

MUSEUM-PARK

ÉCOLE POLYTECHNIQUE
FÉDÉRALE DE LAUSANNE

016

ENONCÉ
THÉORIQUE

borodai karina

— UN PROJET HYBRIDE QUI REPOUSSE LES MURS —



MUSEUM -
Park

ÉCOLE POLYTECHNIQUE
FÉDÉRALE DE LAUSANNE*

Enoncé théorique : 2



RÉALISÉ PAR

Borodai Karina

SUPERVISEURE

Harry Gugger

TUTEURS

Christophe Van Gerrewey
Charlotte Truwant

EXPERT

Chizuko Kawarada

EPFL*

Master Thesis
2016-17

Cette recherche
comprendre la ty
parc - musée.

visé à
typologie du

Le pouvoir de l'art peut vous emmener dans un voyage et vous porter dans une autre dimension. Il fournit l'aperçu d'un autre monde, ou d'une autre façon de penser.

Dans les années 1950, quelques artistes ont cherché à troubler, certains en amenant l'art dans un environnement du quotidien, d'autres en voulant faire un art qui s'engage avec l'environnement. L'art s'est engagé avec son emplacement, à mesure que le site devenait partie intégrante du travail.

Le terme « site spécifique » devient de plus en plus utilisée dans les années 60 pour décrire ces réalisations. Un mouvement croissant a ancré la croyance que, l'art doit être accessible plus qu'à une minorité. Les artistes « in situ »¹, ont abouti à un changement d'idée sur l'art mais surtout sur l'art public, qui est devenu une nouvelle possibilité de transformer un espace anonyme ou négligé en un lieu significatif. L'art a eu besoin de sortir de ces murs et les œuvres sont devenues plus grandes, car reliés directement à leur site. Suite à ce changement d'échelle l'art est venu s'installer dans de nouveaux ensembles.

A travers cet énoncé théorique, j'ai le souhait de mettre en avant ces nouveaux ensembles que je définirai comme étant hybrides. On n'y trouvera pas d'œuvres pouvant se mettre dans un musée mais des pièces d'art au travers des quelle nous devons voyager et découvrir de nouveaux lieux. Ces pièces doivent être découvertes « in situ ». De plus, les ensembles hybrides qui souhaiteraient les regrouper, devront reconnaître l'impact de cet art où la localisation y est très importante et faisant part de l'expérience. L'art « in situ » nous montre la compréhension de son lieu. Les lieux choisis dans cet énoncé, sont issus pour la plupart du XX et XXI s, venant du monde entier.

Mon intérêt pour ce genre d'ensemble, est parti d'une occasion de visiter ces îles musée.

Existent-t-ils ailleurs ? comment s'organisent-ils ? sur quoi se basent-ils ?

Les deux premières parties, mettront en évidence la base de cet ensemble hybride.

La première partie dévoilera suivant un axe chronologique, l'évolution des parcs de sculptures au travers des « fabriques ».

Puis, la deuxième partie mettra en avant les musées suivant leur l'insertion dans le paysage en créant ainsi des projet « in situ ».

Des éléments différents, des deux premières parties, viendront se juxtaposer avec la troisième, exposant différents exemples de Museum-Park².

La troisième partie, exposera des projets hybrides, par leurs nouvelles perceptions de l'architecture dans la nature, où le parcours, l'espace et l'art sont indissociables.

Le schéma de la page 11, mettra en avant d'une représentation abstraite de ces juxtapositions.

1 In situ : sur leur site

2 Parc musée ou musée à ciel ouvert

3 photo de l'atelier de Peter Joseph





analyse des parties

→ **INTRODUCTION**
abstracte
histoire
élément clé

→ **ANALYSE DU SITE**
acteur territorial
condition spécifique
formation du projet

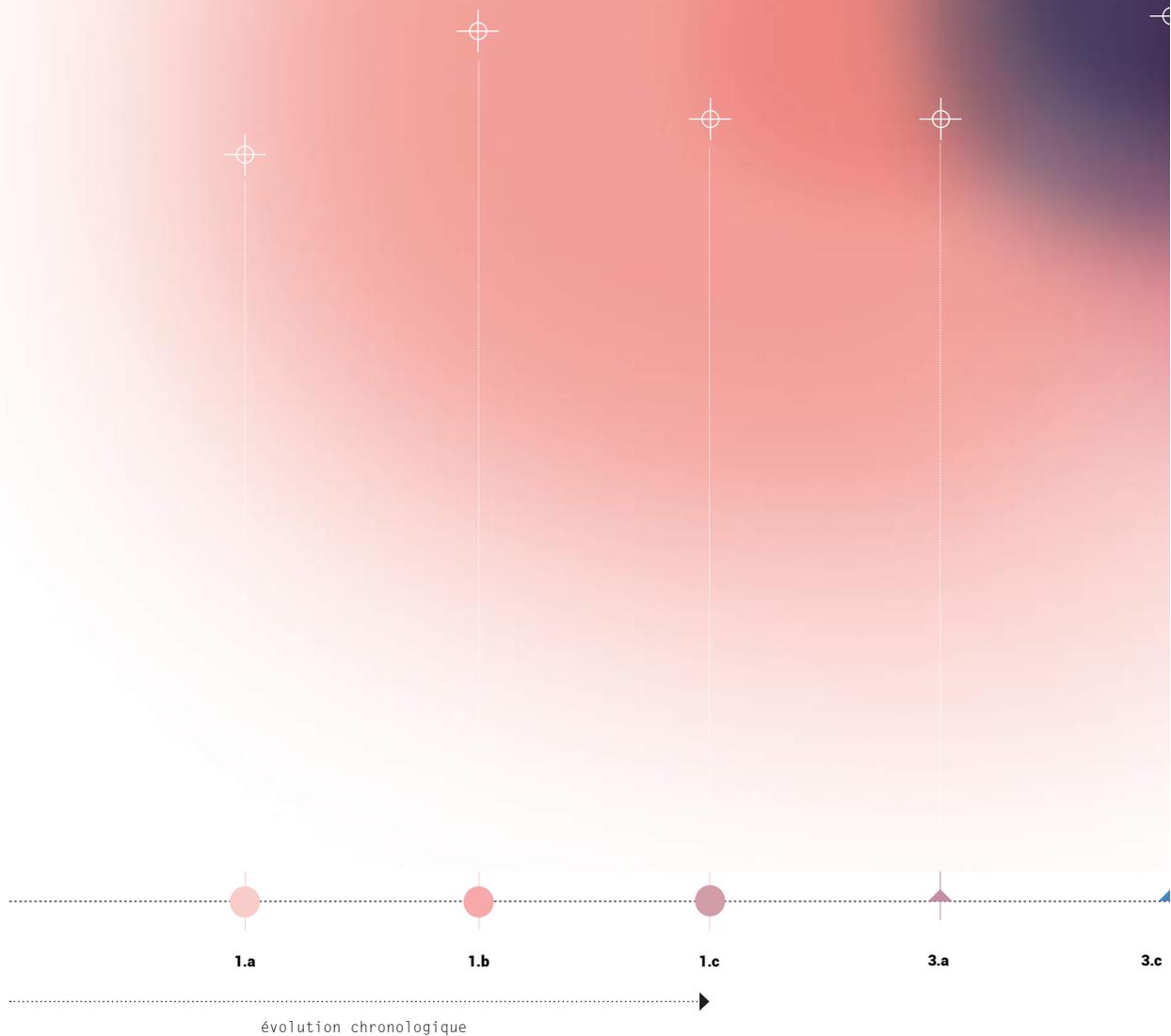
→ **ANALYSE du SYSTEMS/OBJECTS**
relation du système
construction
image territoriale





sommaire

Eronné théorique : 11



- in situ
- parcours
- projet hybride

- musée °

musée °



3.b

2.c

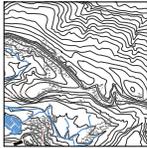
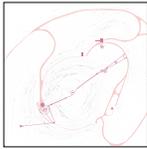
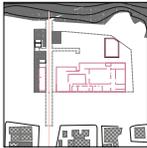
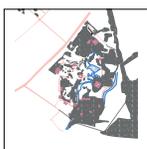
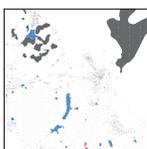
2.b

2.a



évolution IN SITU (insertion dans le site environnant)

sommaire

	PARC SCULPTURAL	●
		1.a
		1.b
		1.c
	MUSÉE	■
		2.a
		2.b
		2.c
	MUSEUM PARK	▲
		3.a
		3.b
		3.c



2	Introduction
7	<u>avant-propos</u>
8	analyse des sous-parties

17 Fabriques

21	Fabriques: l'histoire recomposée <small>Le parc anglais du Château d'Howard</small>
31	Fabriques: landart hors échelle <small>Roden Crater _ James Turrell</small>
41	Fabriques: nouveaux ensembles <small>Park de Kroller-Müller</small>

51 In situ

55	In situ: lien <small>Hiroshigué KKAA</small>
63	In situ: miroitant <small>Louvre de Lens SANAA</small>
71	In situ: formes vernaculaires <small>Cabane suspendu Peter Zumthor</small>

79 Projet Hybride

83	Hybride: l'espace <small>Middelheimmuseum</small>
91	Hybride: détour <small>Stiftung Insel Hombroich</small>
101	Hybride: formes évidées <small>Naoshima.</small>

111 Voyage au plus près de la nature

129	<u>Vers le projet</u>
131	Bibliographie

sommaire

CHATEAU D'HOWARD 1 ●

▸SURFACE :300 km²

▸ANNEE :1725

▸PARC ANGLAIS

RODEN CRATER 2 ●

▸SURFACE :400 km²

▸ANNEE :1970

▸LANDART

KROLLER-MULLER 3 ●

▸SURFACE :68 km²

▸ANNEE :1980

▸PARC - MUSÉE

HIROSHIGUÉ KKA 4 ■

▸SURFACE :3 km²

▸ANNEE :2007

▸MUSÉE

LOUVRE DE LENS 5 ■

▸SURFACE :23 km²

▸ANNEE :2012

▸MUSÉE

CABANE SUSPENDU 6 ■

▸SURFACE :300 km²

▸ANNEE :2016

▸PARC - MUSÉE

MIDDELHEIMMUSEUM 7 ▲

▸SURFACE :3 km²

▸ANNEE :1951

▸PARC - MUSÉE

INSEL HOMBROICH 8 ▲

▸SURFACE :0.5 km²

▸ANNEE :1987

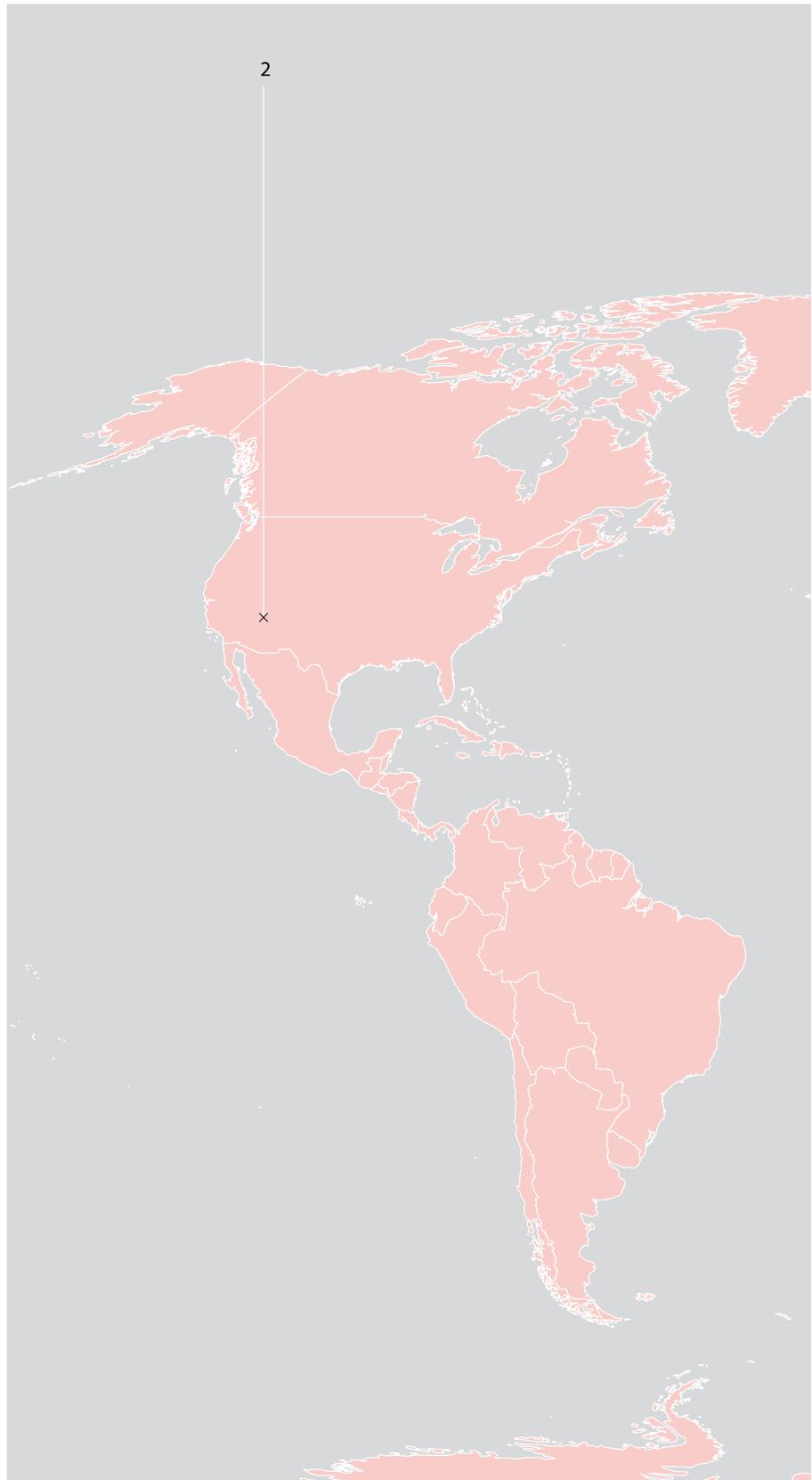
▸PARC - MUSÉE

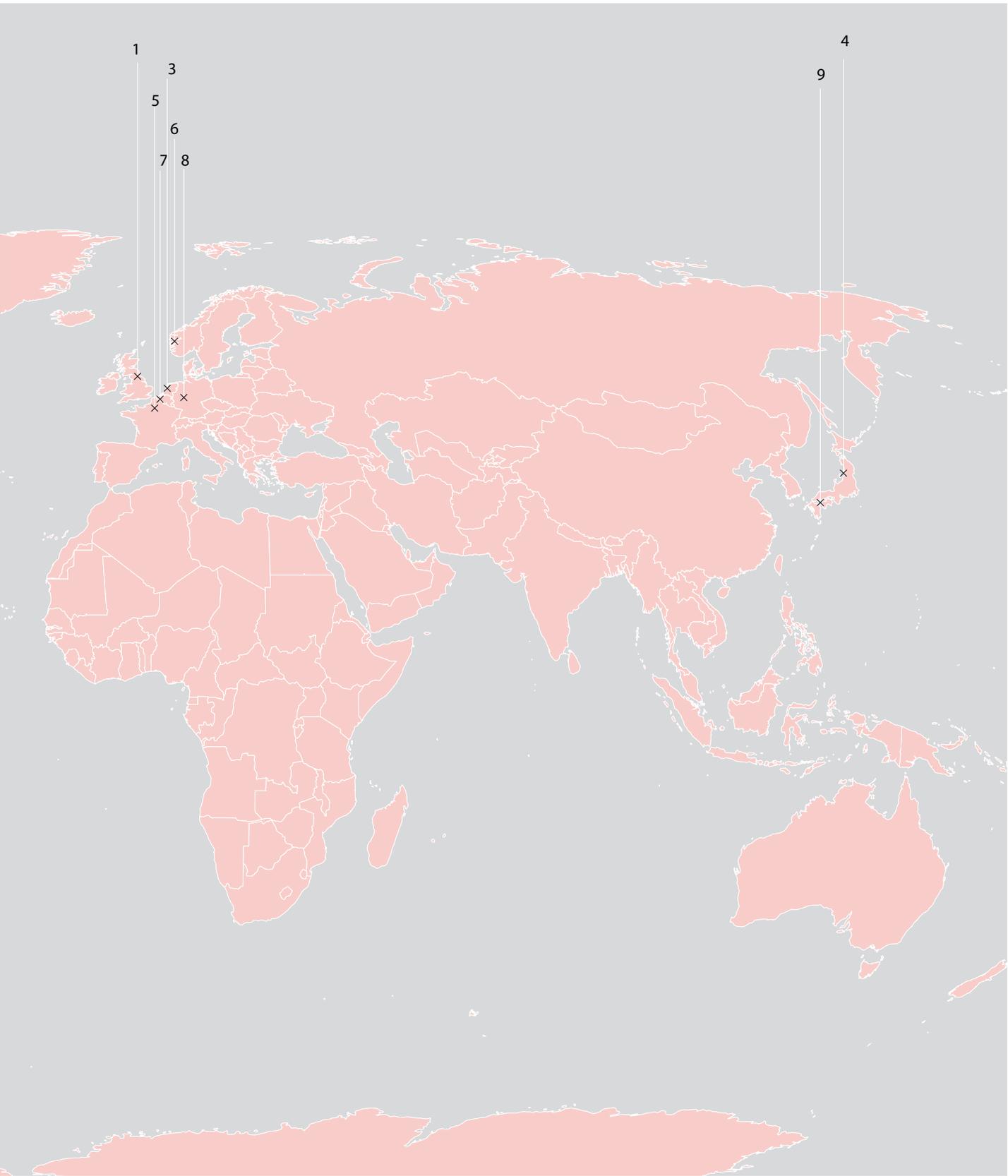
NAOSHIMA 9 ▲

▸SURFACE :14.5km²

▸ANNEE :1992

▸PARC - MUSÉE







Fabriques

21 Fabriques: l'histoire recomposée
Le parc anglais du Château d'Howard

31 Fabriques: landart hors échelle
Roden Crater _ James Turrell

41 Fabriques: nouveaux ensembles
Park de Krollen-Müller

Fabrique

Les historiens de l'art des jardins, disent que les jardins paysagés du XIX^e siècle racontent une histoire à ceux qui les parcourent, car ils sont composés comme d'une succession de scènes. Ces scènes s'organisent autour de « fabrique »¹, c'est à dire autour de petits édifices dont le terme a été emprunté par les créateurs de jardin aux peintres paysagés. En peinture, le terme désigne toutes sortes de constructions ou de ruines² que les peintres disposent dans leurs tableaux pour les agrémenter. Tous comme dans l'art des jardins et du paysage, les « fabriques » désignent ces mêmes constructions renvoyant directement au tableau, disséminées dans le jardin, elles rythment le parcours de celui qui le visite³.

Néanmoins ces petites constructions n'ont pas uniquement inspiré l'art des jardins et du paysage de l'époque mais également de nombreux architectes. Ledoux fait partie de ces architectes qui s'inspirèrent de ces fabriques afin de construire une architecture innovante pour l'époque. La mode de ces fabriques est arrivée en France au travers des jardins anglo-chinois, Venue d'Angleterre et conquerra de nombreux architectes de par son évolution dans le temps et dans son symbole.

