerie du Louvre, Paris 2008**

presque étranger. Il relève que « the space offers the thought that while eyes and mind are welcome, space occupying bodies are not-or are tolerated only as kinesthetic mannequin for further study ». L'espace du white cube est alors dédié à l'objet d'une étude, pur laboratoire. L'interaction homme-objet serait alors le seul but de la présence d'éléments dans les galeries du lieu d'exposition. Elle serait là pour étudier la réaction des visiteurs vis-à-vis des pièces. Dans son ouvrage *Action Of Architecture, Architects And Creative Users*, Jonathan Hill décrit le rapport que l'on entretient avec l'architecture, entre le fait de la subir ou au contraire d'en tirer le maximum de possibilités. Il décrit trois types « d'utilisateur » : passif, réactif et créatif. Il note « it suggest three types of user : passive, reactive and creative. The passive user is predictable an unable to transform use, space and meaning. The reactive user modifies the physical characteristics of a space as needs change but select from a narrow and predictable range of configurations largely defined by the architect. The creative user either creates a new space or give an existing ones new meanings and uses. Creative use can either be a reaction to habit, result from the knowledge learned through habit, or be based on habit, as a conscious, evolving deviation from established behavior. » Dans l'espace muséal, ces trois types d'utilisateurs cohabitent dans les mêmes espaces. Cependant les codes et les outils que le musée nous laisse à disposition limite notre capacité à être réactif, voire créatif dans cet environnement. Dans *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin donne une description de l'utilisateur passif au musée « Protected against heat , light and decay, an artwork is usually see at most a few times, but may have a second and equally powerful existence in memory. Although other experiences are possible, the artwork in

---

the gallery is primarily experienced in a state of contemplation : a form of visual awareness, of a single object by a single viewer, in which sound, smell and touch are as far as possible eradicated". Il fait ici la différence entre la contemplation et l'expérience totale d'un objet. Dans un musée ou une galerie, les pièces sont mises à distance et sont inaccessibles aux autres sens que la vue. Walter Benjamin insiste aussi sur le fait que la contemplation muséale renforce la hiérarchie des sens dans notre société, plaçant la vue au sommet de nos cinq sens. Cette hiérarchie est pour lui un des fondements de la culture occidentale. Il ajoute que « art demands concentration from the spectator ... a man who concentrates before a work of art is absorbed by it. He enters into his work of art the way legends tell of the Chinese painter when he viewed his finished paintings ». Si la compréhension d'un tableau passe par une longue contemplation, ce dernier extrait nous pousse à observer si des dispositifs sont actuellement présents dans les musées pour faciliter cette concentration de l'observateur. Seuls les rares bancs présents permettent à l'utilisateur de se tenir un moment prolongé devant l'œuvre en face de laquelle ils sont installés, ce qui élimine dès le début un grand nombre d'œuvres dans la possibilité de les contempler. Cependant Walter Benjamin évoque un contraste entre l'individu qui est absorbé par une œuvre durant sa contemplation avec le groupe distrait qui, lui, absorbe de manière quasi-inconsciente les composantes de son entourage : « distracted mass absorbs the works of art. This is most obvious with regards to buildings. Architecture as always represented the prototype of a work of art the reception of which is consummated by a collectivity in a state of distraction ».

Le musée est un lieu où le visiteur entre en contact d'œuvres

qui lui feront ressentir différentes émotions. Mais c'est aussi un lieu au rôle pédagogique. Le musée est aujourd'hui un lieu d'enseignement populaire, ce qui n'a pas toujours été le cas. Comme il a été dit plus haut, il a été une école des artistes au XIX siècle où les étudiants des Beaux Arts copiaient les œuvres et les « profanes » n'y avaient accès qu'un jour par semaine. L'ouverture du musée à un plus large public fait partie de l'expérience du musée. C'est la possibilité d'acquérir des connaissances à travers des éléments picturaux. Le visiteur est confronté aux éléments d'une culture qui ont engendré les œuvres visibles. Lisa Roberts estime qu'« en définissant la connaissance par rapport à un contexte social et historique plus large, on donne aux visiteurs la possibilité de trouver du sens à ce qu'ils savent et disent. Ils partagent maintenant avec le musée la responsabilité ainsi que le contrôle de ce que signifie leur expérience des collections. On voit donc s'éroder plusieurs principes anciens comme l'autorité du conservateur, le caractère sacré des objets, et même le prestige de l'institution elle-même en tant que source dispensatrice de connaissances ». Lisa Roberts remet en cause l'expérience du musée à travers les connaissances qui y sont diffusées, en ouvrant leur référent culturel les musées change l'expérience du musées, les temple de l'art élitiste deviennent des lieux de vulgarisation, mais aussi, des endroits où l'œuvre ou l'objet d'art est accessible. Cependant on constate que si cette ouverture intellectuelle a changé le rayonnement du musée, il n'a pas changé le comportement des visiteurs dans l'espace muséal. Si l'expérience intellectuelle a évolué, l'expérience physique est encore particulièrement conventionnelle dans les musées d'art aujourd'hui et peu d'ouvertures sont faites en ce sens.

