

STARCHITECTURE ?

Une lecture architecturale des musées d'art contemporain

sous la direction de
Julie Bawin

EXTRAIT



Collection Imaginaire(s)

dirigée par Gustavo GOMEZ-MEJIA

Mise en page : Studio MkF

Relectures : Jérôme Sich

WWW.EDITIONSMKF.COM

© MkF éditions, 2026

Isbn 978-2-493458-36-0 / Ean-9782493458360

Droits de reproduction réservés aux organismes agréés ou ayant droit.

*Cet ouvrage est mis à disposition selon les
termes de la Licence CC BY-NC-ND 4.0*

*Attribution - Pas d'utilisation
commerciale - Pas de modification*

STARCHITECTURE ?

Une lecture architecturale
des musées d'art contemporain

sous la direction de
Julie Bawin

Sommaire

06/

Introduction :

Starchitecture... Vous avez dit starchitecture ?

Julie Bawin

22 /

À l'ombre du Guggenheim Bilbao.

L'architecture des musées d'art contemporain espagnols au XXI^e siècle

J. Pedro Lorente

38 /

Starchitectures et visiteurs frontaliers : l'expérience muséale au XXI^e siècle

Aluminé Rosso

60 /

Quelle fonction pour l'architecture du musée d'art contemporain dans la tension entre art public et art somptuaire ?

Tentative d'analyse sociologique

Daniel Vander Gucht

72 /

Le Musée qui n'existait pas. Plus de « Vingt ans après », retour sur une intuition avérée de Daniel Buren

Bernard Blstène

92 /

Musées sans réserve

L'architecture des collections d'art contemporain

Wouter Davidts

116 /

Un éléphant dans la pièce

Une réponse aux propos de Wouter Davidts dans son article « Musées sans réserves »

Bart De Baere

120 /

La vie de l'art vs la consolidation de l'architecture

Entretien de Pierre-Olivier Rollin et Bart De Baere avec Marjorie Ranieri

130 /

Musées : « Le temps dessiné »

Entretien de Pierre Hebbelinck avec Maurizio Cohen

148/

La starchitecture, malgré tout

Yves Winkin

Introduction :
Starchitecture...
Vous avez dit
starchitecture ?

En 2010, à l'occasion de l'ouverture du Centre Pompidou-Metz, conçu par les architectes Shigeru Ban et Jean de Gastines, est inaugurée une exposition en plusieurs volets autour de la notion de chef-d'œuvre. Il y est alors question, sans surprise, des œuvres iconiques des riches collections du Musée national d'art moderne, mais parce qu'il s'agissait aussi de célébrer le nouveau musée fraîchement construit en plein cœur de la ville, y était traité le statut de chef-d'œuvre architectural, plus particulièrement dans le champ spécifique des musées d'art moderne et contemporain. Ainsi, bien que le titre de l'exposition fût formulé sous la forme d'une interrogation – *Chefs-d'œuvre ? Architectures de musées. 1937-2014*¹ –, il suggérait en réalité une affirmation : l'histoire des musées d'art moderne et contemporain est en soi une histoire de chefs-d'œuvre.

1 - L'objectif de l'exposition était d'esquisser une histoire de l'architecture des musées d'art moderne et contemporain en France depuis 1937 (date à laquelle les Musées d'art moderne de la Ville et de l'État furent inaugurés à Paris) jusqu'en 2014. Inclure l'année 2014, alors que l'exposition se tenait quatre ans plus tôt, permettait d'englober des projets en cours, comme la Fondation Louis Vuitton à Paris, dessinée par Frank Gehry et construite entre 2008 et 2014.