« Ces jardins conçus comme une imitation et une réduction d'un paysage naturel, s'ornaient de nombreuses fabriques. Ce n'était plus comme au XVII^e siècle, des édifices ménagés pour la commodité du promeneur ou pour abriter des divertissements, mais des monuments de toutes sortes: pavillons, temples, grottes, pont, ruines, cascades, souterrains qui faisaient partie intégrante du paysage tout en lui conférant un sens et en y créant une atmosphère. »

Créer une atmosphère, est bien le souhait de cette nouvelle architecture, mais la réalisation de ces fabriques, sera vue par un certain architecte, comme une architecture purement décorative, sans réel but, ni sens. Néanmoins More apportera un soutien formel à ces petites constructions.

« L'architecture révolutionnaire, (...) se caractérise autant par ses buts que par ses formes. Précisément, les fabriques des jardins paysagés, ne sont pas des constructions purement décorative. Elles supposent un but et une intention qui doivent se manifester au premier coup d'œil par la forme sous laquelle elles se présentent et par la place qu'elles occupent. Dans les jardins paysagés développait une sorte d'architecture parlante dont témoignent les écrits de Ledoux.»⁴

1 du latin fabrica, construction

2 peinture - Claude Gellée - paysage pastoral - 1644 →

3 photo - villa Borghese - temple d'esculape - 1786 - Rome →

4 Pressouyre, S. (1965). Ledoux et les fabriques. Bulletin Monumental, 123(1), 80-82.







On parle de paysages en définissant des sites ayant des caractères bien spécifiques les uns par rapport aux autres et donnant une lecture visuelle forte. L'environnement ne naît pas urbain, mais le devient par ces espaces aménagés ou cultivés, transformés par l'homme.

L'idée, de mettre en forme le paysage autour des lieux du pouvoir, comme les palais, ou les grandes places, est très ancienne. Les œuvres du jardinier d'Andres le Notre, avec Versailles ou encore le jardin des tuileries de Vaux-le-Vicomte sont des exemples de cette modification du paysage en relation avec l'architecture. Les perspectives et les grands bassins expriment le pouvoir. Ils amplifient l'architecture du palais et confèrent une dimension nouvelle et impressionnante à sa présence symbolique. Le château d'Howard après presque 300 ans, continue à donner une impression de domination dans le paysage de tous ceux qui l'approchent.

Christian Norberg-Schulz,¹ architecte et historien le décrit ainsi Le château Howard :

« L'entrée principale est conçue comme une tour médiévale, mais traitée avec un vocabulaire classique.(...) La cour d'honneur a de toute évidence une origine française, mais elle est revêtue d'une lourde ordonnance dorique.(...) La succession des immenses pilastres de la façade sur le jardin renvoie à Palladio.»²

Le Château d'Howard est un chef-d'œuvre de paysagisme anglais. Le château est entouré d'un jardin baroque classique « à la française » et d'un parc « à l'anglaise ». Il est plus qu'un simple paysage de campagne ou un quelconque jardin anglais. Deux fabriques ornent le jardin de ces terres : le « Temple des Quatre Vents »³ au bout du jardin classique et le « Mausoleum »⁴ dans le parc anglais. Le résultat de ce paysage est dû à la collaboration de plus de 25 ans entre le propriétaire des lieux Charles lord Carlisle et ses architectes John Vanbrugh et Nicolas Hawksmoor.

Une nouvelle maison a été construite à l'Est, à côté du château d'Henderskelfe. La vieille rue du village a été transformée en large promenade⁵. La route arrivant de York vers Henderskelfe a été abandonnée, tandis que la route de campagne menant à Slingsby, ³ a été transformée en la Grande Avenue. De cette façon, la topographie de Henderskelfe a été conservée dans une disposition formelle de l'ensemble.

Plantation

Les plantations de la grande avenue reflètent les trois phases de son développement. De la porte pyramide jusqu'à l'entrée nord, l'avenue est plantée de doubles rangées d'arbres. Egalement, un couloir vert mène jusqu'au mémorial du septième comte. Des espaces, délibérés dans la plantation, viennent révéler, une vue transversale du domaine. Les plantations se terminent au sommet de l'ensemble, où se déploient une vue imprenable sur le paysage agricole de la vallée.

1	C. N.-S., Architecture du Baroque tardif et rococo, Paris, 1983, page 281.	
2	Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe s. Vol.30, « Le jardin paysager de Castle Howard et la grandeur Whig »,p.27-47	
3	photo - Temple des Quatre Vents	↖
4	photo - Mausoleum	↖
5	plan du site - carte aeriennne - 2016	→
6	photo - la forêt d'Howard dans la brume - 2015	↑



10 20 50 100

Notions d'échelle

Tel un vaste territoire vierge et hors d'échelle humaine, le château d'Howard abrite de fragiles sanctuaires. Le territoire relie au Nord-Est, 24 km de montagnes, entre les vallées de Pickering et York. Les montages de Howard varient entre 150 et 350m.

Eaux

Le château d'Howard montre une grande présence d'eau avec un lac au Sud et les nombreuses rivières environnantes. Ces rivières sont alimentées au printemps. Le lac au nord du domaine a été créé en endiguant un cours d'eau du nord-est de la vallée, qui fût alimenté par les étangs en cascade. Ils forment une unité visuelle avec le lac, lui aussi alimenté par des cours d'eau souterraines qui furent modifiés. Dans un premier aspect, ce paysage nous paraît totalement naturel, n'est une fois de plus une modification humaine affine de servir au mieux l'architecture du lieu.

Notions de parcours

Sur le plan, une lecture de rythmes ainsi que de hiérarchies du tracé, apparaissent dans l'ensemble du parc. Les formes géométriques des fabriques, viennent guider ainsi que rythmer notre parcours. Les voies de circulations sont tracées de sorte à donner une perspective plongeante sur l'ensemble, qui viendra amplifier la grandeur des lieux bâtis. Les jardins ainsi que les parcs deviennent des lieux de croisement de plusieurs zones homogènes différentes.

« Faire un plan est de préciser, fixer des idées. C'est avoir des idées. C'est ordonner ses idées pour qu'elles soient transmissibles. Il faut donc manifester une intention précise. »¹

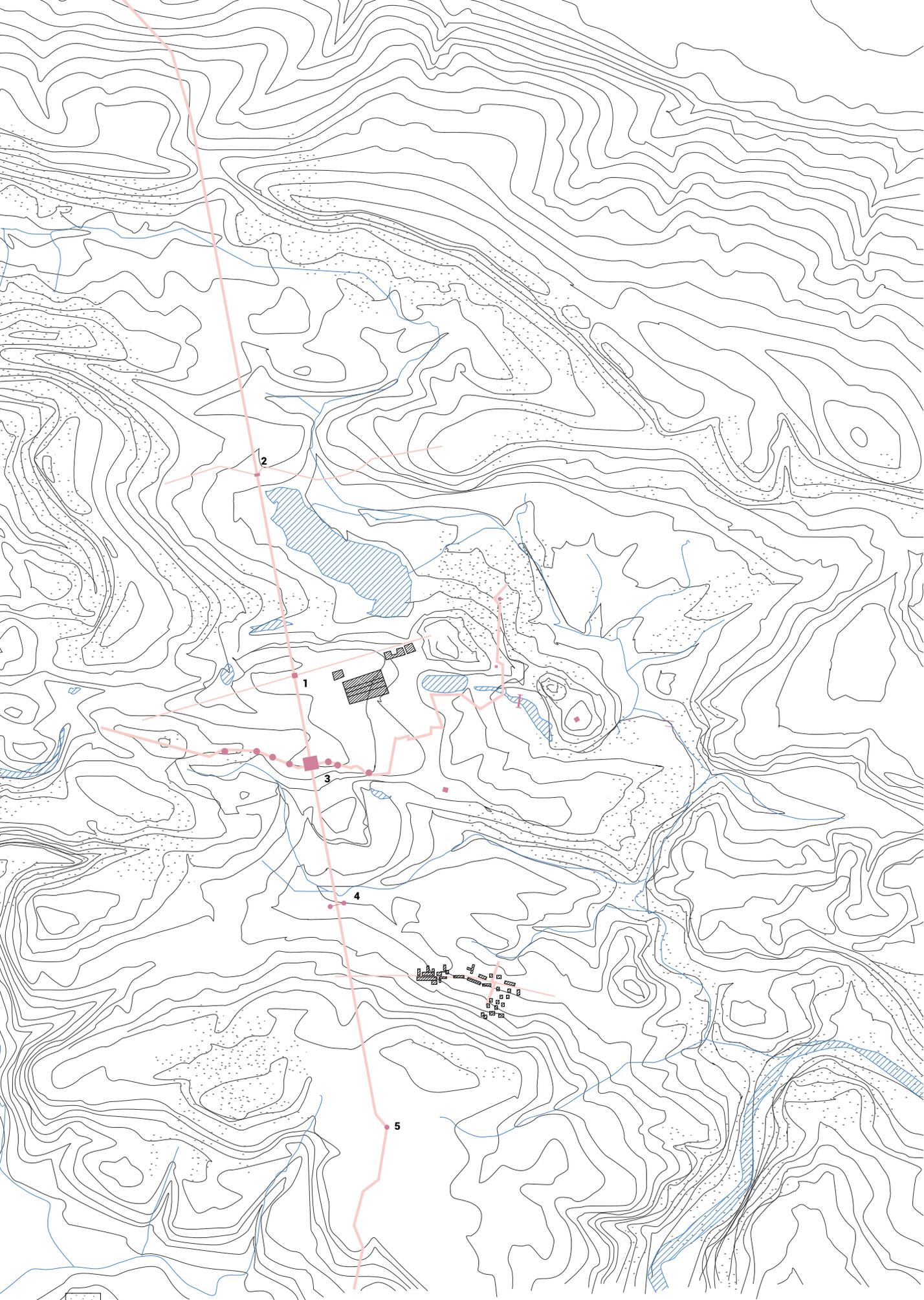
L'intention précise ici est donc de venir rythmer le parcours de la Grande Avenue à l'aide de ces nombreuses fabriques. Qui de plus, viennent souligner l'importance de cette artère, qui ainsi constitue une sorte de hiérarchie dans ce grand ensemble.

Notions d'insertion

L'ensemble de ce parc, jardins ainsi que le bâti constituent une sorte de prototype du paysage architectural. Si les différentes phases historiques du château d'Howard pourraient simultanément être projetées les unes sur les autres et placées dans la morphologie du paysage, l'unité visuelle complexe de ce jardin paysager deviendrait plus évidente. Dans l'ensemble du paysage, on peut distinguer, divers schémas de composition. La première étant celui de la maison et de son jardin. Le second celui du plan de la grande avenue et du domaine construit antérieurement. En fin, la dernière étant du niveau panoramique.

Par agrandissement et par symétrie des éléments de la composition, l'ensemble est ajusté à l'échelle de la portée visuelle. Car elle donne une sorte d'importance à cette insertion partielle dans le site.

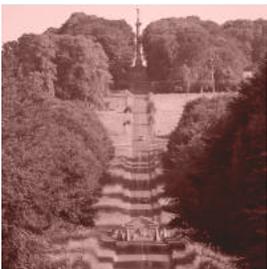
¹ Le Corbusier dans vers une architecture p145 Ed 1958 Vincent et Fréal



- | | | | |
|--|----------------|---|--------|
|  | forêt |  | routes |
|  | lac / rivières |  | chemin |
|  | fabriques |  | topo |

- 1 - obélisque Malborough - 1714
- 2 - entrée Nord
- 3 - porte Pyramide - 1719
- 4 - porte Carrmire
- 5 - monument 7e





La scénographie de la grande avenue

La grande avenue s'étend sur plus de 6 km. Elle est une des plus belles réalisations architecturale et paysagère du château. Elle tire sa réalisation scénique, en grande partie d'une façon à révéler la morphologie du paysage environnant.

L'avenue coupe en deux parties le domaine et révèle sa structure géologique. Sa longueur permet de mesurer visuellement l'échelle de la colline entre les vallées de York et de Pickering.

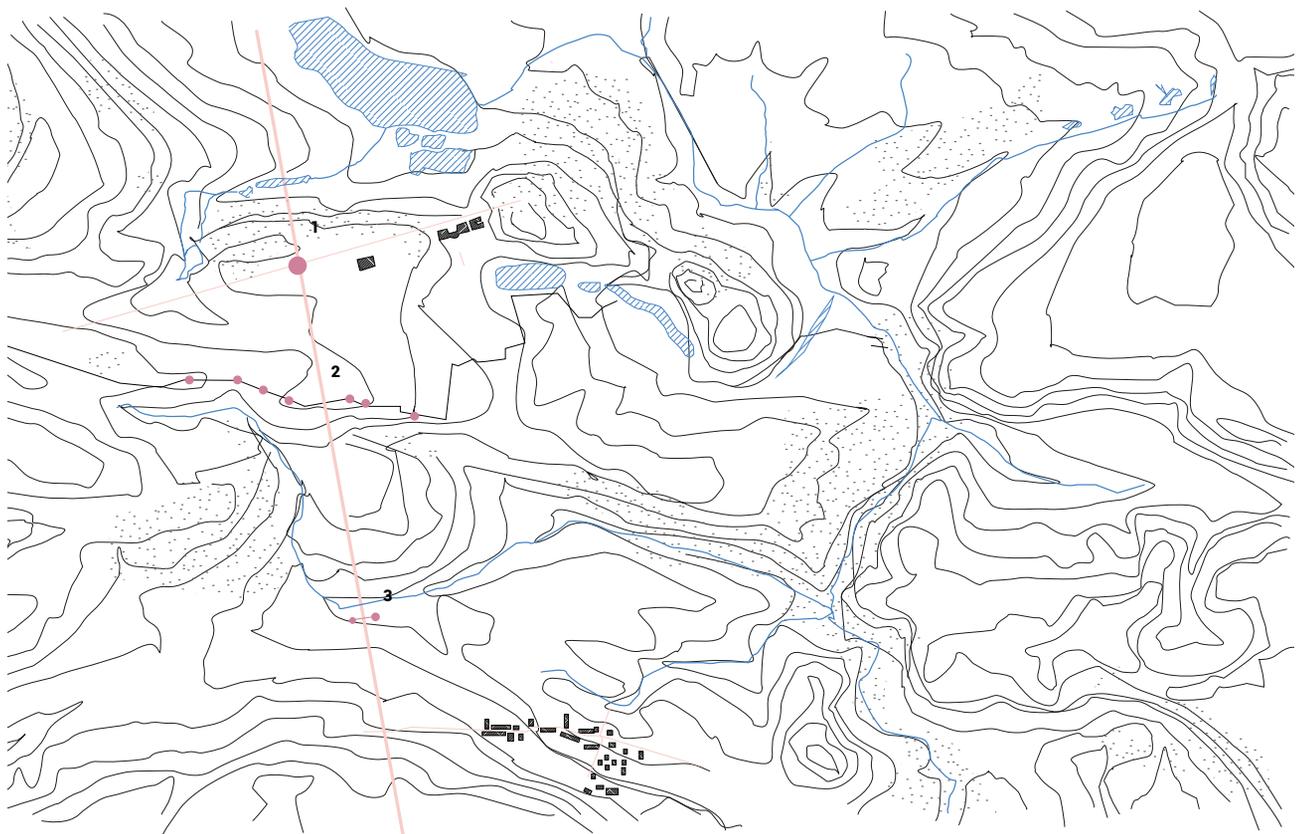
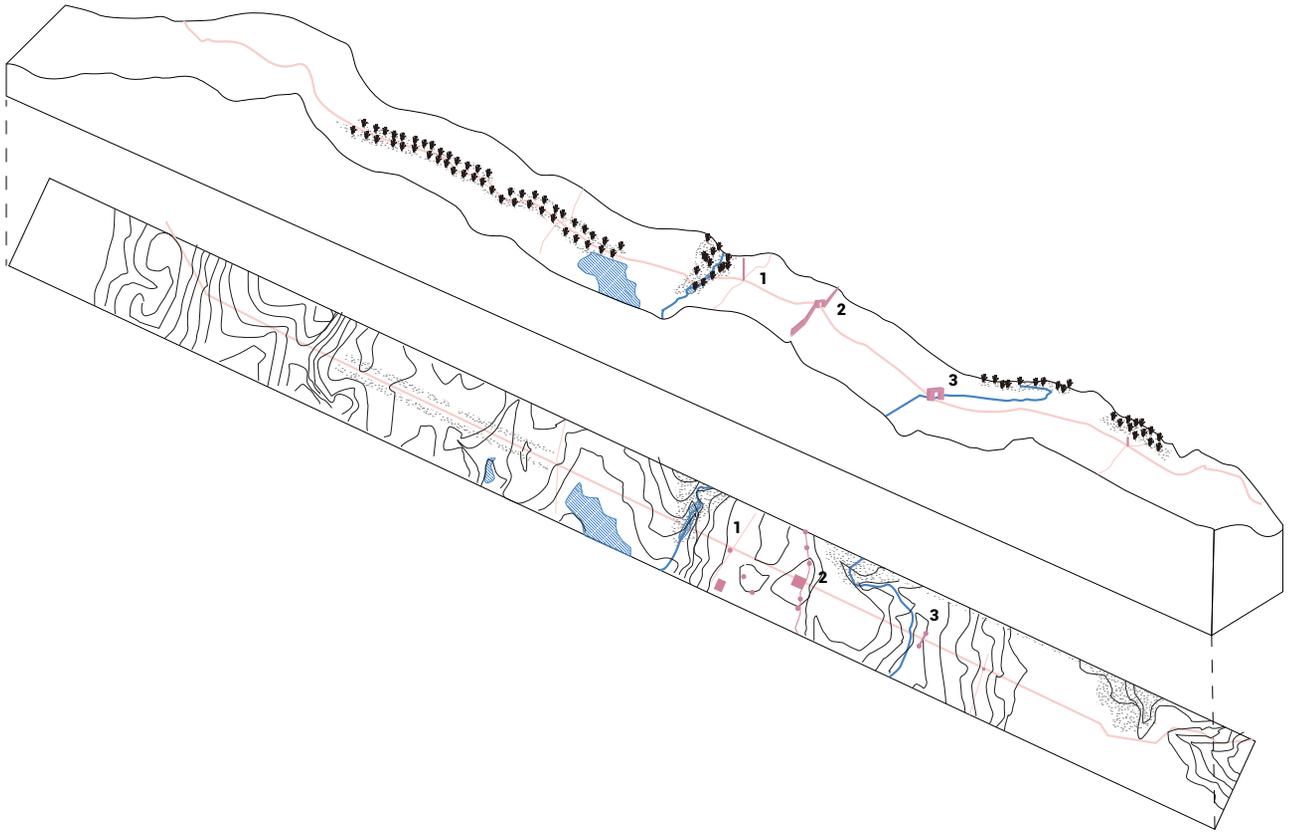
La grande avenue s'est développée par étapes pour devenir une composition presque autonome. Sa réalisation s'est faite en prenant en compte les visées de provenance de York, ce qui explique l'orientation des façades principales, disposées du Sud au Nord.

Carrmire, vient écraser l'avenue dans un des creux de la topographie du site. Puis l'avenue grimpe jusqu'à la porte pyramidale, située sur le bord du plateau de Henderskelfe. De la porte Carrmire, l'obélisque de Marlborough, à la jonction de la grande avenue et le passage de la parade du nord, est comme cadré à travers l'ouverture de la porte pyramidale. Puis, le terrain redescend jusqu'à l'entrée Nord du domaine.

La scénographie de la grande avenue peut être comprise comme une composition axiale. Alors que, chez Vaux le Vicomte, l'axe principal se conforme entièrement aux lois optiques d'une perspective centrale. De sorte que chaque pas visuel sur l'axe a été conçu en utilisant un décor tridimensionnel de surfaces et de fixations pour encadrer une vue. La scénographie de la grande avenue est déterminée par le conflit entre l'avenue et la topographie du site.