## **- LE PARCOURS : LA DÉAMBULATION, LA CONTRAINTE ARCHITECTURALE ET L'ATTRACTION DES ŒUVRES**

---

Les musées sont le plus souvent un enchaînement de salles presque identiques, présentant chacune une série d'œuvres. Le visiteur découvre ces œuvres en suivant un parcours libre ou fléché selon les choix du conservateur, du muséographe ou imposé par la composition architecturale du lieu. Ce parcours muséal semble être une composante invariable de la présentation des œuvres. Pour appréhender les œuvres, le visiteur doit se mettre face à elles et, dans le cas de sculptures, tourner autour d'elles pour en observer les détails et les différentes compositions qu'elles offrent selon l'angle de vue choisi pour les observer. Les salles d'un musée exposent souvent chacune plusieurs dizaines d'œuvres, le visiteur va devoir parcourir l'espace même réduit d'une œuvre à une autre pour les contempler, étape par étape le visiteur va donc être amené de l'entrée du musée jusqu'à sa sortie, son œil aura à la fin de ce parcours couvert plusieurs centaines d'œuvre. Mais c'est aussi ce qui caractérise ce trajet physique et intellectuel au cours duquel l'œil et la mémoire accompagnent le mouvement du corps.

Le musée Guggenheim met en scène ce mouvement continu des visiteurs et en fait l'essence du lieu. L'architecte Frank Lloyd Wright, en plaçant les visiteurs tout autour de l'atrium monumental, les transforme eux-mêmes en observateurs. Le mouvement du visiteur est au cœur du musée. Le Centre Georges Pompidou met également en scène le flux continu de visiteurs en plaçant à l'extérieur et en façade les rampes d'accès aux différents plateaux d'expositions – symbole aussi de la vitalité du musée.

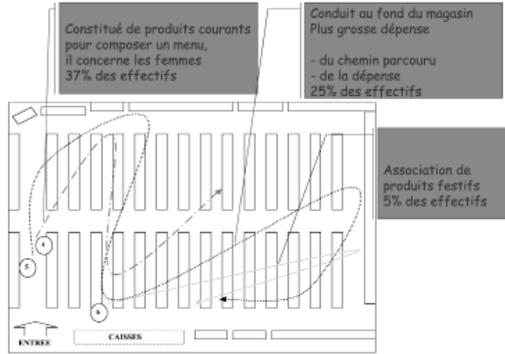
Si l'architecture est une contrainte, impose son autorité aux mouvements du corps, elle n'est pas le seul facteur impliquant le changement de direction du visiteur. Dans l'espace muséal,

**Plan représentant les déplacements d'un consommateur au super marché. Etude des parcours en magasin : une nouvelle approche du merchandising. M.P. Pinto. 2004.**

**Cimetière du Montparnasse.**

la déambulation du visiteur est aussi orientée par la scénographie, le mobilier et surtout par les œuvres elles mêmes. Il est rare de voir un visiteur accorder la même importance à chaque œuvre. Dans un musée, les pièces exposées sont comparables aux produits d'un supermarché, au point où la couleur, le volume, le sujet, attire les visiteurs comme une promotion dans une grande surface. Pour François Dagognet, on circule dans un musée comme dans un cimetière « le cimetière l'emporte sur la cimaise ! Que fait le visiteur quand il se trouve dans un cimetière ? Comment se déplace-t-il et de quoi est-il occupé ? Il va lentement entre les tombes, au hasard, considère telle ou telle dalle, en lit les noms et se sent attiré par certains d'entre eux [...] on n'ose pas l'écrire, mais une promenade dans le Jardin des Morts stimule plus qu'une entrée dans la Maison des Souvenirs ».