Si l'on se réfère au dictionnaire de la langue française, le mot « chef-d'œuvre » se rapporte à ce qui « touche à la perfection », à ce qui « témoigne d'une parfaite réussite ». En quoi les musées, et plus spécifiquement ceux dédiés à l'art moderne et/ou contemporain, seraient-ils, d'un point de vue architectural, d'une qualité proche de la perfection ? Les auteurs du catalogue *Chefs-d'œuvre ?* n'y répondent pas vraiment, mais ce qui ressort de la brève analyse proposée par Philip Jodidio (2010, p. 15-30), c'est que le « musée chef-d'œuvre » est un édifice dont l'apparence extérieure contraste par sa forme, sa monumentalité et ses prouesses techniques avec l'environnement urbain ; un bâtiment qui, d'un point de vue plus strictement esthétique, peut être assimilé à un objet sculptural, et donc à une œuvre d'art plastique. De telles caractéristiques ne sont évidemment pas propres aux musées. Il suffit de se reporter au Pavillon allemand de l'Exposition universelle de Barcelone construit par Ludwig Mies van der Rohe en 1929 pour s'en apercevoir. Les matériaux utilisés (verre, acier et quatre sortes de marbre), la pureté linéaire ainsi que l'importance accordée au vide en firent non seulement une icône de l'architecture moderniste, mais également une œuvre en soi. S'agissant d'un pavillon destiné à révéler, le temps de l'exposition, la virtuosité des architectes allemands, et à être démantelé un an plus tard², Mies van der Rohe n'avait pas misé sur la fonctionnalité et avait dès lors, sans en avoir nécessairement conscience, instauré un nouveau modèle architectural, celui de l'édifice comme un chef-d'œuvre en soi.

Mais revenons aux musées. La première institution entièrement dédiée à l'art contemporain – un art qualifié de « moderne » à l'époque – est le Museum of Modern Art

2 - Le Pavillon de Mies van der Rohe fut reconstruit entre 1983 et 1986, sur le même emplacement, à l'initiative d'un groupe d'architectes catalans (Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici et Fernando Ramos), avec le soutien des autorités publiques de Barcelone. Cette « réactivation » d'un bâtiment à l'origine éphémère démontre le statut de chef-d'œuvre qu'il avait acquis dans l'histoire de l'architecture.

à New York. Fondé en 1929 dans un hôtel particulier, il est accueilli dix ans plus tard dans un nouveau bâtiment spécifiquement construit à cet effet par l'Américain Philip Johnson. Dominé par le Style international, le MoMA marquait certes un tournant du point de vue de l'aménagement intérieur – avec la mise en place du fameux *white cube* moderniste –, mais la sobriété de sa façade en aluminium n'en fit guère un chef-d'œuvre. C'est en 1959 qu'un cap est franchi, lorsqu'est inauguré, en plein cœur de Manhattan, le Guggenheim Museum, propriété de la fondation créée en 1937 par l'industriel Solomon R. Guggenheim. La construction avait été confiée à l'architecte américain Frank Lloyd Wright qui, épris de formes pures et organiques, dessina un bâtiment à contre-courant des tendances alors en vogue. Pas de ligne droite pour ce musée d'art, mais une structure hélicoïdale qui en fit, dès son dévoilement au public, l'archétype du musée qui refuse d'être un simple contenant ; autrement dit, le prototype du musée entrant en concurrence avec les œuvres qu'il expose. Le musée-œuvre naissait et, avec lui, son lot de controverses. En effet, si le succès public fut d'emblée au rendez-vous, le « milieu » reprocha à Wright d'avoir imposé ses propres considérations esthétiques au détriment des impératifs fonctionnels inhérents à une institution muséale. L'architecte répondit aux attaques en rappelant, d'une part, que la mère de tous les arts n'est autre que l'architecture (Vander Gucht, 1998, p. 75) et en soulignant, d'autre part, la spécificité du lieu qu'on lui avait demandé de concevoir. Puisqu'il s'agissait d'un bâtiment destiné à abriter des œuvres d'art, il fallait justement créer une symbiose entre architecture et art (Jodidio, 2010, p. 19). Frank Lloyd Wright avait ainsi ouvert la voie au musée d'art moderne comme œuvre d'art moderne, et plus largement à l'« architecture-signature ». Dans son sillage, bien des architectes *signeront* leurs constructions comme un artiste *signe* une peinture ou un auteur un livre, l'idée étant par ailleurs d'imposer une « patte » reconnaissable au simple coup d'œil. Mies van der Rohe fut l'un d'entre

eux, notamment lorsqu'il conçut, sur le modèle de la boîte de verre minimaliste, la Neue Nationalgalerie à Berlin en 1968. Quelques années plus tard, Renzo Piano et Richard Rogers lui emboîtèrent le pas, mais moins pour affirmer un style propre qui serait en soi une signature que pour faire ériger dans la cité une sorte d'ovni, c'est-à-dire un bâtiment hors du commun, conçu comme un objet unique et inimitable. Ce bâtiment, l'un des plus célèbres au monde, est le Centre Georges Pompidou, inauguré en plein cœur de Paris en 1977.