Les ensembles architecturaux, « fabriques » de l'axe, correspondent aux points marquants de la morphologie naturelle du paysage. Le choix géométrique des fabriques, peut être expliqué comme un souhait d'annoncer une perspective de l'ensemble. Ainsi les fabriques peuvent être vues en succession, le long de la perspective de la grande avenue.

1	photo - porte Carrmire	↖
2	photo - la porte pyramidale	↖
3	master plan 3d - obélisque de Marlborough	↖
4	photo - La grande avenue	↖
5	axométrie / plan - la grande avenue	↗
6	plan du site - la composition panoramique - 1:2000	→



foret



lac / rivieres



fabriques



routes



chemin



topo

1 - obelisque Malborough - 1714

2 - porte Pyramide - 1719

3 - porte Carrmire



Phase de développement

L'obélisque Marlborough fut construit en 1714 et pour ainsi dire débuta la construction de la grande avenue.

La première phase de construction de la Grand Avenue couvrait le terrain s'étendant de l'entrée nord jusqu'à la porte pyramidale, construit en 1719.

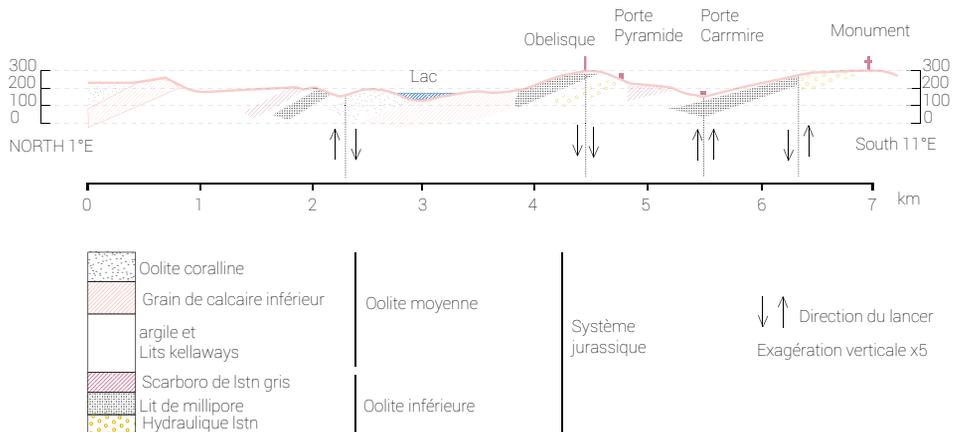
Dans la seconde phase, la grande avenue fut prolongée jusqu'à la porte de Carrmire.

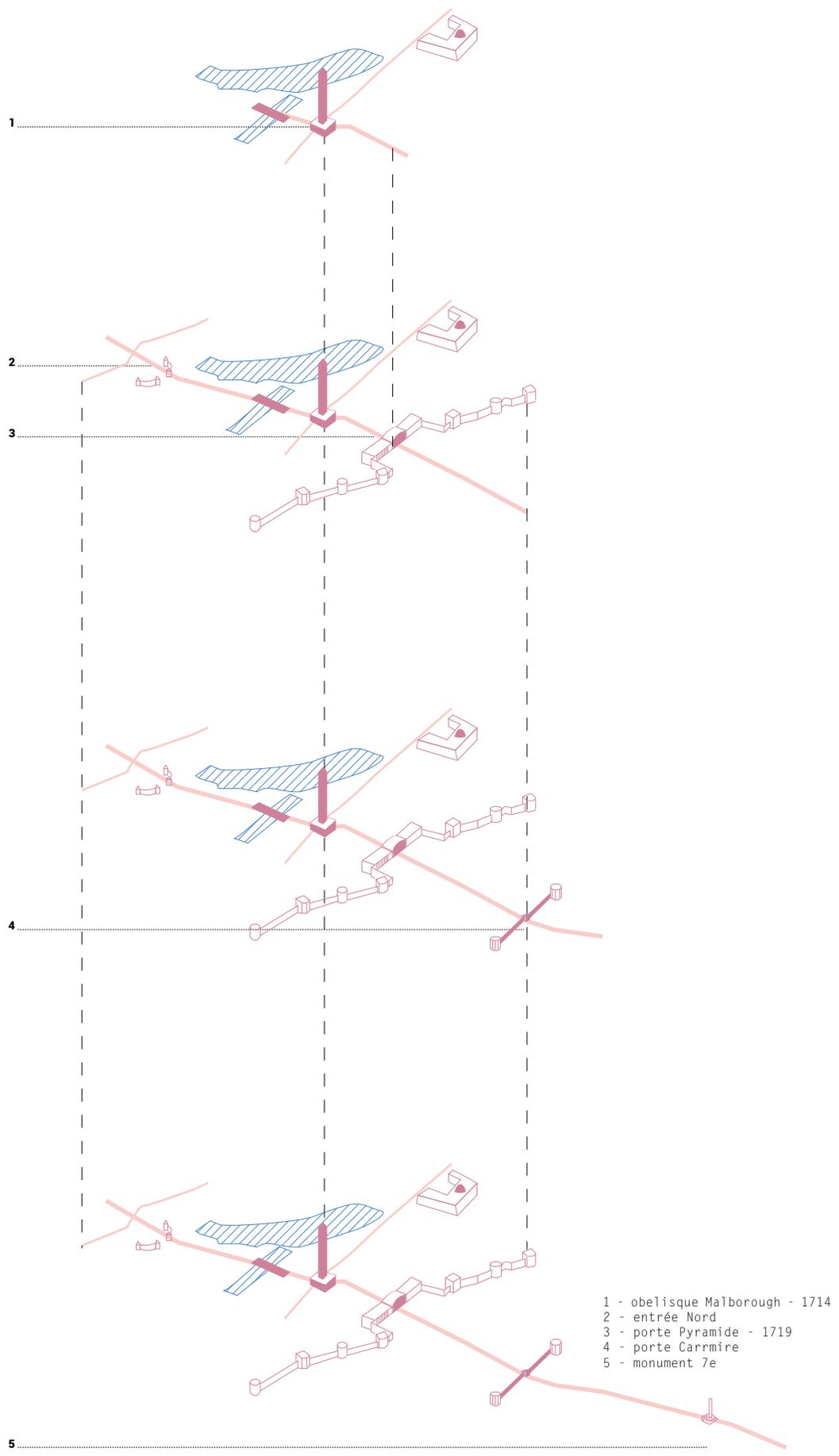
Puis presque 100 ans après un monument fut construit en 1869, en mémoire du 7e Comte du châteaux d'Howard.

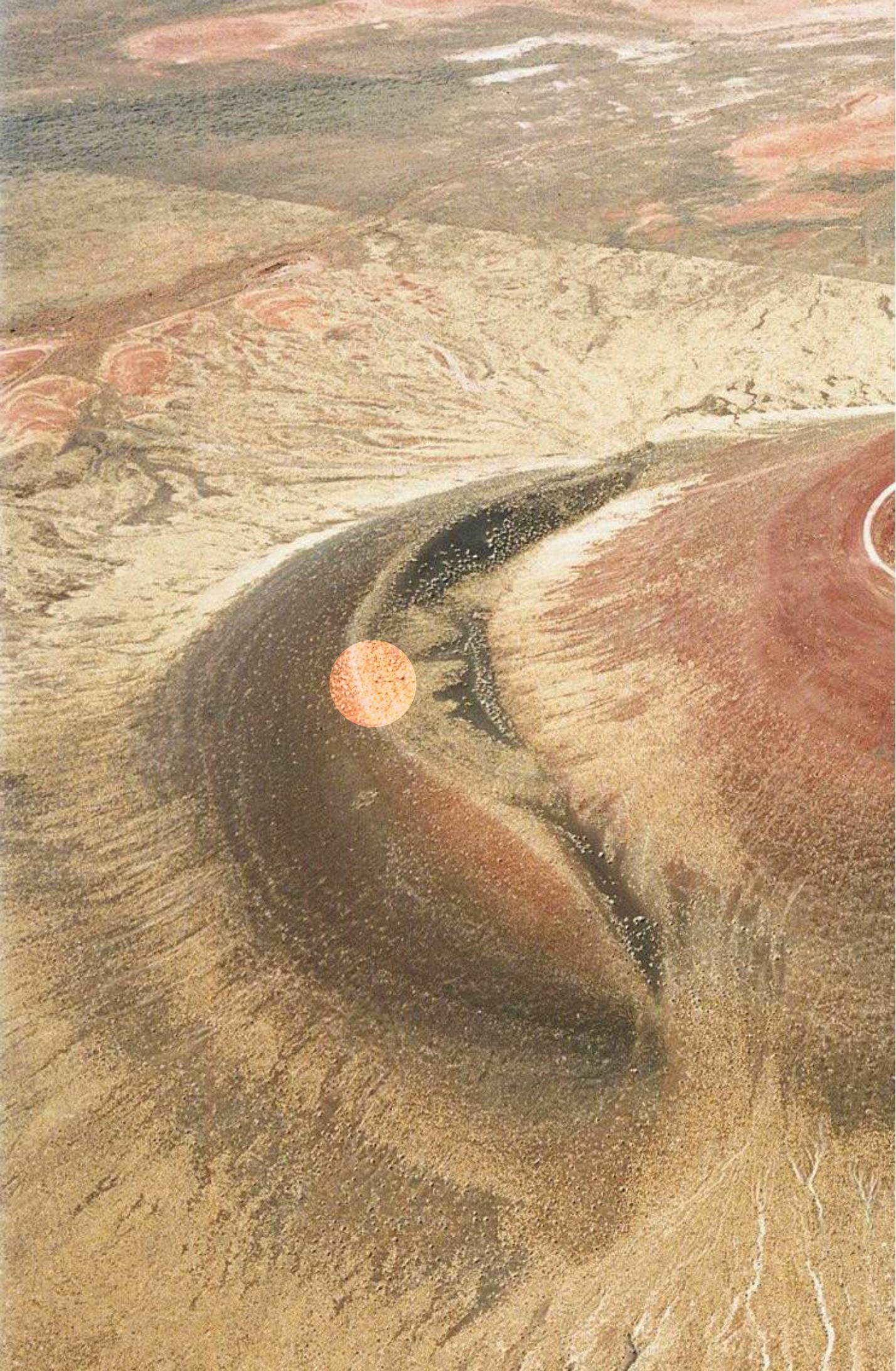
Plusieurs ponts ont été nécessaire au parcours de cette grande avenue, qui viennent également démontrer une topographie très changeante dans l'ensemble du site.

Les soubassements, des différentes fabriques, sont une sorte d'articulations entre le site et l'objet architecturale. Ils permettent de régler des problèmes liés à une dénivellation du terrain de cette topographie très changeante. Ou bien, sont une façon de surélever l'objet par rapport au sol en lui accordant une importance plus grande que le reste. Une façon également à l'objet de ne pas appartenir au lieu et de s'en détacher.

Le fait que, la grande avenue soit composée par des fabriques en rapport avec un axe central, crée un ordre hiérarchique entre les fabriques 'y trouvant et les éléments situés dans le reste du site. Un effet d'accentuation est mis sur la grande avenue qui se retrouve l'axe principal du domaine.







Fabriques: landart hors echelle

Roden Crater — James Turrell



Les œuvres qui prennent en compte le cadre naturel ne sont pas des architectures du paysage. Mais l'intégration de ces deux éléments, le paysage et l'architecture font la grandeur de beaucoup des réalisations célèbre. Dans la fin des année 60, le Land art a immergé comme un mouvement qui veut rejeter les restrictives traditionnelle de la peinture et de la sculpture, en voulant étendre les limites de l'art et de sa pratique. Les artistes Land art (de la terre), explorent les potentiels du paysage et de l'environnement comme matière et comme site pour leur art.

En novembre 1976, James Turrell, était précisément à la recherche d'un lieu pour son projet. Dans le désert américain (plan sat), en région de Flagstaff en Arizona il y observa 400 cratères. Celui choisi par Turrell, le Roden Crater, est éteint depuis 300 000 ans. Au lieu de représenter, il l'utilise directement, la nature, dans ses travaux. Ils prennent la forme d'une structure immense et monumentale dans le paysage. Durant 7 ans, à partir de 1975, Turrell dispose d'un bureau dans le musée de l'Arizona pour travailler sur le projet du Roden Crater. Ce nom lui est donné par l'artiste, en memoire des anciens propriétaires du cratère. Une délégation d'indiens Hopis, a longtemps vécu sur le Roden Crater, de par « ces lieux proches du ciel ». L'art de la terre, c'est développé durant cet période en réponse aux problèmes, du danger de la pollution et des excès de consommation des lieux naturelle. Turrell veut monter la nécessité de respecter et chérir la nature, comme nous le faisons déjà avec l'art.

Pour se rendre au Roden Crater il faut quitter la route principale et s'engager sur une route de terre. Plus on avance, et plus la nature est désertique : quelques points d'eau, la terre soulevée par de petits volcans érodés a des tons d'ocre rouge. Le Roden Crater apparaît grace à ses dimensions importantes, et son dessin harmonieux avec son socle (photo). Il y a également dans cette œuvre, une envie de préservation, un désir interne de protection ou de sauvegarde, d'un point de vue environnemental. Comme un pschycanaliste américain des années 1969, décrit le Landart comme une réponse directe à la surenchère des villes cosmopolites.

« Le travail de ces innovateurs tend à être aussi grand que la vie que nous vivons aujourd'hui, la vie de l'immensité sans limite géographique. Mais c'est également, une manifestation du désir d'échapper à la ville, qui nous consomme vivant. »

Suite au débat des années 1970, le landart se forge une nouvelle image. Il est prêt à relever le chalenge faisant preuve de son usage délibérale tel un agent de régénération dans certaines zones abandonnées. L'œuvre fonctionnelle du Roden Crater, trouble la ligne entre la sculpture et l'architecture, devenant ce que le sculpteur britannique Antony Caro surnommer «sculp-itecture». L'art est souvent une entré dans les cultures diverses.

1	photo - Roden Crater - desset Arizona ©Roden Crater	↑
2	photo - Roden Crater - vue de coté 2013	↗
3	plan satellite - Roden Crater - 1936	→



Notions de parcours

Le projet du cratère se compose d'un parcours de 12 chambres souterraines avec un parcours linéaire de l'ensemble. Certaines des fabriques sont ouvertes sur le ciel et liées à des événements célestes à différents moments du jour et de la nuit ; certaines s'articulent à un espace extérieur, plusieurs communiquent par un tunnel. Pour le moment, seulement 3 « Fabriques » chambres du parcours sont terminées ainsi que les parties extérieurs de l'œuvre. Les chambres sont alignées sur le même axe. Le projet est construit suivant un axe directeur qui de plus, traverse le volume la topographique du site.

« Le tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire. Il procure la satisfaction de l'esprit .Le tracé régulateur est un moyen » ¹

Nous sommes dans un tout, où certaines chambres sont pyrotechniques, recueilleront la lumière et permettront une perception intensifiée des couleurs du levé et du couché du soleil. Turrell compose cet ensemble, par rapport à un axe longitudinal, et y crée ainsi un ordre hiérarchique. Les fabriques, situaient sur cet même axe, ont une importance plus grande, que celles sur les côtés.

Notions d'échelle

Le Roden Cratere avec une hauteur de 400 mètre, se trouve à 1600 mètre au-dessus du niveau de mer. C'est un cône de lave en bordure du Painted désert, territoire vaste, hors du temps, resté intact. En volume ainsi qu'en plan, les espaces bâtis, sont de l'ordre de l'échelle humaine, et viennent contredire l'échelle du site, d'ordre territoriale.

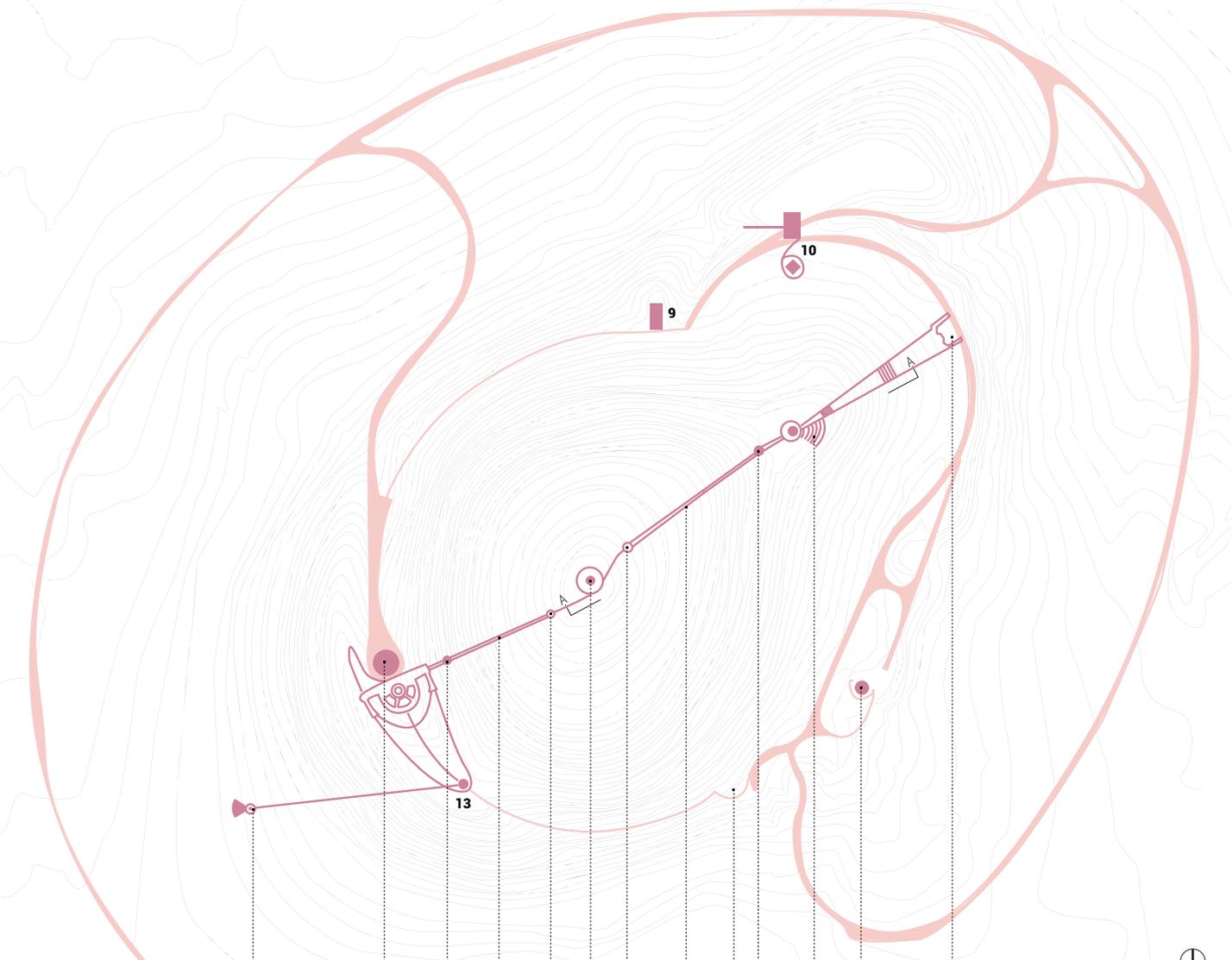
La topographie très accentuée du site, nous plonge dans un nouvel ensemble, où l'échelle de l'homme apparaît comme dérisoire. L'aménagement intérieur des chambres nous permettent de passer de l'échelle des fabriques à celle de l'homme. Permettant ainsi, une appropriation de l'espace plus facile par le visiteur. Cette monumentalité nécessaire dans l'ensemble du projet demeure cependant contradictoire avec l'échelle humaine. Les sauts d'échelles, de celle de l'homme à celle de l'univers», sont volontaires, ils ont pour objectif de rappeler au visiteur l'humilité dans laquelle il doit demeurer devant le pouvoir du paysage.