Le déplacement est un mode complexe d'apprentissage par le mouvement. On augmente notre prise de connaissance d'un lieu et des éléments qui le composent. Dans *Walking in Art & Architecture*, Jane Russell écrit « walking provides a way of understanding sites in flux in a manner that question the logic of measuring, surveying and drawing a location from a series of fixed and static viewpoints. When we walk we encounter sites in motion and in relationship to one another, suggesting that things seem different depending on whether we are “coming to” or “going from”.rather than proceed from the observational, to the analytic, to the propositional, by intervening and moving though a site , walking propose a design method that enables one to imagine beyond the present condition without freezing possibility into form. [...] Through the act of walking new connections are made and remade, physically and conceptually , over time an through space. Public concerns and pri-



vate fantasies, past events and future imaginings, are brought into the here and now, into a relationship that is both sequential and simultaneous. Walking is a way of at once discovering and transforming the city; is it an activity that takes places through the heart and mind as much as through the feet.” Jane Russell décrit la marche comme une véritable façon d’apprendre et même de créer. Le visiteur opère en partie un parcours de contemplation, mais aussi de réflexion et il analyse l’espace comme il analyse les œuvres qu’il y rencontre. Il choisit son chemin en fonction des pièces auxquelles il sera le plus sensible. Les membres du groupe d’architectes Stalker -laboratory for urban intervention avec leur projet Terrain vagues – Walking : a way to know the city, ont créé une méthodologie proche de la dérive des situationnistes ou de l’errance surréaliste. Voici leur méthodologie :

- 1-“préparation du terrain » documentation et cartes.
- 2-“Visite du site ” choix d’une piste.
- 3-Production d’une exposition (photos/textes + proposition pour d’un “aménagement” du site.)

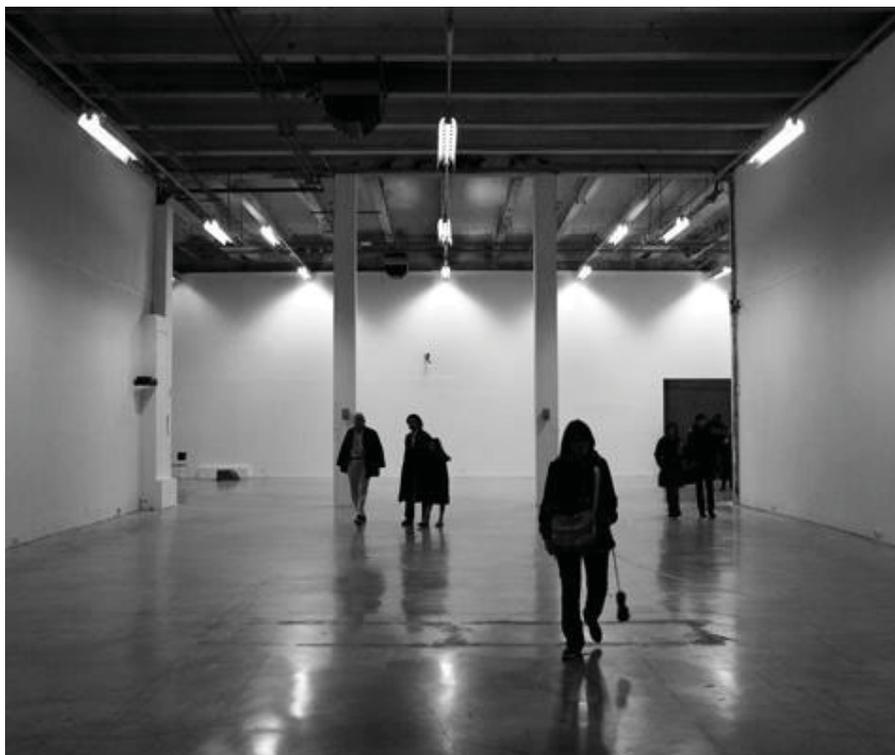
Ces parcours sont transformés en une réalité créative et permettent aux artistes de trouver le matériel nécessaire à de nouvelles propositions. Le parcours du visiteur dans le musée ou la galerie n’est que rarement créatif mais génère plutôt une mise en relation intellectuelle des pièces qui ont été observées. Le visiteur aura retenu les espaces à travers les œuvres observées, en fonction de ses mouvements ou de ses arrêts.