S'il est un édifice qui, du point de vue de son architecture, a fait couler beaucoup d'encre, c'est assurément le Centre Pompidou, lequel eut déjà ceci de spécifique qu'il fut pensé comme une sorte de complexe culturel, réunissant les arts plastiques – à travers la collection du Musée national d'art moderne –, mais aussi l'architecture, la musique, le cinéma, le livre et la création industrielle³. Si le projet soumis par Renzo Piano (né en 1937) et Richard Rogers (né en 1933) fut choisi en 1971 parmi la trentaine de propositions jugées dignes d'être retenues, c'est parce qu'il répondait à la demande des spécialistes composant le jury, à savoir offrir une « traduction architecturale de la philosophie du centre » (Pinto, 2017, p. 46). Il avait en effet été demandé de concevoir le bâtiment selon une structure souple et dynamique faisant apparaître ses dimensions fonctionnelles, tout en refusant la grandiloquence du « geste architectural fort », dit « GAF », acronyme largement répandu dans le milieu de l'architecture. Le Centre Pompidou devait donc être anti-monumental, mais surtout il serait, à l'imagination des deux architectes, un bâtiment sans façade et transparent, révélant au public ce qui d'ordinaire est dissimulé, c'est-à-dire les plateaux, les tubes et les tuyaux. Avec une

3 - L'une des particularités du Centre Pompidou fut de rassembler en son sein plusieurs institutions culturelles, soit anciennes comme le Musée national d'art moderne, soit nouvelles telles que le Centre de création industrielle (CCI), la Bibliothèque publique d'information, l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique, etc.

irrévérence assumée, Piano et Rogers faisaient un pied de nez à tous les sanctuaires de l'art existants à cette époque, leur geste architectural tournant aussi bien en dérision la stylisation esthétisante que la modernité technologique, qu'ils s'ingéniaient à célébrer aussi bien qu'à parodier. Il n'empêche : malgré leur résistance aux formes ostensiblement spectaculaires et à une recherche plastique considérée comme une fin en soi (Pinto, 2017, p. 50), les deux architectes créèrent une véritable « icône métropolitaine », initiant l'idée selon laquelle un musée d'art contemporain se doit de répondre à une architecture conçue comme l'expression d'une singularité, d'un objet inimitable ; d'être, autrement dit, un *landmark* urbain.

Dans les années 1980-1990, à une époque marquée par la prolifération de musées d'art contemporain aux quatre coins du globe, l'enveloppe architecturale prend plus d'importance encore. À la faveur de constructions toujours plus originales, spectaculaires ou sophistiquées, ces institutions deviennent les marqueurs de la réussite ou de la relance économique d'une ville. Ainsi, alors que l'on voit les grandes capitales culturelles rivaliser en musées susceptibles de s'imposer dans le tissu urbain tel un signe ou une enseigne, d'autres lieux, plus reculés géographiquement ou économiquement, font peau neuve en conjuguant art contemporain et architecture-signature. En 1996, l'architecte brésilien Oscar Niemeyer épate le monde entier avec son musée en forme de dôme inversé, posé sur un rocher surplombant la baie de Guanabara, en face de Rio de Janeiro (le Musée d'art contemporain de Niterói). Un an plus tard, à Bilbao, c'est l'architecte américano-canadien Frank Gehry qui attire sur lui une attention médiatique jamais atteinte jusqu'alors dans l'univers de l'architecture contemporaine. Il construit, dans cette ancienne ville industrielle du Pays basque, ce qui deviendra son bâtiment-signature : le Guggenheim de Bilbao. Celui-ci n'allait pas seulement constituer, à lui seul, le moteur et l'emblème de la redynamisation d'une ville

transformée aussitôt en l'une des principales curiosités touristiques d'Europe. Se présentant comme une sculpture habitacle à l'esthétique futuriste et déconstructiviste, ce musée de titane, fruit d'une prouesse technique exceptionnelle, popularisa bientôt une expression bien connue : « starchitecture ».