Turrell, crée un l'ensemble harmonieux pour l'homme mais aux services de l'univers, ce qui alimente en permanence, cette œuvre du Landart.

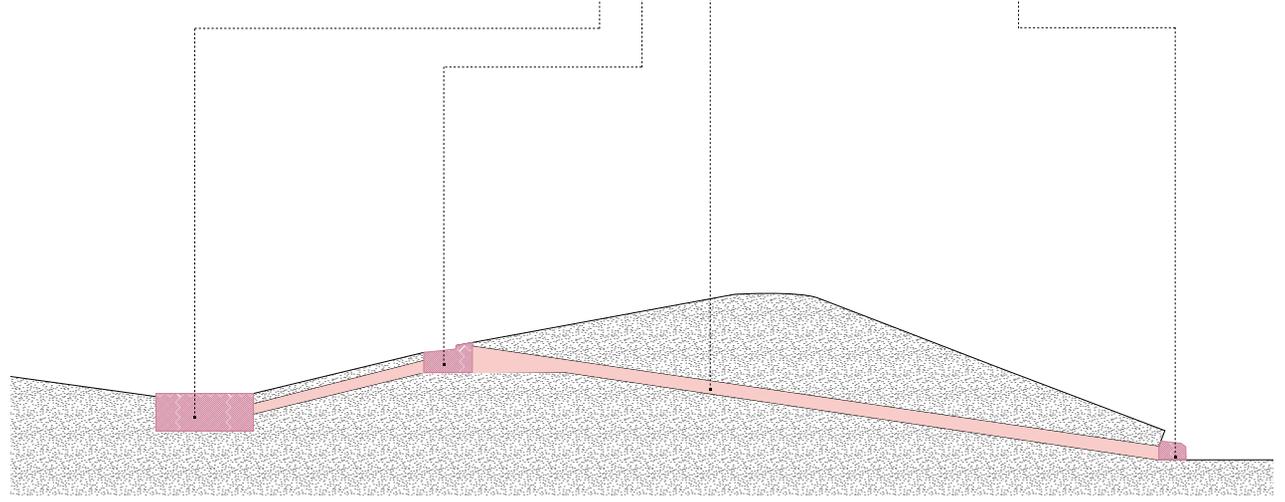
1 Le Corbusier op cité P 51

2 plan du site - Roden Crater et ses «fabriques» - 1:5000 ↗

3 coupe AA' du Roden Crater - 1:200 →

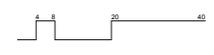


14 8 7 15 6 5 4 3' 12 3 2 11 1



Tunnel carré : 60 m de long

Tunnel: 3.5 m de diamètre / 252m de long



- fabriques
- routes
- chemin
- topo

- 1 east Space
- 2 fumerole Space
- 3 sun & moon space
- 3' Alpha tunnel
- 4 east portal
- 5 crater's eye
- 6 west portal
- 7 north moon space
- 8 amphitheatre
- 9 north space
- 10 north space
- 11 south space
- 12 south lodge
- 13 two crater's space
- 14 west entrance
- 15 beta tunnel

Notions d'insertion

Le regard indéniablement tourné vers le futur de Roden Crater dévoile une œuvre étonnante restée longtemps isolée au reste du monde et dont l'architecture a finalement traversée les frontières. Cette œuvre emblématique, ancré dans un paysage qui attire l'attention.

Comme dans l'exemple du parc d'Howard, le Roden Crater s'inscrit dans un parcours paysagé ornementé par des «fabriques».

Néanmoins à la différence du premier, « les fabriques » présentent ici, sont encastrées dans le site, ce qui préserve le paysage.

De plus le Roden Crater est un projet exemplaire pour montrer l'évolution de ces « fabrique » dans le temps. L'évolution de ces fabriques y est de par son échelle et de par son intégration dans le site.

A la sortie d'une de ces « fabriques »¹, le périmètre du cratère se confond avec la ligne d'horizon. C'est le sommet du cratère, remodelé en forme de vasque ronde où se trouve la partie extérieur de « eye of the crater ».

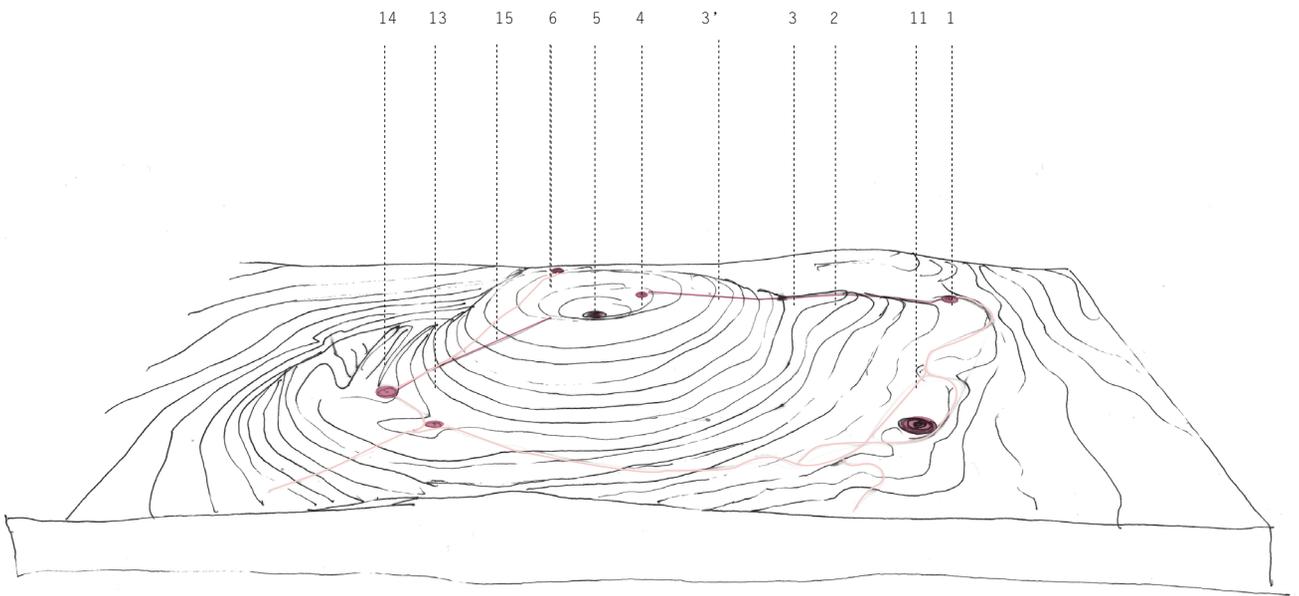
La voûte et le cratère deviennent un seul et même élément dû à leur matérialité similaire à la couleur du matériau de la brique imite la couleur de la terre du cratère de plus de leur formes géométrique circulaire.

Les soubassements des deux ouvertures sur le centre du cratère viennent néanmoins distinguer les deux éléments.

1 terme emprunté par les créateurs de jardin aux peintres paysagés, désigne toutes sortes de constructions ou de ruines pour agrémenter le paysage

2 dessin du Roden Crater - composition géométrique ↗

3 photo - porte Ouest - Roden Crater →



- | | |
|--------------------|------------------------|
| 1 east Space | 8 amphitheatre |
| 2 fumerole Space | 9 north space |
| 3 sun & moon space | 10 north space |
| 3' Alpha tunnel | 11 south space |
| 4 east portal | 12 south lodge |
| 5 crater's eye | 13 two craater's space |
| 6 west portal | 14 west entrance |
| 7 north moon space | 15 beta tunnel |

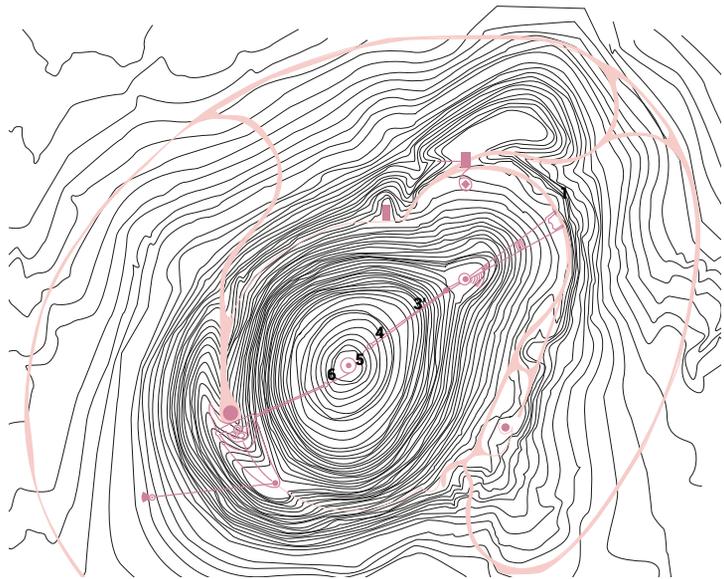
Dans la chambre « SUN AND MOON » conçue pour la nuit, on pourra y voir apparaître la lune, reflétée sur une stèle de marbre blanc, haute d'environ 5,5 mètres et large de 4m. La structure de cet espace est destinée à capter l'image de la lune. Le positionnement de son ouverture sur l'extérieur, forme une camera Oscura, permettant d'éliminer, les nuées ou gaz, présents autour de l'astre.

Accolé à cette chambre, on observe un TUNNEL de forme arrondie, en pente montante douce, jusqu'à une autre chambre souterraine, le « skyspace ». Cette chambre apparaît au loin dans le tunnel comme une source lumineuse. La chambre du skyspace, est circulaire, disposant d'une banquette à haut dossier en pierre de lave courant tout le long du mur. Avec une ouverture sur le ciel en forme de rond parfait, le visiteur peut s'installer sur la banquette, pour observer le ciel. Au centre de la chambre un escalier en bronze, ancré au sol permet de sortir dans le centre du cratère.

James Turrell métamorphose des structures, et transforme un lieu en œuvre. Le volcan, dévient l'œil du cratère, représenté par la lumière et les matériaux au service de la perception humaine.

« Ils construisent ces chambres pour entrer à l'intérieur de la terre et de regarder vers l'extérieur »¹.

Ce type de structure a été conçu pour un projet d'architectures, que nous verrons dans la troisième partie.



1	Chef du clan des aigles - indiens	
2	plan - numérotation des chambres	↑
3	photo - Alpha tunnel	↗
4	photo - porte Est	→
5	photo - œil du cratère	→
6	photo - porte Ouest	→

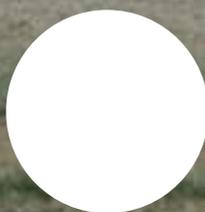




41

Fabriques: nouveaux ensembles

Park de Krölller-Müller



En 1909, Madame Kröller eut achetée un terrain, une ferme délabrée avec 450 ha de terre, dans la Hoge Veluwe au cœur des Pays-Bas. Hélène Kröller, aimait beaucoup le paysage de la Veluwe, d'acquisition en acquisition, le domaine finira par atteindre une superficie totale de 6800 ha.

Le musée Kröller-Müller est né du désir de madame Kröller d'abriter sa collection d'art, dans un décor digne, du point de vue de la nature et de l'architecture. Ayant visité en 1910, la ville de Florence, elle avait été impressionnée par le mécénat de la famille des Médicis. C'est ainsi que naquit en elle, le désir de créer quelque chose d'impérissable et qui reflètera sa personnalité.

Son idéal était de construire une maison de « silence paisible »¹. Hélène Kröller devenait de plus en plus convaincue que sa collection devait être mise au service de la collectivité. Ainsi l'idéal d'une maison pleine d'œuvres d'art fut remplacée par celui d'un véritable musée en 1911.

« Ainsi, cela pourrait être, dans cent ans, un intéressant monument de culture, une grande leçon témoignant une civilisation intérieure sur laquelle sera parvenue une famille commerçante du début du siècle »²

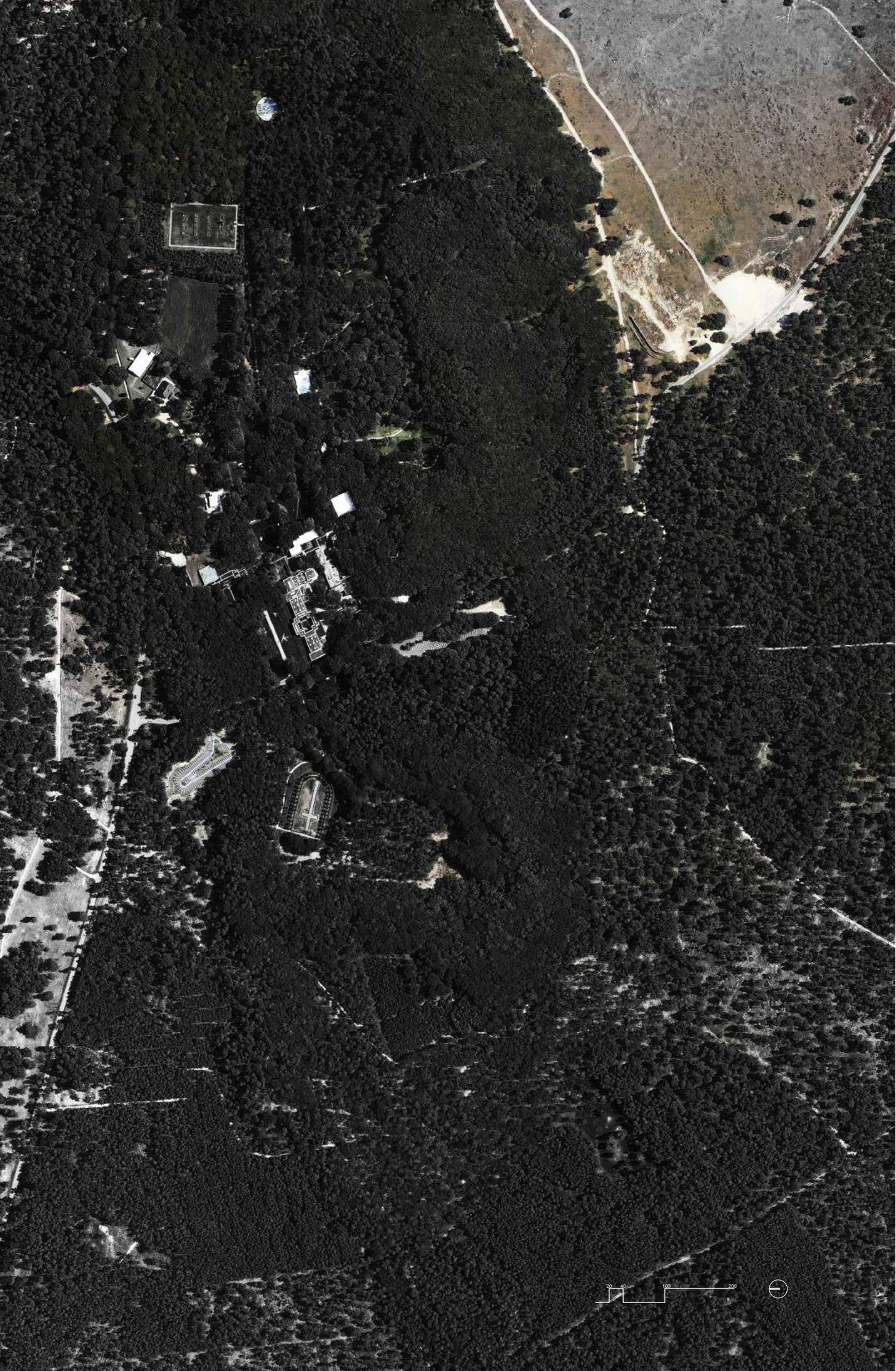
Les deux courants qu'Hélène Kröller se proposait de réunir dans sa collection étaient le réalisme et l'idéalisme. Les réalistes représentaient la réalité ; les idéalistes exprimaient leur propre idée de cette même réalité. Grâce à cette théorie, elle réussit à conférer une collection qui échappera au temps.

¹ Lettre du 28 juin 1910 à H.P. Bremmer; S. van Deventer, o.c., p. 41.

² S. van Deventer: Kröller-Müller, histoire de l'oeuvre culturelle de toute une vie, Haarlem, 1956, p. 48.

³ plan satellite - la forêt de Hoge Veluwe au cœur des Pays-Bas →

⁴ photo - la foret de Hoge Veluwe au cœur des Pays-Bas →



THE
UNIVERSITY
OF
THE
SOUTH
ALABAMA





Notions d'insertion

Le bâtiment du musée, situé au plus près de l'entrée, se compose de deux bâtiments. Le plus vieux, construit par Fourgon de Henri de Velde en 1938, puis étendu par lui-même en 1953. Tandis que, la nouvelle aile du bâtiment, sera conçue par l'architecte Wim Quist dans les années 1970-1977.

L'élévation massive de la façade, ainsi que le jeu des volumes hermétique et austère du bâtiment de Van de Velde, viennent s'isoler et se renfermer du paysage. Tandis que, la nouvelle construction de Quist, apparaît discrètement comme un long et bas écran de verre, est totalement dans la transparence et s'ouvre directement sur le parc qui l'entoure. De plus, une large barrière verte est pensée autour de ces bords vitrés, afin de cacher et préserver l'art s'y trouvant.

Dans les deux cas, les bâtiments sont organisés horizontalement, de manière à être vue comme un ensemble paysagé. Le bâtiment de Van de Velde apparaît comme un volume compact, apparaît dans le paysage comme simple artefact. Caractérisé par une structure simple, avec une syntaxe claire et une disposition axiale. Henry van de Velde renonce à toute ornementation, l'architecture se trouve entièrement au service des œuvres d'art ; de ce point de vue, le musée devait être un modèle pour d'autres architectes. C'est à juste titre qu'A.M. Hammacher écrit :

« Caractéristique de Van de Velde est son don d'isoler suffisamment chaque cabinet - pour permettre l'attention exclusive que demande la contemplation - et en même temps de l'ouvrir assez pour qu'il reste en contact avec les autres espaces ».²

La lumière y est naturelle et tamisée par les panneaux du plafond qui fournissent en même temps le chauffage. Les espaces d'exposition, la salle d'audience et le dépôt sont des espaces clos. La façade opaque du bâtiment reste repliée sur elle-même sans aucun visuel sur l'extérieur.

Madame Kröller plaçait aussi des sculptures en plein air ce qui poussera Quist à ouvrir son architecture sur l'extérieur.

Avec cette extension, également de plein-pied, le bâtiment vient s'intégrer dans la ligne horizontale du paysage. Les espaces d'exposition, des patios, ainsi que les terrasses, sont ouvertes sur le jardin, formant une transition vers ces sculptures extérieur. A l'inverse du projet de Van de Velde, la lumière du jour s'infiltré dans l'ensemble du bâtiment. Quist ouvre ses espaces d'exposition sur le jardin en créant ainsi, de nouvelles parcelles, entre les espaces extérieurs et intérieurs. Cette ouverture des galeries forme un discours spatial et renforce l'insertion du bâti dans du parc.