**Déambulation,  
Stalker, Miami, USA  
2002**



## - MOBILITÉ ET STATIQUE: MOUVEMENT ET REPOS.

Les typologies d'espaces sont liées à des attitudes physiques et impliquent des ressentis différents. L'espace des musées est proche de la salle des pas perdus des tribunaux : haut sous-plafond, rien n'empêche le mouvement. Les espaces du musée poussent à la déambulation, à l'errance, comme des bateaux sans amarres. Les visiteurs tanguent d'une œuvre à l'autre, de salles en salles, sans vraiment savoir où ils en sont. Il y a les œuvres qu'il faut avoir vu, il y a celles qui ont été vues, et toutes celles qui restent à voir, le rapport du visiteur avec le musée est lié à la réalité physique du lieu autant qu'à son rapport culturel. Les chefs-d'œuvre, que l'on reconnaît car ils font partie de notre inconscient collectif, reproduit sans limites, sur les affiches, la couverture de livres, ou encore les publicités, ils font partie de notre culture populaire. Ces chefs-d'œuvre, la Joconde ou la Danse de Matisse seront les lieux d'arrêt, une contemplation qui se fera en fonction du temps que l'ont peut passer devant l'œuvre. Contemplation interrompue par la foule qui bouscule, ou parce que nos jambes ne nous portent plus; il faut bouger, se déplacer pour reprendre pied. Les autres pièces exposées peuvent être simplement effleurées voir occultées lors du trajet du visiteur, ou trop pressé de pouvoir « enfin » voir un des chefs-d'œuvre, du musée ou simplement pour rejoindre la sortie en passant par le magasin de souvenirs. L'architecture du lieu impose à notre corps un parcours et des arrêts. Ainsi de la galerie-type dont la salle toute en longueur impose au spectateur de suivre un axe longitudinal, lui impose un aller-retour entrecoupé de pauses aux extrémités de la salle. Une salle de forme rectangulaire lui impose un trajet circulaire. Ses yeux balayent d'ailleurs la salle d'un regard à 360° avant qu'il ne s'avance vers les œuvres elles-mêmes. Ces salles au plan carré donnent alors vers d'autres salles, présentant





une ouverture dans chacun des murs, les visiteurs s'arrêtent dans la confusion, afin de faire le choix de son trajet. Il arrive parfois de voir dans la partie centrale de la salle un banc, déjà occupé par un groupe de visiteur, posté devant la pièce maîtresse de la salle, ce banc impose l'arrêt et l'attention du passant, comme un panneau de signalisation « point de vue » en haut d'une montagne ou sur une route escarpé. Symbole d'un repos spartiate, il n'y a plus de dossier sur les bancs des musées actuelles, ils sont souvent réduits à leur plus simple expression. Au Centre Georges Pompidou, il n'y a plus aucune assise ou lieu d'arrêt dans les salles d'expositions temporaires, mais c'est dans le hall que se trouvent des fauteuils. On peut en déduire un certain souci d'efficacité dans le temps que passent les visiteurs à l'intérieur de l'exposition. Il n'est pas rare de voir une longue file d'attente devant ces expositions. Mais est-ce que la présence d'un élément permettant un arrêt temporaire de quelques visiteurs change la donne ? Ou peut-être sont-ils absents pour éviter le favoritisme de ceux qui auront la chance de s'asseoir sur les quelques places à disposition quand les autres seront debout ?

Deux textes nous parlent du rapport entre musée et corps. Ils décrivent le musée comme une expérience physique, un sentiment architecturale exacerbé par la grandiloquence des volumes, comme on peut le rencontrer au Louvre. Franz Kafka se rend à Paris en 1911 et écrit : « Au Louvre d'un banc à l'autre. Ma souffrance quand nous en oublions un. La foule dans le salon carré, excitations des gens qui s'arrêtent, forment des groupes, comme si l'on venait à l'instant de voler Mona Lisa. Agrément des barres transversales placées devant les tableaux pour que l'on puisse s'y appuyer, surtout dans la salle des primitifs. Cette force qui me pousse, étant trop