Qu'entend-on par « starchitecture » ? Emploie-t-on ce terme pour désigner des édifices dont le succès public en fait des « stars », c'est-à-dire des lieux prisés par le plus grand nombre ? En réalité, ce mot-valise se rapporte moins, dans les débats autour de l'architecture des musées, à des endroits populaires et convoités qu'à des institutions dont l'apparence semble être devenue plus importante que ce qu'elles sont censées être substantiellement. Déjà en 1990, la critique d'art Rosalind Krauss (1990, p. 4) déplorait que les visiteurs d'un musée soient davantage attirés par le lieu (le contenant) que par les œuvres exposées (le contenu)⁴. Plus tard, la sémioticienne Isabella Pezzini écrira que la relation hiérarchique entre contenant et contenu s'est sinon inversée, du moins modifiée en profondeur, l'architecture ne jouant plus une fonction auxiliaire, mais revendiquant au contraire « un rôle de co-protagoniste » (2015, p. 72). À la même époque, au milieu des années 2010, l'historienne de l'art Claire Bishop valide les observations de Krauss, ajoutant que le « triomphe de la starchitecture » n'est autre qu'une expression visuelle de la privatisation des musées d'art contemporain (2013/2021, p. 27). En devenant de plus en plus dépendants des dons et du mécénat d'entreprise, les musées auraient, selon elle, cédé à une logique de surenchère architecturale – l'iconicité du bâtiment prenant le pas sur l'art exposé –, ayant elle-même entraîné une amplification du phénomène du musée comme « *branding* », c'est-à-dire comme image de marque. Ce qui

4 - Elle écrivait plus précisément : « [...] it is the museum that emerges as powerful presence and yet as properly empty, the museum as a space from which the collection has withdrawn. »

relie les musées d'art contemporain dans le monde, écrit Claire Bishop, c'est « moins le souci d'avoir une collection, une histoire, une position ou une mission, qu'un certain sens de la contemporanéité qui passe par une *image* qu'il conviendrait d'avoir : celle d'un musée nouveau, cool, photogénique, design, marqué par sa réussite économique » (Bishop, 2013/2021, p. 28).

Cette quête de l'image de marque comme moteur de rentabilité est à mettre en relation avec ce que d'aucuns ont appelé « l'effet Bilbao ». J. Pedro Lorente, l'un des auteurs de cet ouvrage, analyse avec finesse ce phénomène qui, par-delà l'influence du Guggenheim en termes de spectacularisation de l'architecture, a non seulement imposé le modèle de la « ville comme spectacle » (Giebelhausen, 2003, p. 9), mais aussi celui du musée comme lieu « où être vu ». L'enveloppe architecturale a assurément contribué à faire des musées des lieux photogéniques, qualifiés de nos jours d'« instagrammables ». En s'en tenant au cas emblématique du Guggenheim de Bilbao, on sait par ailleurs que si le « Guggy » des Basques est célébré pour les valeurs qu'il projette en termes d'attractivité urbaine et de cosmopolitisme, il l'est aussi pour son ouverture, littéralement et symboliquement, au public. Les habitants sont par exemple invités à le parcourir sans avoir à acheter un billet d'entrée, renforçant par là un sentiment d'appartenance à ce qui constitue, encore aujourd'hui, un symbole de régénération et de progrès pour l'ensemble des citoyens. Au Centre Pompidou, construit vingt ans avant le Guggenheim de Bilbao, la large piazza ainsi que, sur la façade, le grand escalier roulant que souligne la fameuse rampe rouge exercent aussi cette fonction hospitalière, attirant à lui le potentiel visiteur et le conviant à pénétrer dans le bâtiment pour y déambuler librement. Comme le montre Aluminé Rosso dans sa contribution ici publiée, le public est, à l'ère des réseaux numériques, plus nombreux encore à parcourir les espaces intermédiaires, ces « espaces

de transit », et cela, sans être contraint à une visite des collections et des expositions temporaires qu'offre le Musée national d'art moderne. Toutefois, l'aspect architectural du bâtiment – son enveloppe extérieure – n'engage pas seulement à une consommation rapide des « stations-service » du musée. Quand le visiteur, même le moins curieux, entre dans une institution iconique, dans un « *superstar museum* » (Frey, 1998), il est engagé à vivre l'« expérience architecturale » jusque dans les salles d'exposition. Aux derniers étages du Centre Pompidou, où est logé le Musée national d'art moderne, une apparente neutralité, héritée du modèle du *white cube*, est privilégiée. Le visiteur est donc a priori plongé dans une boîte blanche héritée du fantasme moderniste d'annihiler le contenant, l'objectif étant de nous faire oublier, le temps d'une parenthèse culturelle, que l'on est à Paris (et à Beaubourg en particulier), et de nous inciter à un état de seule confrontation – voire de contemplation – aux œuvres exposées. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas. Lorsque l'on parcourt les salles de l'exposition permanente, il nous est toujours rappelé que l'on se trouve en ce célèbre bâtiment à l'esthétique industrielle – l'architecture de l'édifice apparaissant ici et là, surtout au niveau des plafonds – et que l'on a du reste ce privilège rare de bénéficier d'une vue imprenable sur la capitale grâce aux larges baies qui s'ouvrent sur des terrasses. Certaines expositions temporaires – je songe notamment à *Brancusi. L'art ne fait que commencer* (2024), l'une des dernières organisées avant la fermeture du Centre Pompidou pour cause de travaux – jouent d'ailleurs de manière évidente avec l'architecture et le point de vue sur la ville. La mise en espace des *Oiseaux* de Brancusi fut de ce point de vue révélatrice : placées dans l'axe de la grande terrasse vitrée, les œuvres cohabitaient avec l'environnement architectural et urbain comme s'il s'était agi d'un décorum aux sculptures mythiques et élancées de l'artiste roumain. Dans l'histoire des expositions organisées au Centre, un artiste aura joué plus que tout autre avec l'architecture du lieu : Daniel Buren. Celui