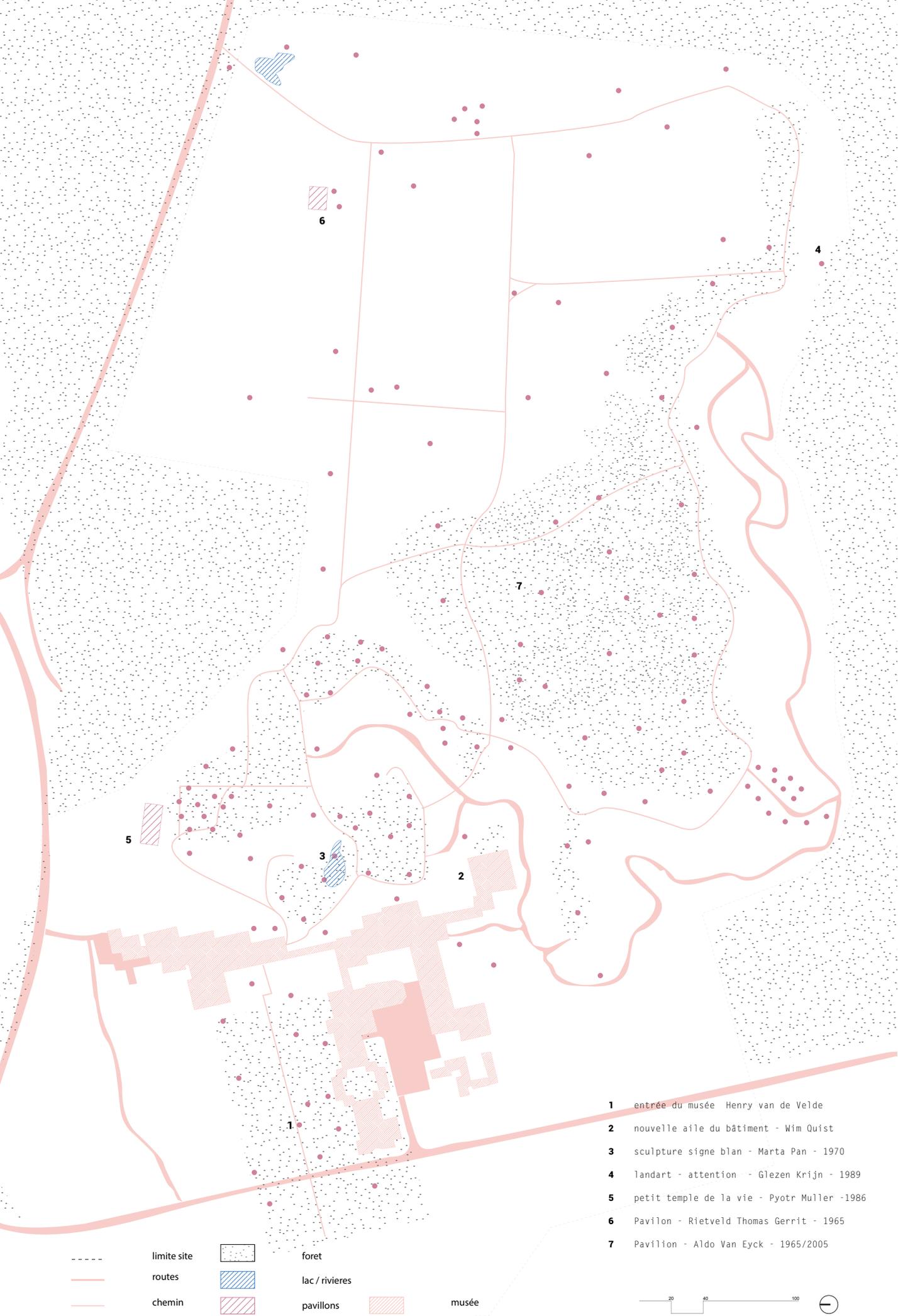
1 Lettre du 28 juin 1910 à H.P. Bremmer; S. van Deventer, o.c., p. 41.

2. A.M. Hammacher, Le monde de Henry van de Velde, Antwerpen's-Gravenhage, 1967, p. 301.

3 photo - entrée du musée - façade opaque - Henry van de Velde ↗

4 photo - nouvelle aile du bâtiment - Wim Quist ↘

5 plan du site - composition du parc - numérotation des œuvres →



- 1 entrée du musée - Henry van de Velde
- 2 nouvelle aile du bâtiment - Wim Quist
- 3 sculpture signe blan - Marta Pan - 1970
- 4 landart - attention - Glezen Krijn - 1989
- 5 petit temple de la vie - Pyotr Muller - 1986
- 6 Pavilon - Rietveld Thomas Gerrit - 1965
- 7 Pavillon - Aldo Van Eyck - 1965/2005

-----	limite site		foret
—	routes		lac / rivières
—	chemin		pavillons
			musée





Notions d'échelle

Le Musée Kroller-Muller est localisé dans la plus grande réserve naturelle d'Hollande. La distance de l'entrée jusqu'au musée est de dix km. Des étendues de dunes mouvantes, des sapins, des bouleaux, des pins, des bruyères, et des fagnes¹, composent le paysage très varié de l'ensemble. Sa végétation et son étendue rendent le parc unique. Il reste toujours 5 500 hectares libre sur les 6 800 qui ont appartenu à la famille Kröller. L'emplacement du musée Kroller-Muller est plutôt isolé.

Notions de parcours

A l'entrée du musée les sculptures extérieures se succèdent et invitent le visiteur à entrer dans le parc situé à l'arrière du bâtiment. L'emplacement du bâtiment par rapport à l'entrée, forme une sorte de frontière à franchir, avant de pouvoir rentrer dans le grand parc d'exposition. L'isolement spatial presque complet des œuvres extérieures - à l'exception de la galerie de sculptures et des patios, crée un environnement homogène, qui souligne la distinction entre art et nature. Le parcours est ordonné, par un cheminement prédéfini, dans le parc extérieur. La scénographie de l'exposition reste rigide, éliminant ainsi le sentiment de surprise. Les emplacements des œuvres sont presque systématiques, d'une part et d'autre des chemins. Le choix du parcours, est presque imposé suivant de longues lignes droites monotones, ne donnant pas une grande liberté au visiteur dans son parcours.

A mesure que le visiteur s'enfonce dans le parc, la vue du musée est de plus en plus obstruée. Cette disparition visuelle, accentue la distinction entre le parc, et son musée. Le plan, met l'accent sur le musée, menant ainsi à une dispersion à l'intérieur du parc.

Le parc extérieur, comportant de nombreuses sculptures, acquissent dans le temps, n'a pas un rapport direct avec le musée. Avec plus de soixante sculptures, il reste néanmoins une partie isolée du musée. On sent bien deux parties bien distinctes, avec d'un côté le musée, et de l'autre, le parcours extérieur dans le parc. Cette distinction ne fait que de s'accroître, avec de nouvelle commande d'œuvre « in situ » passé par la suite au land-artiste.

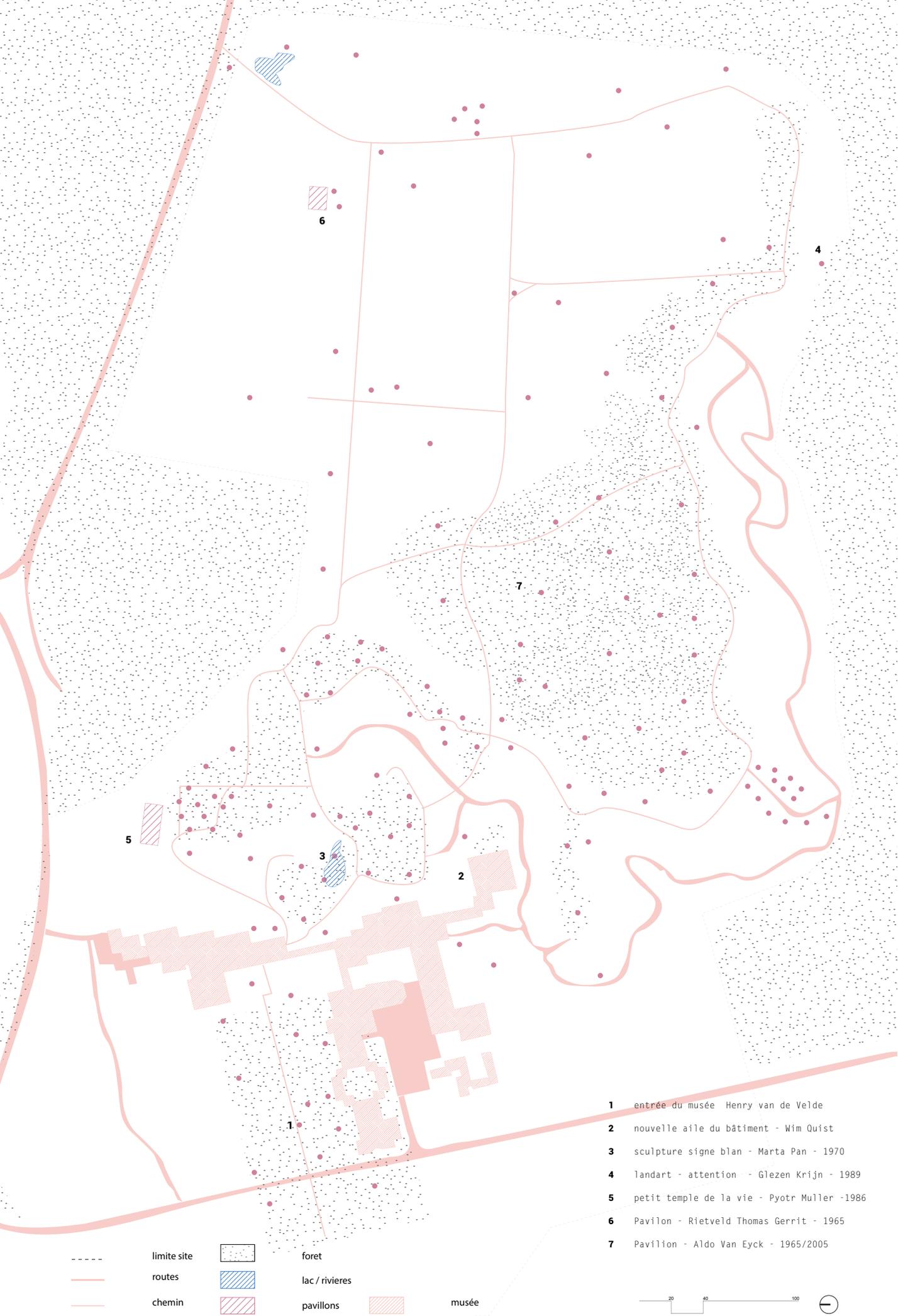
Cet exemple est pris afin de démontrer la nécessité de créer de nouveaux ensembles justement repartis entre le musée et son parc.

Avec le temps, les fabriques ont changées d'échelle, comme vu précédemment. Depuis, un nouveau genre d'ensemble doit voir le jour afin de les accueillir au sein de leur musée à ciel ouvert.

La Sculpture flottante¹ au milieu de l'étang, en polyester blanc, de Marta Pan, est devenue le symbole du jardin. Spécialement conçu en vue des reflets, le plastique avec ses formes courbes, entre autre le cou d'une gracilité extrême, vise à exprimer l'unité de la nature et de l'art. L'emplacement de ce pavillon est stratégique, proche du musée, situé sur une boucle du parcours dans le parc.

L'œuvre « in situ » de Glezen Krijn,² n'est pas sans nous rappeler l'œuvre de Turrell, avec son envie d'aller vers le ciel. Cette œuvre vient classer ce parc de sculpture dans les nouveaux ensembles hybrides du XXe siècle.

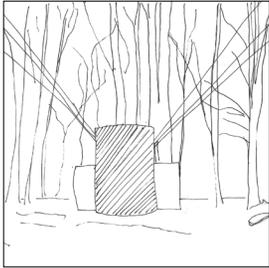
1	sculpture Marta Pan - signe blan - 1970	↘
2	attention - Glezen Krijn - 1989	↘
3	plan du site - composition du parc - numerotation des oeuvres	→



- 1 entrée du musée - Henry van de Velde
- 2 nouvelle aile du bâtiment - Wim Quist
- 3 sculpture signe blan - Marta Pan - 1970
- 4 landart - attention - Glezen Krijn - 1989
- 5 petit temple de la vie - Pyotr Muller - 1986
- 6 Pavilon - Rietveld Thomas Gerrit - 1965
- 7 Pavillon - Aldo Van Eyck - 1965/2005

-----	limite site		foret
—	routes		lac / rivières
—	chemin		pavillons
			musée





Le musée fut restauré de 1970 à 1972, puis fut déclaré monument national.

Puis, le musée fera l'acquisition de plusieurs œuvres de grand artiste. Ils viendront appuyer le rapport entre l'art et la nature.

L'œuvre de style rustique, s'intégrant par sa matérialité dans le site tout en s'y éloignant dû à la présence d'un socle au contact du sol. Cette œuvre fut la réalisation de l'artiste, Pyotr Muller en 1986.¹

L'œuvre de Rob Sweere The HUB, est suspendue dans la parc se détachant complètement du sol.²

Après la seconde guerre mondiale, la sculpture connût une période très florissante sur le plan international, ce qui suscita un intérêt tout particulier de la part du musée. Des biennales et des triennales, en plein air, furent organisées.

Un pavillon³ sera construit en 1965 dans le parc des sculptures. L'édifice a la simplicité et la géométrie du groupe d'architecture DE Stijl. Autour d'un espace central carré (12x12), un aménagement de 3 corridors et galeries ouvertes sur l'extérieur a été réalisé. Les matériaux de construction, la brique de béton et le verre, viennent mettre ce pavillon « in situ » avec le parc. L'intérieur et l'extérieur se mélangent sans jamais créer d'espace totalement clos.

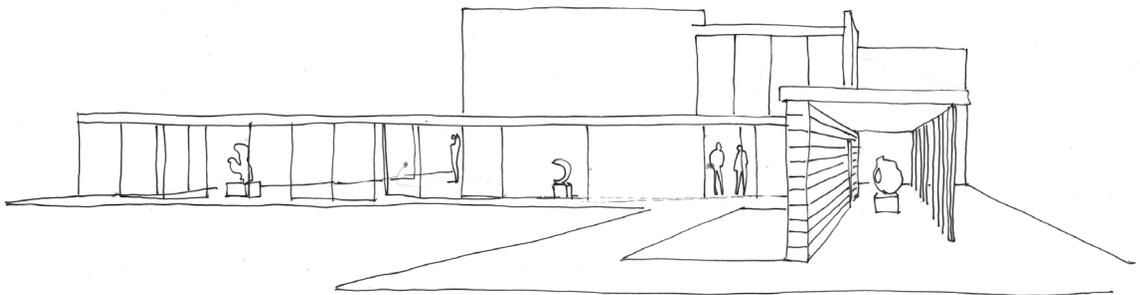
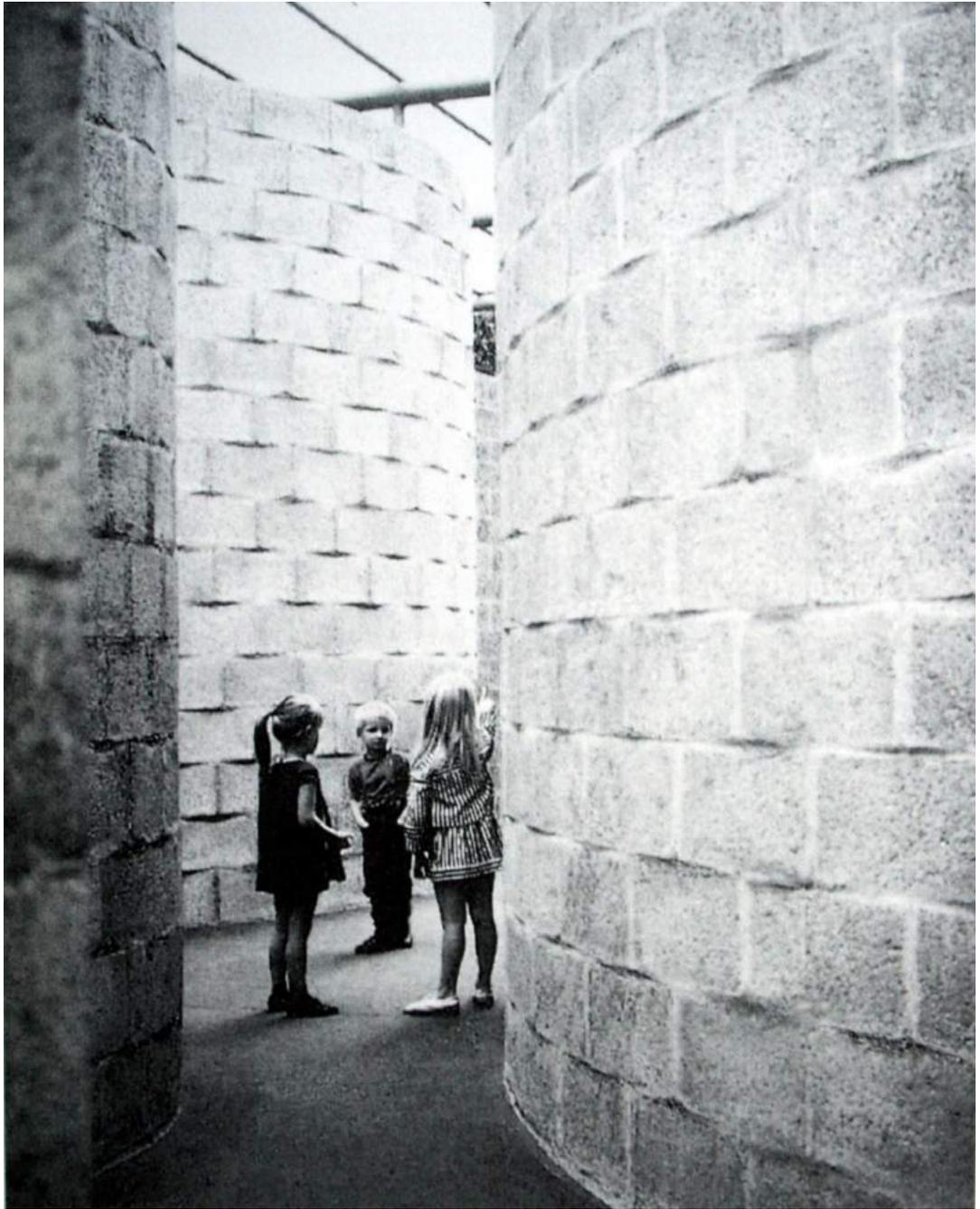
Un autre pavillon⁴ se trouve dans le parc de l'architecte Aldo Van Eyck, construit en 1965 puis détruit et reconstruit en 2005. Lui aussi a une relation directe avec les sculpteurs et le parc.