**Les Nymphéas,  
C. Monet. MoMA.  
New York**

**La danse,  
H. Matisse . MoMA.  
New York**

**Repos d'un visiteur,  
Centre Pompidou,  
Paris.**

fatigué pour regarder moi même, à regarder avec Max ses tableaux favoris » (la Joconde venait d'être volée quelques mois auparavant). Comme il a été dit plus haut, à cette époque le Louvre était pourvu de nombreuses banquettes permettant de se reposer et de trouver des points de confort. De nos jours, on constate l'utilisation de tabourets pliants, en toile et en acier, loin d'offrir le confort bourgeois des banquettes capitonnées ou des barres transversales qui ont aujourd'hui disparues. Dans *Pièces sur l'art* (1931), Paul Valéry (1871-1945) décrit son sentiment après une visite au musée : l'expérience semble presque pathologique, où se mêlent douleur physique et mentale provoquée tant par l'espace que par les oeuvres exposées. Peut-on alors parler d'un « malaise des musées » ? « Je sors la tête rompue, les jambes chancelantes, de ce temple des plus nobles voluptés. L'extrême fatigue parfois s'accompagne d'une activité presque douloureuse de l'esprit. Le magnifique chaos du musée me suit et se combine dans le mouvement de la vivante rue. Mon malaise cherche sa cause... ». Cet épuisement du corps et de l'esprit est lié autant à l'abondance d'œuvres qu'à la longueur de la visite. La succession de salles, de couloirs et d'escaliers dans les grands musées d'art plonge le visiteur dans une expérience totale, une immersion au sein d'une connaissance encyclopédique et souvent linéaire. Dans les galeries contemporaines, la donne est différente, le white cube s'oppose à l'accumulation en proposant plutôt une sélection de quelques œuvres. Il s'oppose au musée en ce sens qu'il ne recherche pas à accumuler les œuvres mais à les isoler les unes des autres, à les faire « respirer », comme le relève O'Doherty, et ainsi à les autonomiser. Les œuvres s'y succèdent mais ne se font pas suite. L'espace de la galerie est plus réduit mais il n'en est pas moins déstabilisant. S'il a été un lieu d'échange et de

---

réception, il n'est plus désormais qu'un showroom dépouillé, sobre, un lieu de passage où le visiteur, adoptera la même attitude que dans un musée : ni pause, ni contemplation, ni mobilier. Si un banc est présent, il est destiné à la personne derrière son comptoir, dans une galerie si l'ont veut s'asseoir, il faudra passer à la caisse, la galerie d'art est un lieu marchand et les fauteuils sont réservés au bureau du galeriste, là où s'effectue la transaction.

La galerie, comme le musée, sont des lieux qui par leur dépouillement, sont devenus des zones de fluidité, des espaces de circulation. Est ce le couloir le meilleur lieu pour stationner, pour s'asseoir ? Comme on a pu le voir avec l'exemple du Centre Pompidou, un hall d'entrée devient une salle d'attente.

## CONCLUSION

L'évolution des formes et des doctrines dans l'architecture et dans les espaces dédiés à l'art où se confronte des propos souvent antagonistes d'artistes, collectionneurs, conservateurs, historiens de l'art ou encore de galeristes, résulte d'une standardisation qui aujourd'hui se présente souvent sous l'aspect du White Cube, ou du moins d'espaces placés sous un « habit blanc ». Les évolutions récentes semblent avoir fait de la place à une plus grande interprétation de l'espace dédié à l'exposition voire de l'architecture que l'on pourrait qualifier d'artistique dans le sens de E. L. Boullée, quand il n'y a plus de limite entre scénographie, musée et œuvre d'art. En effet ces espaces aux proportions fortes se jouent des typologies décrites plus haut. Elle mettent en relation l'espace et le corps de manière directe et force l'expérience physique du lieu comme expérience esthétique de l'œuvre. Cette pratique est cependant particulièrement rigide et ne permet aucune évolution et se trouve être à l'opposé du White Cube. Ainsi se pose la question d'un possible entre deux. Un espace pour mettre en avant l'œuvre sans pour autant négliger l'impact physique du lieu, sans pousser au « malaise » de la déambulation muséale, mais au contraire en augmentant la capacité de « cognition », la possibilité de contemplation des œuvres comme la conçoit Walter Benjamin par l'intervention matérielle sur l'espace dédié.