qui l'accompagna dans ce jeu aussi habile que complexe, Bernard Blistène, revient, dans cet ouvrage, sur cette exposition hors du commun.

Revenons un instant à la question de la scénographie et de son lien, sinon de sa subordination, à l'architecture. Avec l'essor de la starchitecture, incarnée par une poignée de « grands joailliers » mondialement connus, l'autonomie artistique de la forme-musée (Amselle, 2016, p. 104-105) a parfois généré des surprises, voire des absurdités, sur le plan scénographique. Sans remettre en cause la maîtrise conceptuelle dont a fait preuve, durant toute sa carrière, l'architecte irakienne Zaha Hadid (1950-2016), il n'est pas exagéré d'affirmer que, lorsqu'elle conçoit le MAXXI (Musée national des arts du XXI^e siècle) à Rome, la fonction et les missions du musée, tant du point de vue de l'exposition qu'en ce qui concerne la conservation, furent reléguées à l'arrière-plan. Pensons notamment à ces salles dont les murs penchés permettent difficilement d'accrocher des œuvres ou encore au plancher du dernier étage qui ondule comme une grande vague. « L'accrochage de cet immense hall est un cauchemar » (Noce, 2010), confieront certains conservateurs du musée au moment de son ouverture en 2010. Cette architecture démonstrative, s'illustrant dans un excès de moyens, au mépris parfois des usages et des aspects strictement utilitaires du musée, n'a pourtant pas fait cesser la course au « *wow factor* », seul garant du flux toujours plus colossal des visiteurs et des touristes. Le XXI^e siècle a fait perdurer les projets mirifiques confiés à des architectes-stars, parmi lesquels, dans le désordre et sans exhaustivité, Herzog et de Meuron, Jean Nouvel, Frank Gehry, Tadao Ando, Shigeru Ban, Bjarke Ingels et Zaha Hadid, l'une des seules femmes à avoir réussi à s'imposer dans un univers très masculin. Lauréats des grands concours internationaux, ces architectes, dont le nom est pour beaucoup associé au prestigieux Pritzker Prize, bénéficient encore aujourd'hui d'une reconnaissance

STARCHITECTURE ?

UNE LECTURE ARCHITECTURALE DES MUSÉES D'ART CONTEMPORAIN

De New York à Bilbao, de Paris à Rome, les musées d'art contemporain rivalisent d'audace architecturale. Œuvres d'art à part entière ou emblèmes d'un capitalisme culturel mondialisé, ces édifices signés par les « starchitectes » – Gehry, Hadid, Nouvel, Herzog & de Meuron, Piano... – redéfinissent la place du musée dans la ville, dans l'économie et dans l'imaginaire collectif.

Cet ouvrage, dirigé par Julie Bawin, interroge cette transformation du musée en icône urbaine et en marque, entre spectaculaire et sobriété, entre innovation et instrumentalisme. En s'appuyant sur des études de cas (Centre Pompidou, Guggenheim Bilbao, MAXXI, Tate Modern, etc.) et sur les contributions d'historiens, de sémioticiens, de directeurs de musées et d'architectes, il propose une réflexion inédite sur la « starchitecture » comme phénomène culturel, économique et symbolique.

Au croisement de l'histoire de l'art, de l'architecture et de la muséologie, *Starchitecture?* explore la tension entre le contenant et le contenu, entre la quête du chef-d'œuvre architectural et la mission culturelle du musée.

www.mkfeditons.com



20 € – 978-2-493458-36-0