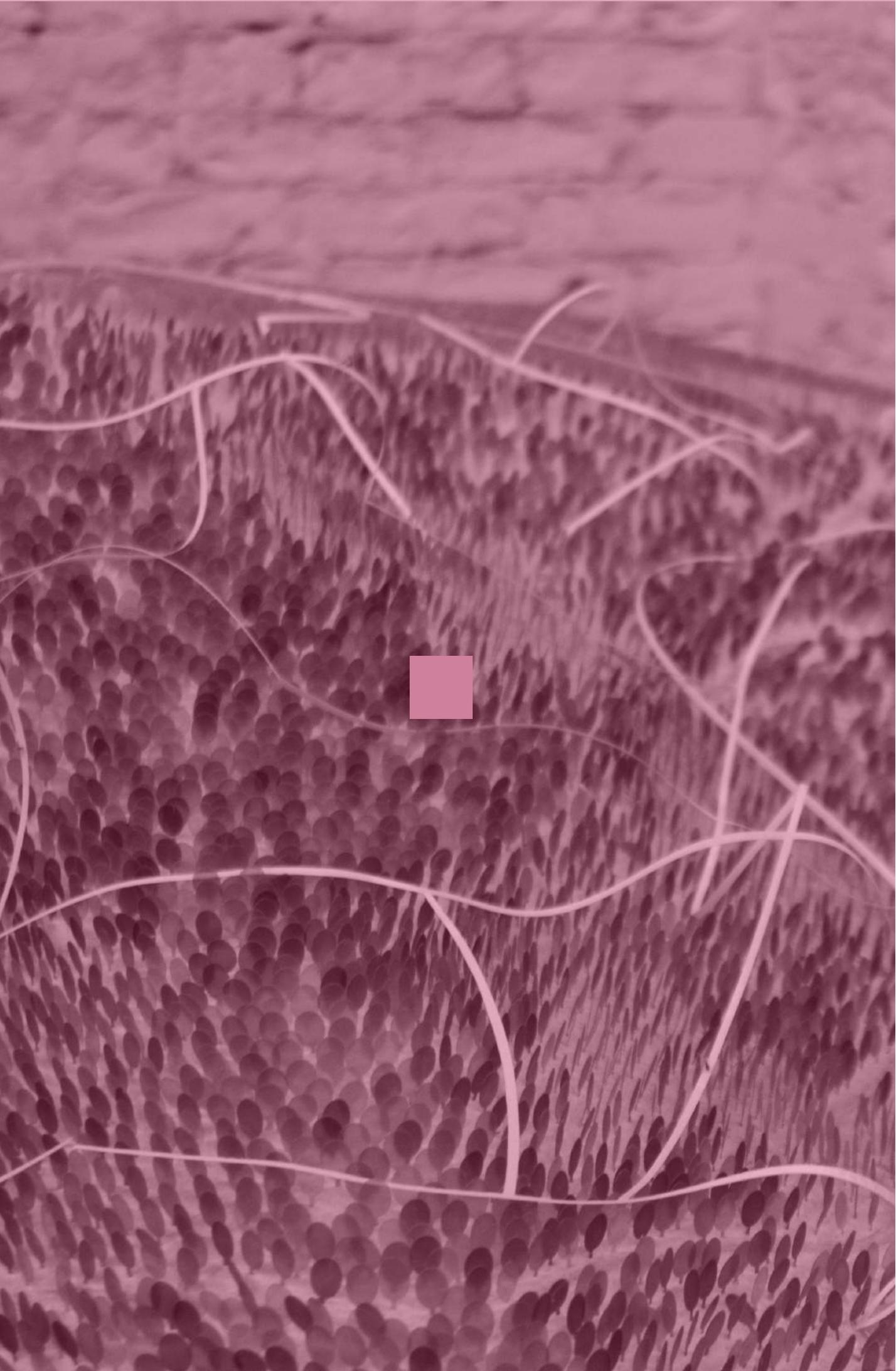
Fréquentation

En 1977, le musée construit par Quist fut ouvert 400 mille visiteurs, viennent découvrir l'endroit. Un an plus tard, le nombre de visiteurs se situait autour des 350 mille.

Ces chiffres font du Musée national Kröller-Müller l'un des musées les plus fréquentés des Pays-Bas.

1	Pyotr Muller - petit temple de la vie -1986	↘
2	sculpture the hub - Rob Sweere - 1985	↘
3	Pavilon - Rietveld Thomas Gerrit - 1965	→
4	Pavilion - Aldo Van Eyck - 1965/2005	↗





In situ

55

In situ: lien
Hiroshigué KKAA

63

In situ: miroitant
Louvre de Tens SANAA

71

In situ: formes vernaculaires
Cabane suspendu Peter Zumthor

Les musées

Ce sont des institutions permanentes, sans but lucratif, au service de la société et de son développement. Ouvertes au public ; ils acquièrent, conservent, étudient, diffusent et exposent à des fins de recherche, d'éducation et de plaisir, les témoignages matériels et immatériels des peuples et de leur environnement.¹

L'histoire des musées a commencé il y a presque 500 ans en débutant avec les cabinets de curiosité. Le développement des cabinets, reflète le goût de l'époque pour l'exceptionnel, le rare et l'étrange. Puis au XVIIe siècle, le pouvoir se mesure à l'importance des collections. Le roi commande des œuvres qui témoignent du présent et qui incarnent sa puissance. Elles sont montrées aux amateurs et aux artistes éclairés dans des pièces en enfilade qui permettait une meilleure exposition des tableaux.

Le siècle des Lumières et la Révolution française, vont bouleverser l'approche muséale, et contribuer à ce que l'art devienne public. Ainsi, le statut de l'œuvre d'art change, et vient se placer dans des musées. Et en 1791, le musée du Louvre est affecté à la « conservation des œuvres des sciences et des arts ».

Au XIXe siècle, suite à la révolution industrielle et technique, le Crystal Palace (« palais de cristal ») fut construit au Royaume-Uni. C'était un vaste palais d'exposition, en fonte et en verre pour abriter la Great Exhibition de 1851, la première des expositions universelles. Sa technique de construction en éléments standardisés préfigure celle de la préfabrication en architecture.

Puis au XXe s. siècle le musée prend un nouveau rôle. Le musée devient le symbole de fierté local, régionale ou nationale. De plus l'« effet Bilbao »² pousse de plus en plus d'architectes à construire des bâtiments qui feront la publicité de ces nouveaux musées.

Le musée exprime ce qu'il y a de meilleur au monde, de meilleur en l'Homme, et nous donne à aimer ce que l'école nous donne à apprendre. **« Les musées ne cherchent plus à vendre leurs collections aux publics, mais à vendre des loisirs et du divertissement culturel : le secteur de l'edutainment est né »**, estime l'auteur³.

« Avec la crise financière et le changement climatique à l'avant-garde du nouveau programme politique, une renaissance fragile mais extraordinaire a lieu. La société, les gouvernements et les investisseurs commencent à apprécier la vraie valeur et la complexité du paysage. La mission plus large consiste à relier l'esthétique et la culture à leur contexte. »

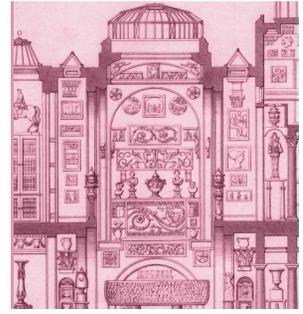
« Le contexte » d'un projet est un exercice de composition architecturale, souvent pratiqué par les architectes. Il permet de réfléchir et de modeler l'espace architectural, que le lieu attend et qui est induit par les éléments spatiaux existants du site. Le projet d'architecture doit prendre racine dans le lieu de son s'insertion. La fédération internationale des architectes paysagistes (IFLA) et la fédération européenne des architectes paysagistes sont les fondateurs de ce mouvement dit de « land-scape architecte ».

¹ Voir le Dictionnaire de muséologie, sous la direction de André Desvallées François Mairesse, Armand Collin, 2011.

² En référence au musée du Guggenheim de Bilbao réalisé par Frank O.Gehry en Espagne(1991-97)

³ Gérard Selbach, Les Musées d'art américains : une industrie culturelle, L'Harmattan, 2000, p. 241.

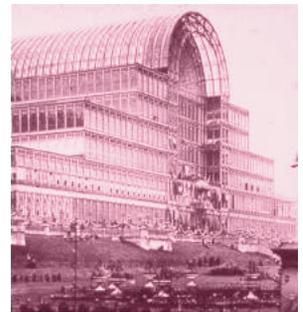
cabinet de curiosité
Museum Wormianum - Ole Worm
1588



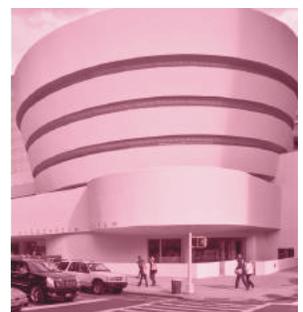
musée public
Louvres à Paris
1792



tournant pour les musées
Le Crystal Palace à Londres
1851



musée moderne
Guggenheim Museum de New York
1947-59



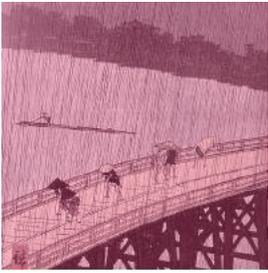




55

In situ: lien

renovation K&A&A



L'architecture paysagère, est définie non seulement, comme la création de jardins, mais également en entretenant une relation intime avec la nature. Cette architecture, vient en un sens de la terre et donne une signification à l'espace et aux matériaux utilisés. Ecosais Gilbert Laing Laing Meason (1769_1832) inventera, le terme de « land scape architecture ». Avec son ouvrage, sur l'architecture du paysage des grands peintres de l'Italie¹, il parlera de ces bâtiments figurant dans les sites et participant à de splendides compositions. Dans cette optique, l'origine même du terme d 'architecture du paysage prend en compte le bâti.

« L'une peut être aussi raffinée et délicate que l'autre, mais ne saura jamais se montrer aussi auguste et magnifique dans son dessin. »

dira Joseph Addison, auteur anglais et écrivain dans le journal THE SPECTOR.² La division entre le « naturel » et « l'artificiel » est l'une des clés de l'appréciation ou de la compréhension de l'architecture du paysage, quelle que soit sa forme.

Kengo Kuma, est un architecte reconnu pour ses projets, mettant en valeur des matériaux naturels. Il s'inspire des techniques de construction traditionnelle japonaise, pour les revisiter à sa manière, plus contemporaine.

Ando Hiroshige, est un peintre japonais connu pour son style «ukiyo». Quelques œuvres originales, ont été découvertes lors du tremblement de terre de Hansin en 1995, et ont été offertes à la ville de Bato. Suite à cela, la ville désira créer un musée en son nom.

Les œuvres «ukiyo» de Hiroshige se caractérisent par une visualisation de la nature dans ce qu'elle a de plus fructuant, lumière, vent, pluie, brouillard... Il réalise ce paradoxe en sélectionnant des éléments naturels, ayant des caractéristiques claires et spécifiques, et en les combinant avec la couleur.

Ces observations vont guider par la suite l'Architecte chargé du projet.

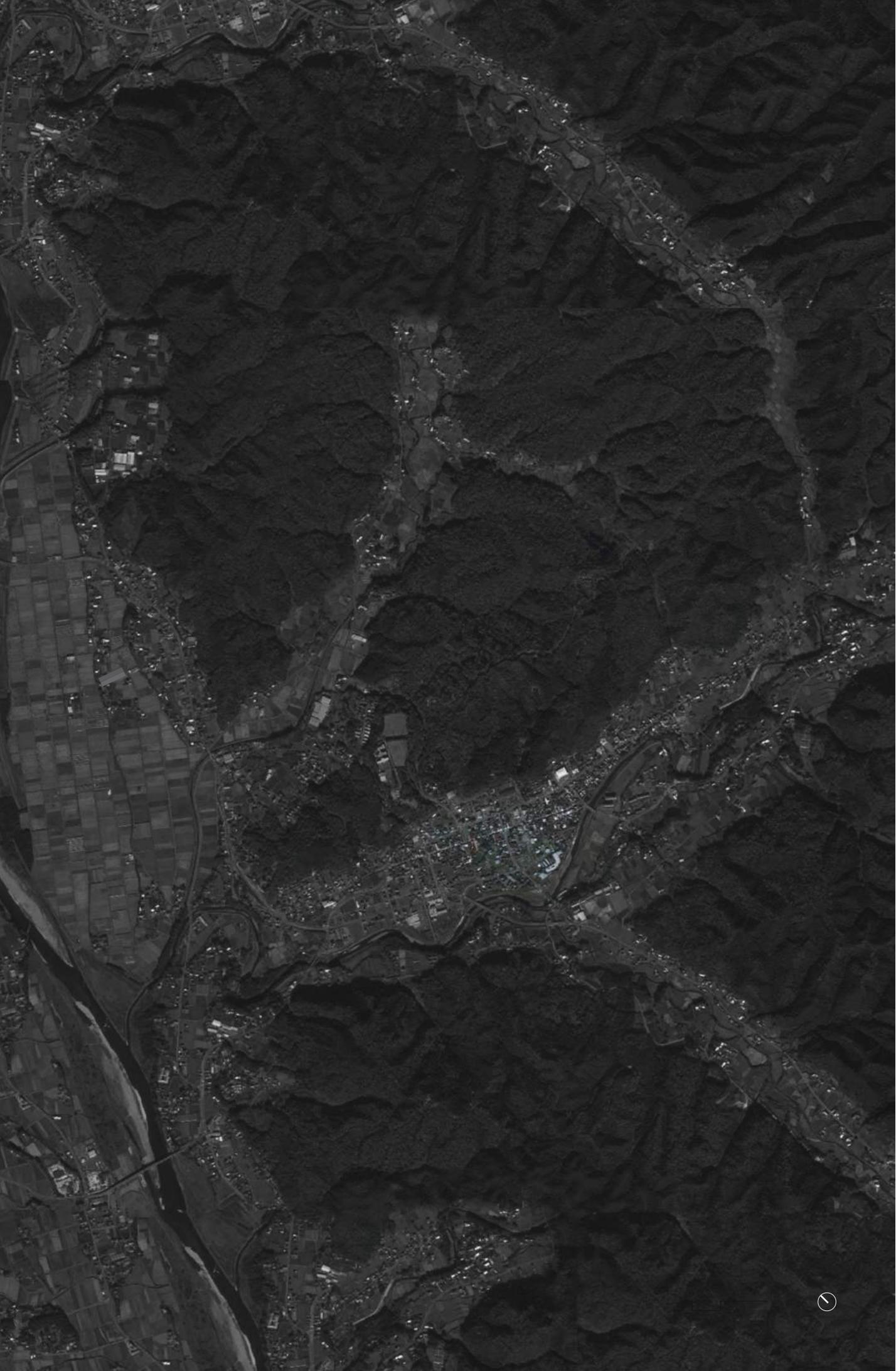
¹ (the landscape architecture of the gréât painters of italy, 1828).

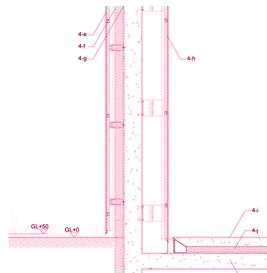
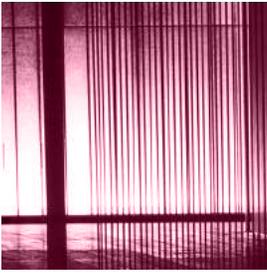
² n° 414, 25 juin 1712 , du journal THE SPECTOR / Joseph Addison (1672_1719).

³ peinture - Ukiyoe - Ando Hiroshige - le pont - 1755 ↙

⁴ peinture - Ukiyoe - Ando Hiroshige - la mer - 1756 ↙

⁵ plan - vue satelite - bato , japon →





Notions d'insertion

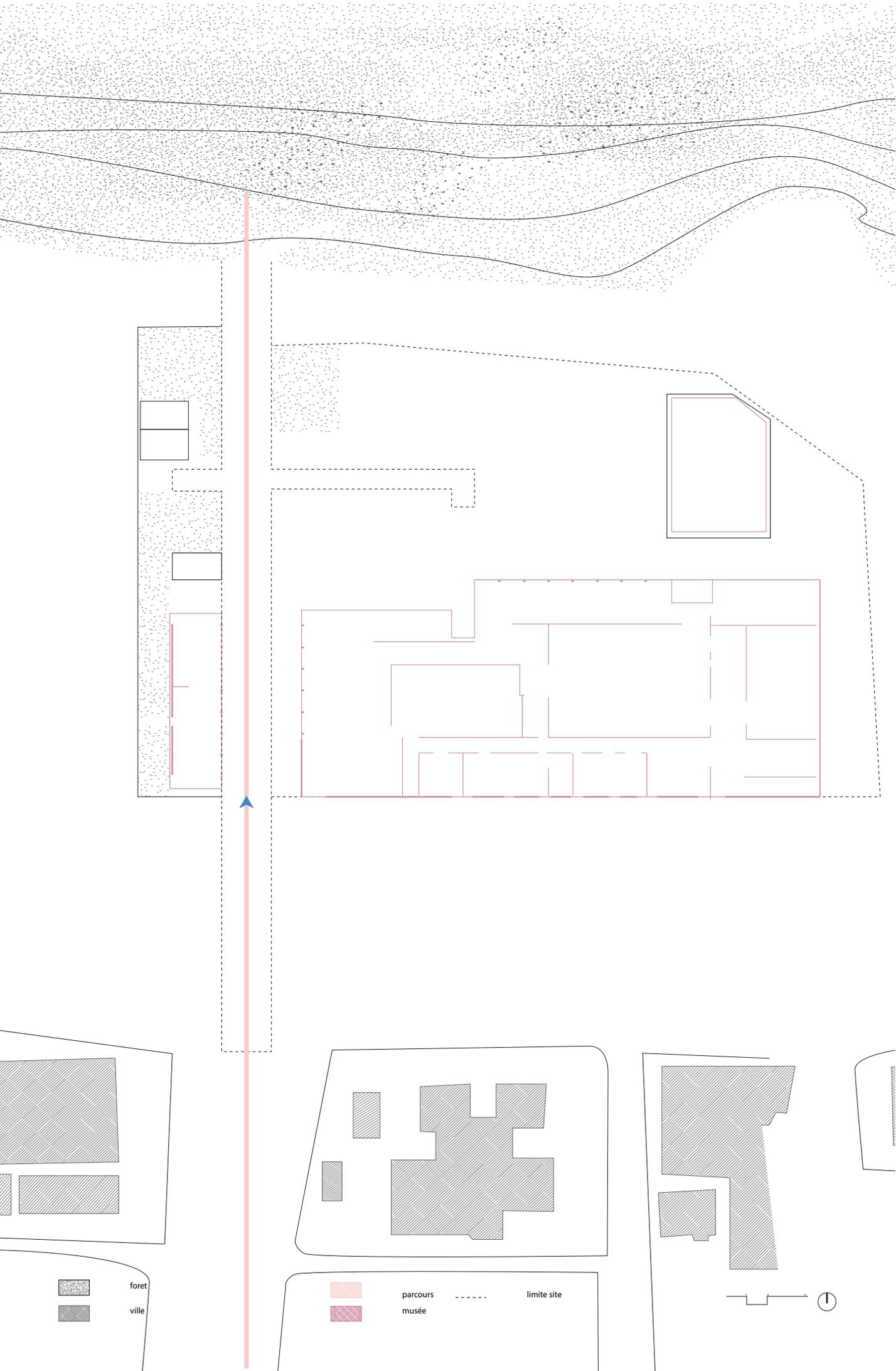
«Je veux effacer l'architecture, c'est ce que j'ai toujours voulu faire et il est improbable que je change jamais d'avis.»

dit Kengo Kuma. Effacer l'architecture, la rendre transparente à elle-même, empêcher tout objet d'apparaître. Opérant une réversion du regard, il tente de résoudre le paradoxe. Le bâti se fait ici invisible, comme si l'architecture voulait s'étendre à la montagne entière et au paysage qui s'offre aux regards. L'effacement de l'architecture permet d'effacer toute hiérarchie existante dans un projet architectural. Cela permet également de dissoudre la distinction entre le bâti et le non bâti, l'intérieur et l'extérieur, le forme et le fond. Il n'intervient pas sur un objet mais sur le paysage ; l'enjeu est de retisser l'unité d'un monde en morceau ; l'architecture ne se limite plus à l'objet isolé mais s'applique continument à tout l'environnement. Une ultime manière de l'effacer. Les changements induits dans l'analyse du contexte d'origine par l'insertion du projet architectural et urbain créent un nouveau contexte. De plus, la coupe du musée, nous montre que, le sol du musée se trouve au même niveau que le sol du site, ce qui appuie d'autant plus son insertion.