Le contenant modifie l'interprétation du contenu : ainsi l'eau ne prend pas le même aspect, n'a pas le même potentiel en tant que flaque d'eau sur le sol ou conditionné dans une bouteille, même si elle garde ses propriétés et son intégrité. Il en va de même pour une œuvre d'art, le contenant est l'espace qui lui est dédié : espace intellectuel et physique, qui, s'ils sont dissonnants, ne pourront pas mettre en valeur le potentiel d'une pièce. On constate à travers cette étude une évolution permanente des

---

cultures, et comment nous décidons de présenter des pièces du passé avec notre subjectivité contemporaine. Cependant notre époque étant en train de quitter la standardisation des produits de consommation, et se dirigeant vers un regard spécifique, les musées et galeries sont aussi soumis à cette évolution nous poussant à penser un nouvel espace spécifique pour l'œuvre. En effet, s'il n'y a pas de solution pérenne pour montrer les pièces, comme il y en a pour les conserver, il est nécessaire de nourrir une réflexion sur des espaces adaptés aux œuvres exposées, et tout autant à ceux qui les contemplent.

## BIBLIOGRAPHIE

### EXTRAIT

96

---

#### LIVRE :

*Le musée imaginaire*, Malraux André, 1965, Gallimard

*Essais 1-2 1922-1934*, de Walter BENJAMIN, ed Denoel/Gonthier. 1966.

*Fragments*, Walter BENJAMIN, PUF. 2001.

*Architecture: essai sur l'art*, BOULLÉE Étienne-Louis Jean-Marie Pérouse de Montclos , 1968

*Actions of architecture, architects and creative users*, Jonathan HILL, ed: Routledge london 2003.

*Body and building, essays on the changing relation of body and architecture*. G.DODDS & R.TAVERNOR ed : MIT Press .2001

*Inside the white cube*, Brian O'DOHERTY, University of California. 1986

*Manuel de Musographie* , Office international des musées/sociétés des nations, intitulé international de coopération intellectuelle. Madrid 1934.

*The art museum from Boullée to Bilbao*, Andrew MCCLELLAN

*Nouveaux musées espace pour l'art et la culture*, Josep MARIA MONTANER, éditions GG, Barcelona 1990.

---

*Installations, l'art en situation* Nicolas de OLIVEIRA, Nicolas OXLEAY, Michael PETRY & Michael ARCHER. ed. Thames & Hudson 1997

*L'architecture comme art*, RESTANY Pierre, Zevi Bruno, 1981, Academy editions

*Architecture + art new visions, new strategies*. Auteurs : Eeva-Liisa PELKONEN & Esa LAAKSONEN. ed. Alvar Aalto Akatemia. 2007.

*Une histoire des musées de France XVIIe-XXe siècle*, Dominique POULOT. édition La Découverte. Paris 2005

« *L'invention des musées* » de Roland SCHAEER ed. découverte Gallimard. 1993

*Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris Venise : XVI-XVIII siècle*, de Krzysztof POMIAN. Ed. Gallimard. 1987.

*Art becomes architecture becomes art*, a conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lillian PFAFF. Edition : Springer Wien New York. 2006.

*From margin to center, the spaces of installation art*, Julie H REISS. Ed. MIT Press. 2000.

*Art and Architecture, a space between* : Jane RENDELL . ed I.B.Tauris. 2006

*Marble Palaces, Temples of Art*, de Ingrid A. STEFFENSEN-

---

BRUCE ed : Bucknell university press.1984

*Architecture and utopia: design and capitalist development*,  
Manfredo TAFURI 1985, MIT Press

*The museum environment* (second edition) de Gary THOM-  
SON.ed Butterworth-Heinemann. 1986

*Space, Architecture for Art* , de Gemma TIPTON, ed CIRCA  
. 2004

*Musées-Architecture*, Chris VAN UFFELEN, ed : H.F.Ullman  
2010

**CATALOGUE D'EXPOSITION :**

Architecture of museum, catalogue d'exposition, Museum of  
modern art. New York 19681

Space, time, architecture a dialogue between art and architec-  
ture. Ed. Jovis2002.

Espaces culture «musées, arts plastiques, science, industrie,  
spectacles, action culturelle»... (XW 1529 ) Catalogue géné-  
ral, Mâcon : éd. W , 1986 .

*Artiste et architectes*, ouvrage collectif, ed Nouveau Musée  
Institut.1996

---

**PÉRIODIQUES :**

*L'architecture d'aujourd'hui* n. 284, article, *Art et Architecture*, François CHASLIN. France 1992

*Cahier du musée national d'art Moderne*, n 39, Printemps 1992.

Le socle et l'objet, Anne VILLARD. *La Lettre de l'OCIM*, n°87, 2003

**SITOGRAFIE :**

<http://www.ac-limoges.fr/artplast/spip.php?article141#4>

[http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture\\_musees/architecture\\_xxe.htm](http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm)







Ensci  
les-ateliers