Element de composition

Le musée se compose d'une série de couche, de shoji,⁴ de sudaré⁵ et des engawa.⁶ Ces éléments changent au gré de de la lumière qui s'infiltré dans l'espace, et est l'essence de la trame changeante. Parfois, elles se transforment en surfaces pleines et translucides, d'autres fois en plans transparents.

1	photo - shoji - cadran de bois recouvert de feuille de ris	↙
2	photo - sudaré - lates de bambou reliev par un fil	↙
3	photo - engawa - espace tampon entre l'exterieur et l'interieur style européen de véranda	↙
4	coupe - horoshigé museum - kengo kuma - Bato, Japon	↙
5	plan du site - horoshigé museum - kengo kuma - Bato, Japon - 1:200	→



foret
ville



parcours
musée



limite site



Notions d'échelle

L'échelle appliquée au Musée, est celle de l'architecture traditionnelle japonaise. Elle est identifiée par l'utilisation des treillis de bois et par une grille décrite comme un « hommage à la tradition séculaire de l'architecture japonaise »¹.

Fondant l'architecture uniquement sur ce système de trames, Kuma a voulu que son bâtiment fonctionne comme un capteur de lumière à l'échelle de l'homme. Le projet, reprenant la méthode selon laquelle Hiroshige aborde son art, réarticule quant à lui, ces éléments avec le vocabulaire de l'architecture.

Notions de parcours

La morphologie du lieu, est un espace constitué, par le bâti et par un vide. Le vide qui est défini par l'espace qui reste au-delà de l'objet architectural. On observe sur le plan du site, deux systèmes de fonctionnement bien distingués. L'organisation de ville, vient en opposition, au naturelle de la forêt. L'emplacement du musée entre ces deux unités différents est très symbolique. Le bâtiment se dresse comme une sorte de frontière à franchir avant d'aller dans l'espace opposé. Cette impression, est marquée une cette grande ouverture, à l'espace généreux, mais toujours à l'échelle de l'homme.

**« Le plan procède du dedans au dehors;
l'extérieur y est le résultat »²**

Cette citation de Corbusier, est également valable pour ce projet. En regardant le plan plus en détail, on remarque que les deux façades longitudinales ne sont pas identiques. La façade Sud, faisant face à la ville, est presque dans sa totalité, fermée sur l'extérieur, en se dresse comme un mur, face à la ville. Tandis que, la façade Nord, est ouverte sur son ensemble. L'architecte veut créer des espaces ouverts sur la forêt, du côté Nord et se protéger avec la façade Sud, des flux de la ville. De plus, le musée n'est pas construit au pied de la forêt, un espace d'it de tampon a été laissé entre le musée et la forêt. Ce fragment d'espaces permettant une relation sociale et urbaine entre le musée et la forêt.

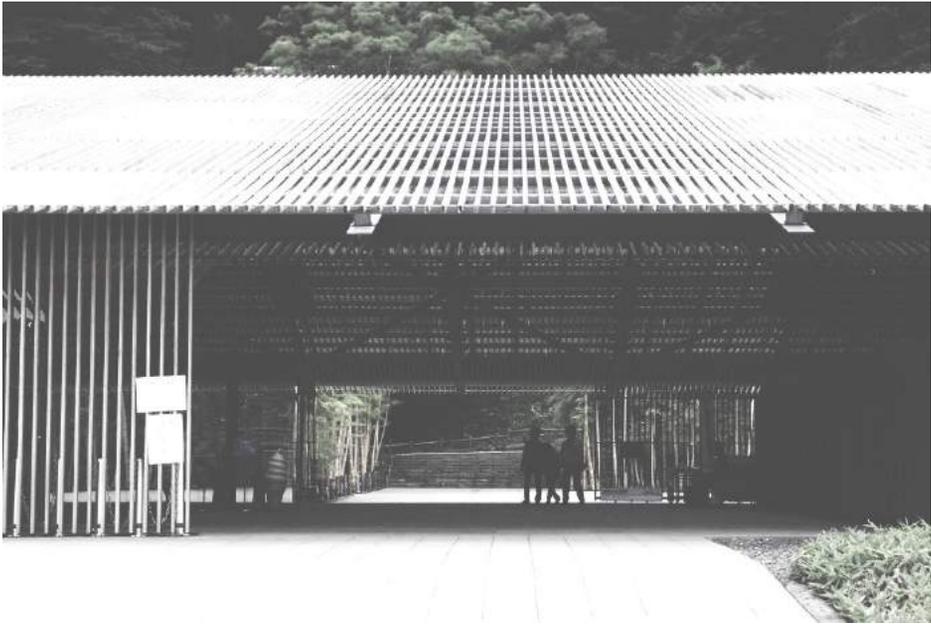
Le parcours se fait donc au travers de cette ouverture, qui nous fait la promesse d'un « autre monde » de l'autre côté du passage.

¹ Tzonis et Lefaivre 2003

² Corbusier dans « vers une architecture » op cité p 143 espace urbanistique défini que par l'espace architectural

³ photo - vue sur la ville - entrée coté parc ↗

⁴ photo - vue sur la parc - entrée coté ville →





In situ: miroitant

Louvre de Jéns, SAIWA



Sanaa, fondé en 1995 par Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, est caractérisé par leur intérêt du contexte, et de l'interaction de leur réalisation avec son environnement. Ils font parties de la nouvelle génération d'architecte.

Le Louvre de Lens, a choisi cette agence japonaise pour concevoir son extension. Sanaa a l'expérience de la conception des musées, avec leurs constructions novatrices, comme le Musée d'art contemporain, le 21e siècle, dans Kanazawa.

Les formes en biais et les immenses parois transparentes sont aperçues dans leurs autres réalisations, qui semblent être en contradiction avec l'architecture de pierre, fermée du Louvre de Paris. L'objectif ici est de décentraliser une partie de la richesse de l'institution parisienne dans l'esprit ouvert généreux. Lens, située dans une région qui connaît de grandes difficultés économiques liées au déclin de son industrie. Le musée est construit sur le site de l'ancienne fosse no 9 des mines de Lens.

Dans un espace simple, les architectes ont organisé des programmes divers, de sorte que, chaque fonction soit séparée et en même temps connectée avec l'autre. Le courbement des murs vers l'intérieur, défie les règles traditionnelles d'afficher l'art. Le musée joue avec le parc environnant.

Fréquentation

4 décembre 2012, où 5 000 visiteurs (inauguration)
8 et 9 décembre 2012, 35 000 visiteurs (préouverture)
28 décembre 2012 100 000 e visiteur

4 janvier 2013, 140 000e visiteur (1 mois)
5 mars 2013, 300 000e visiteur, (3 mois)
19 mai 2013, 500 000e visiteur (5.5 mois)
13 septembre 2013, 740 000e visiteurs.

2013 - 900 000 visiteurs
2014 - 500 000 visiteurs
2015 - 435 213 visiteurs
2016 - 444 602 visiteurs.

Area : 23 000 m2
Cout : 127 million
Année : 2009-2012





Les bâtiments ont une surface totale d'exposition de 7 000 m²
 Grande galerie appelée « la Galerie du temps » de 3 000 m²,
 Galerie d'exposition temporaire de 2 000 m²
 Pavillon de verre de 1 000 m²,
 Les réserves d'œuvres d'art 1 000 m² abritant.

Les cinq bâtiments principaux

- un cube,
- le hall d'accueil
- quatre parallépipèdes dont les toits plats et les murs en verre, légèrement courbes, suivent les lignes naturelles du terrain,

Ils reflètent la lumière par leur structure en verre feuilleté dépoli et leurs panneaux recouverts d'un bardage en aluminium poli et anodisé : L'édifice joue ainsi sur la sobriété et la transparence des façades dans lesquelles se reflète le parc.

Dû à ces façades, le bâtiment peut par des jours de pluies complètement disparaître.

Le rez-de-jardin est entièrement ouvert au public, tandis que les parties techniques sont situées en sous-sol

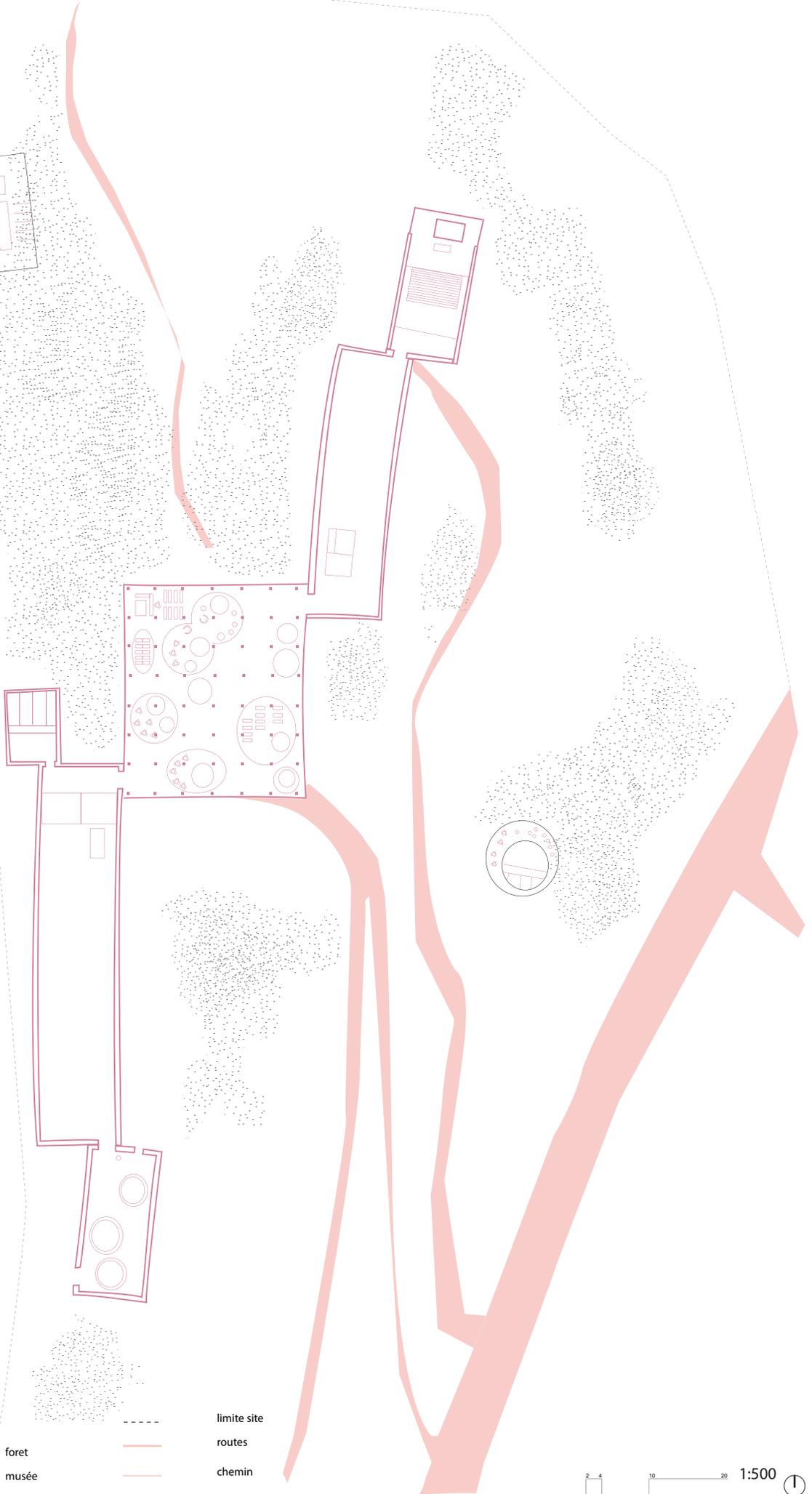
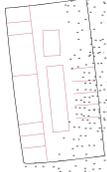
Notions de parcours

Le projet, composé de plusieurs volumes rectangulaires, reliés entre eux par une ligne continue, sont longs et bas (six à sept mètres de hauteur). Ils nous montrent une juxtaposition linéaire désaxe, écartant toute hiérarchie possible de ces objets les uns par rapport aux autres. Néanmoins, le hall d'entrée se différencie par sa forme carrée, qui viens jouer le rôle d'articulation entre les deux espaces d'exposition. Si nous zoomons uniquement sur cette zone centrale, elle est également fractionnée en plusieurs petites zones séparées par des cloisons circulaires. Les deux galeries d'exposition ayant quasi la même forme rectangle ondulée, nous poussent au choix de notre destination. On pourra comparer ce musée aux musées dit d'enfilade. Ces volumes fragmentés, nous donne le choix de notre destination, et viens s'ouvrir sur l'espace extérieure, à l'aide de ces grandes baies vitrées.

Les espaces non bâtis sont généralement opposés aux espaces architecturaux. Ils sont assimilés, aux espaces paysagés, ces espaces qui sont créés par la nature ou qui sont reconstitués par l'homme. Ces espaces, se rapprocher au plus près d'un paysage naturel.⁸⁸

C'est bien le lieu et la conjoncture historique qui a généré ici, pour la réalisation de cette architecture et de son espace paysagé. Pour conclure ce projet est une bon exemple d'insertion dans le site dû a son contexte historique et le choix des matériaux, permettant une insertion visuelle dans son environnement.

1	photo - galerie d'expositon - facade poli	↖
2	photo - espace betoné au sol - entrée du musée	↖
3	photo - Hall d'entrée	↖
4	photo - vue sur l'union du batiment et de son site	↖
5	plan du site - environnement - 1:5000	→



foret
musée



limite site
routes
chemin



Notions d'insertion

Le projet, ouvert et lumineux, s'appuie sur un assemblage de formes, rectangulaire (plan) légèrement décalée les unes par rapport aux autres, avec de grands volumes totalement vitrés. La façade est vêtue avec des plaques d'acier inoxydable, poli, qui reflète les activités environnantes. Les anciennes voies de chemins de fer, qui reliaient les puits de mine, se sont transformées en chemins d'accès au musée.

« L'architecture est le jeu savant, correcte et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » ¹

Ce musée se déploie sur un parc de 20 hectares avec un parc paysagé regroupant 6 600 arbres, 26 000 arbustes et 700 vivaces. Il y a également 4 hectares de prés et prairies fleuries et 1 hectare de pelouse rasé se situant autour du musée. Une vingtaine de « canapés végétaux » servant de bancs dans le périmètre du parc. Il y a également deux parvis en béton, à l'entrée du musée où de petits îlots de pelouse font la transition avec le parc paysagé et le musée.

L'espace laissé vide par le bâti, délimité lui aussi par ses formes, déterminent l'espace public. L'espace public, ou le parc entourant le musée, est représenté ici par des dimensions importantes, en comparaison avec la fragmentation des dimensions plus réduites, de l'espace construit du musée. Le parc, montre une continuité, structuré et organisé, bénéficiant d'un investissement conceptuel. Il est issu d'un acte volontaire de création, de cet espace que nous avons déjà nommé l'espace paysagé. Le parc, vient en opposition à cet espace urbain construit par l'architecture et apparut au dix-neuvième siècle sous la dénomination « d'art urbain »². Cet art urbain est représenté ici par le projet du musée. Ce dernier s'inscrit dans son site par sa disparition avec ses façades reflétant son environnement d'une part, d'autre part par sa forme plate et horizontale qui viens se placer « in situ » avec la topographie du lieu.

Notions d'échelle

L'empreinte au sol, qui s'étend sur presque l'ensemble du site, n'y occupe qu'une fine partie, afin de laisser une place au parc qui l'entoure. Ainsi le musée, adopte l'échelle du minimum requis, sans vouloir occuper la totalité du site. A propos du choix de d'emplacement de ce site urbain il est intéressant de parler de la notion de « fragment ». Cette notion rappelant celle d'unité développée par Louis Khan qui permet, à partir d'un fragment d'œuvre architecturale, reconstituer mentalement un ensemble plus vaste, auquel cette partie appartient. L'usage de modules rectangulaire constructifs liés à la manipulation de l'ouvrier induit une échelle modulaire en relation avec celles du corps humain et non de la machine. La qualité des rythmes qu'une architecture engendre et participe à créer l'ambiance des lieux.

1	Le Corbusier op cité p16	
2	Robert Unwin	
3	photo - galerie d'exposition - façade polie	↗
4	photo - reserve sous-sol - visible au visiteurs	→



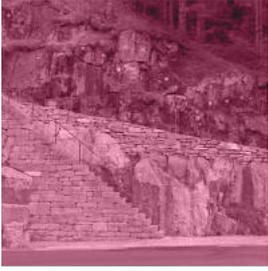




71

In situ: formes vernaculaires

Cabane suspendu Peter Zumthor



L'Etat norvégien a lancé en 1994 un vaste programme architectural. Il s'agit, en effet, de ponctuer, les plus belles routes du pays, d'installations permettant l'accès à quelques sites remarquables : ici une cascade et une falaise, là un panorama...

Pour ce faire, de jeunes agences norvégiennes ont été invitées à penser des dispositifs ingénieux. Tous se révèlent de la plus grande justesse et témoignent, par voie de conséquence, de la vitalité d'une scène émergente.

Point d'orgue de ce programme, le site d'Allmannajuvet, à quelques kilomètres de Sauda, à 300 km à l'ouest d'Oslo, petite ville industrielle de l'ouest du pays. En ces terres reculées, une mine de zinc fut exploitée à la fin du XIXe siècle. Pour honorer cette mémoire, les autorités, sous les recommandations de Knut Wold, sculpteur, ont directement passé commande à un architecte : Peter Zumthor. Il dira du projet

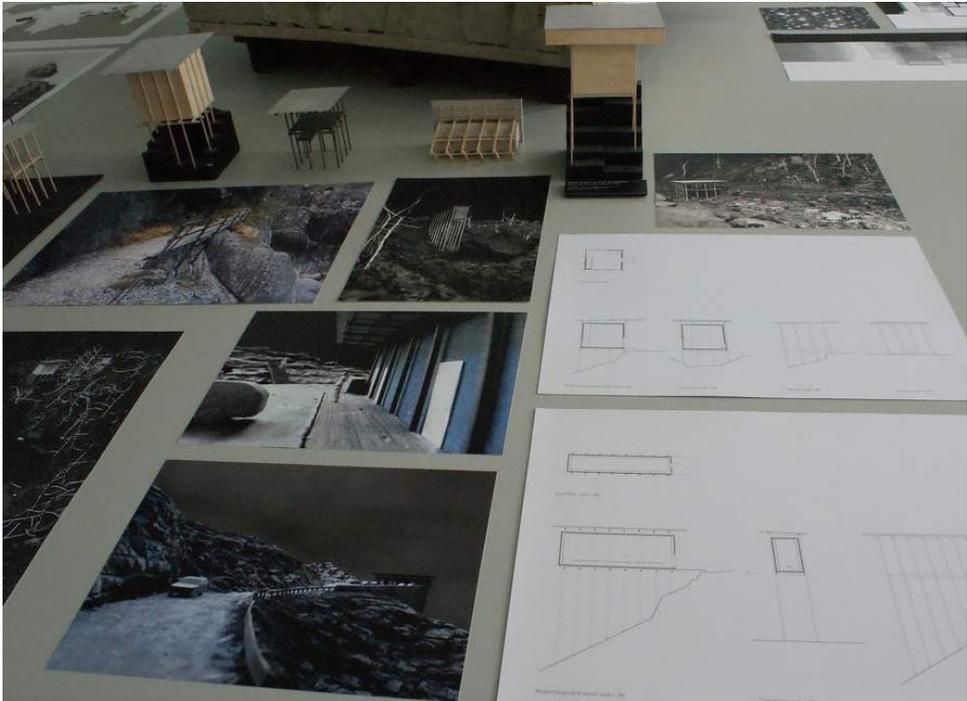
« La beauté n'est pas un tabou ; ce n'est, en revanche, pas une solution d'affirmer vouloir faire quelque chose de beau ».

Notions de parcours

Zumthor s'est rendu en Norvège, le 8 septembre dernier, pour inaugurer son parcours mémoriel qu'il a conçu sur l'emplacement de l'ancienne mine de zinc. Les trois cabanes sentinelles ou des sortes de huttes de « baba yaga », sont réalisées avec la précision d'un artisan. L'architecte s'est formé, étant jeune, au métier d'ébéniste. Peter Zumthor, a façonné, à l'aide de robustes assemblages de bois, qui portent les boîtes, des constructions sur pilotis. Pour y accéder il faut traverser une route, puis via un escalier sculptural menant à un sentier, atteindre la première construction, le café-boutique puis le cheminement se poursuit jusqu'à la galerie-musée.

La réalisation subtile et complexe de ce lieu et de ses relations avec l'extérieur peuvent demeurer vagues et difficile à cerner. Incertaines, indéfinies, floues, ces limites varieront, dépendront pour partie des critères choisis dans les différents moments de l'analyse.

1	photo - cheminement jusqu'au projet	↙
2	photo - escalier	↙
3	photo - Zumthor parlant du projet lors de son exposition	↙
4	photo - exposition du projet des cabanes - dessins techniques	↗
5	photo - exposition du projet des cabanes - maquettes d'étude	→





Site

Situe sur un site de parc naturel, avec une humidité et une topographie très accentuée, le défi était de taille pour ces petites structures. La zone étant très végétale (photo), remplie de grands arbres, ne permettait pas aux rayons du soleil de franchir ses parois vertes, qui dégagent une eau venue de lointains glaciers. L'ensemble du site rocheux transpire et se couvre d'une pellicule aqueuse. Dans ce contexte très périlleux, trois cabanes posées sur leurs échasses intriguent et appellent le visiteur (plan). La nature géologique du site, ainsi que la précision de l'architecte, sont les raisons, pour laquelle il a fallu presque vingt ans pour que ce projet sorte de terre.

Notions d'échelle

La localisation du musée fut, entre autre, repensée. Initialement situé à flanc de falaise, il risquait de souffrir d'un possible éboulement. « Il n'y a ni de petit, ni de grand projet », assure l'architecte. L'échelle n'est pas le point principal de ces cabanes, pour l'architecte, tant il se montre incapable de dire si ces trois cabanes sont grandes ou petites. Le projet a eu aussi besoin de la construction d'un mur cyclopéen soutenant le parking nécessaire aux automobilistes désireux de visiter le site, des fondations de béton ainsi que l'acheminement de pierres venues d'une carrière située à deux cents kilomètres. La sécurisation du site et la stabilisation des roches ont été dans un tel site les éléments primordiaux à sa réalisation.

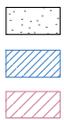
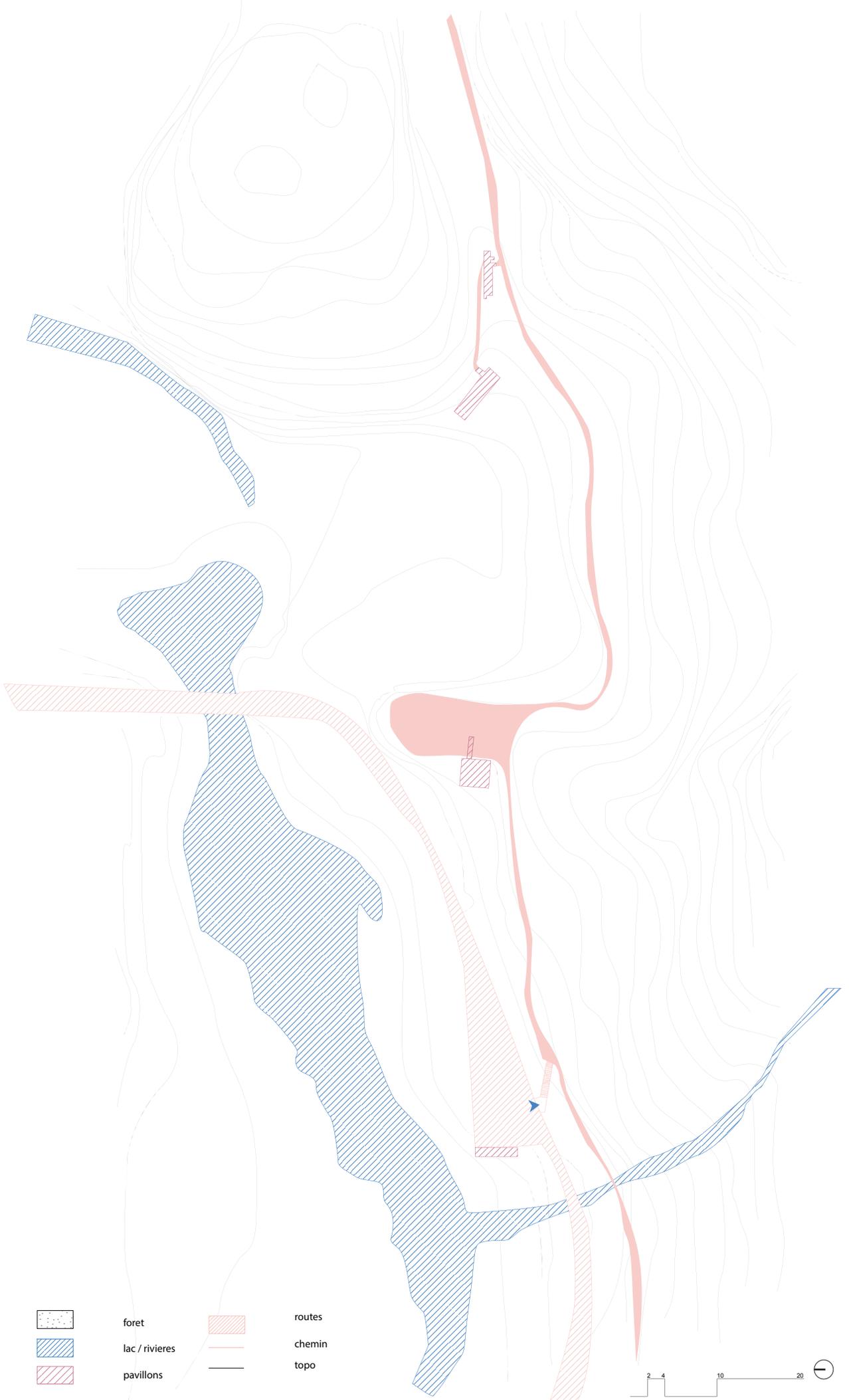
Ces cabanes d'aspect très rustique et simple ont demandés des études très avancées du site et de la structure de l'architecte. La présence d'une source d'eau à proximité du site vient amplifier l'humidité dans l'air et donc sur les roches composant le site. Il fallait pour Zumthor, construire des petits objets avec un impact minime sur le site, permettant aux visiteurs de se balader dans ce paysage naturel et protégé.

Paysage

Le plan nous monte la topographie très forte du site et met en évidence la diversité du lieu et la difficulté d'y créer un parcours sans danger pour l'homme. Néanmoins, un espace paysagé des plus grand et des plus beaux s'offre aux visiteurs, au travers de ces petites cabanes.

Il est essentiel de profiter de cette fraîcheur, de ces sensations nouvelles pour noter les enseignements différenciant un lieu particulier de tous les autres lieux que nous connaissons mais aussi de le confronter à tous les sentiments et sensations que tous ces autres lieux ont laissés au plus profond de notre moi, de notre mémoire, de notre culture. «*Devenez des rêveurs de ces mondes*» comme le dit si joliment Bachelard.¹

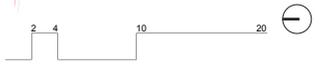
-
- 1 Gaston Bachelard « la poétique de la rêverie » Ch 5 rêverie et cosmos p148
-
- 2 photo -structure des cabanes préfabriqués - © atelier zumthor & partner ↙
-
- 3 photo -café / les murs sont noirs - © atelier zumthor & partner ↙
-
- 4 photo - parcours dans la vallée de allmannajuvet - © atelier zumthor ↙
-
- 5 plan du site - vue sur la topographie et le parcours sur le site →



foret
lac / rivieres
pavillons



routes
chemin
topo





Notions d'insertion

Trois sombres cabanes ont été pensées pour marquer le paysage. La première, accrochée à un mur cyclopéen.¹ Elle signale depuis la route, le site touristique. La deuxième, plus en retrait, accueille une cafétéria.² La troisième inaugure le chemin qui mène à la mine. Elle abrite, en ses murs, un étroit musée³ qui lui est consacrée.

Habillé d'une toile de jute badigeonnée de bitume, ce matériau fut expérimenté par Peter Zumthor en 2011 au sein du pavillon qu'il réalisa pour la Serpentine Gallery à Londres⁴. Ces étranges cabanes présentent une peau de crocodile à même de résister à la forte humidité de cette sombre vallée. L'intérieur est traité, lui aussi, de cette rugueuse manière.

« Ils auraient également pu être rouge. Une teinte, par trop vive, aurait été néanmoins, dans ce contexte, une affirmation : 'je suis jaune !'. Il me semblait plus juste, de paraître neutre dans ce paysage. A l'intérieur, vous ne voyez que le noir et les falaises environnantes ».

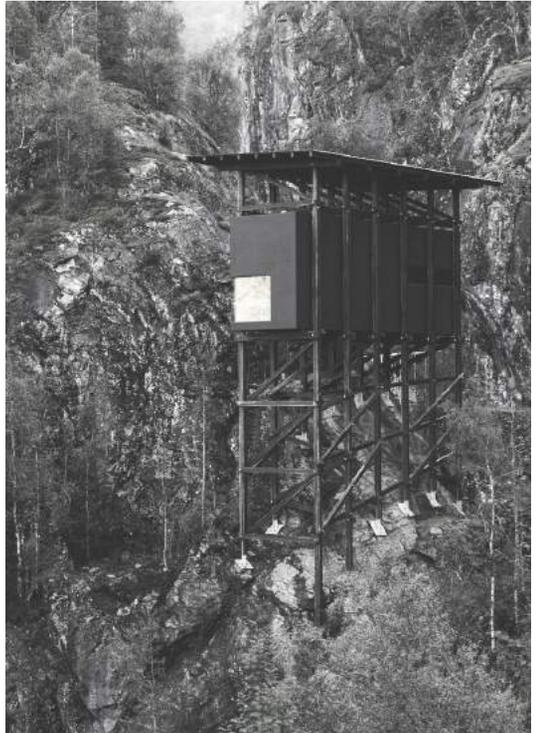
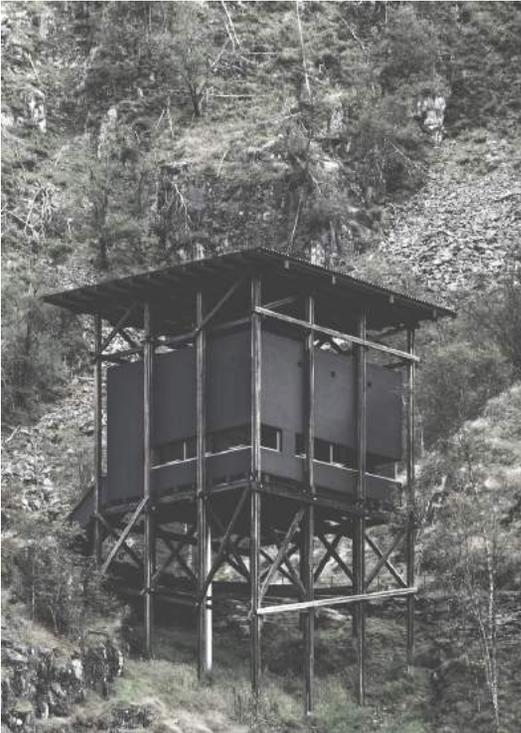
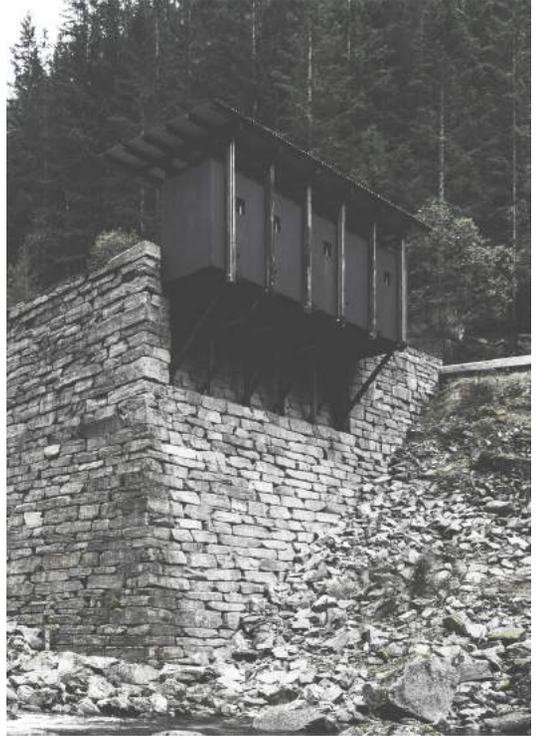
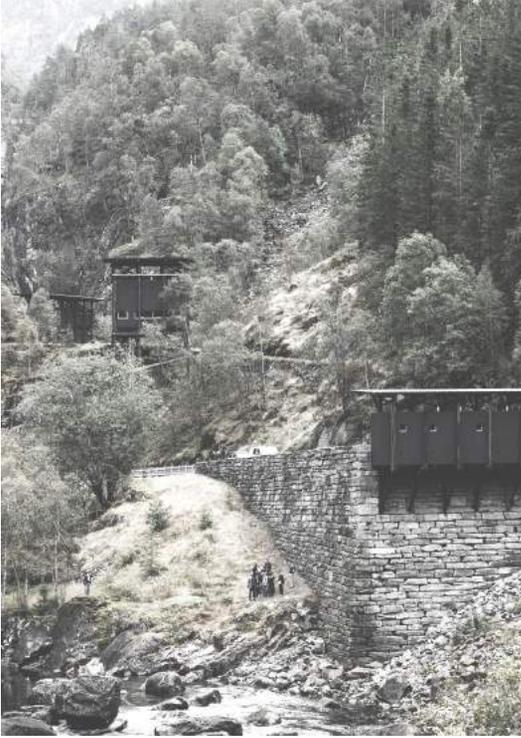
Cette frêle construite, du moins en apparence, s'est alors retrouvée plus visible. A l'intérieur, à peine un groupe d'une vingtaine de personnes peuvent y rentrer. Il n'y a aucune œuvre à voir, seulement quelques outils retrouvés par hasard. L'éclairage, dans ces petites cabanes, est indirect et naturel. Les lignes du projet, sont géométriques simple et obliques. Peter Zumthor y théâtralise même la nature, avec les baies vitrées, comme une vitrine muséographique, sur le paysage environnant.

« Mes constructions sont des inventions. J'ai été éduqué à un moment où le modernisme avait cours et où tout devait être nouveau. Pour autant, je me montre aujourd'hui bien plus intéressé à la manière dont un bâtiment peut contribuer à l'histoire. Il s'agit, à chaque fois, de savoir d'où nous venons et comment nous pouvons faire parti d'un temps plus long ».

Zumthor cherche-il à intégrer son projet dans l'histoire. Le paysage créé ici par l'architecte n'est pas sans nous rappeler les fameux paysages des peintres comme Richard Wilson.⁷⁷ Peut-on donc comparer ces cabanes, œuvre de l'imagination d'un grand architecte du XXI^e siècle, au réalisation des « fabriques » vue précédemment dans la partie I.

« les fabriques des parcs sont définies comme des petites constructions, éphémères mais évocatrices, intimement accordées au paysage naturel auquel elles s'incorporaient. Elles étaient prétextes à toutes sortes d'inventions et d'expériences formelles et techniques dont procèdent souvent les créations de Ledoux. »

1	Ledoux et les fabriques. In: Bulletin Monumental, tome 123, n°1, pp. 80-82.	
2	photo - cabane dans le paysage de la vallée allmannajuvet © zumthor	↙
3	peinture - paysage - Rome vue de la Villa Madame 1753	↙
4	photo - perspective sur les 3 cabanes - © atelier zumthor & partner	↗
5	photo - bâtiment de service - © atelier zumthor & partner	↗
6	photo - café - © atelier zumthor & partner	→
7	photo - musée - © atelier zumthor & partner	→



3 Projet Hybride

- 83 Hybride: l'espace
Middelheimmuseum
- 91 Hybride: détour
Stiftung Insel Hombroich
- 101 Hybride: formes évidées
Naoshima.

Les deux parties que nous venons de voir sont juxtaposées par leurs derniers exemples, sur cette troisième et dernière partie.

Nous avons vu dans la partie 1, l'évolution des fabriques, ces objets que l'on installe dans le paysage pour son ornementation. Cette évolution a engendré l'apparition de nouveaux ensembles, des musées extérieurs, capable d'y accueillir de très grandes œuvres. Néanmoins, la taille de ces œuvres n'était pas l'unique problème, pour les anciens musées. Ces nouvelles œuvres veulent venir au contact de la nature. La problématique de l'insertion dans la nature est donc étudiée dans la deuxième partie au travers trois exemples de musée qui viennent s'insérer dans le paysage tel des artefacts presque invisibles.

Les schémas de la page de droite nous résument l'évolution :

Les deux premiers schémas représentent un parcours linéaire ponctué par des « fabrique ». La différence entre ces deux schémas se trouve dans l'échelle des « fabrique » ainsi que dans son insertion au site. Puis le troisième schéma nous montre une évolution du parcours linéaire, des ramifications apparaissent tels que des branches d'arbre. Dans ce dernier schéma, on voit l'apparition d'un musée, qui fait office de limite entre le parc extérieur et le parc intérieur du musée à ciel ouvert.

De là, nous passons au schéma se situant au milieu car il est la transition entre ces deux parties.

On est face à un musée qui vient se placer tel une frontière, et par le parcours qu'il nous indique entre la ville et la forêt. Le schéma suivant de nous permet une circulation libre autour de l'artefact qui s'insère dans le site par sa forme longitudinale allongée. Puis le dernier schéma nous montre un parcours uni directionnel qui suit les petites constructions présentes sur le site.

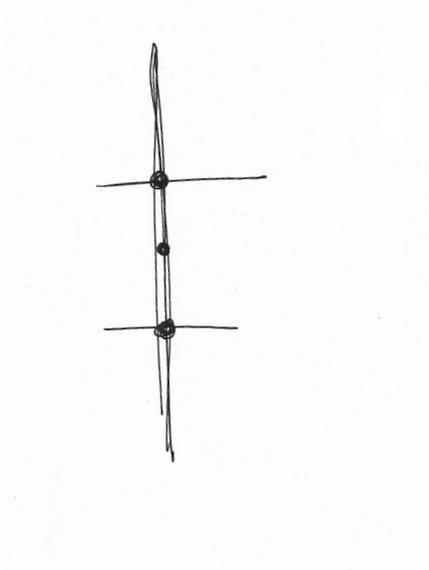
Dans cette troisième partie, les projets regrouperont les intentions, des deux premières précédentes. Ces projets, possédant les caractéristiques des deux parties précédentes se définissent comme étant hybride. Hybride, dû à leur juste milieu entre le parc de sculptures et les musées.

De là, avec un regard plus affuté par les deux premières parties, nous procéderons à l'analyse des MUSEUM-PARK. Aussi appelés les « musées à ciel ouvert », ils attirent de plus en plus l'attention. Utilisant un artisanat local avec de nombreuses œuvres du land art, ces ensembles sont une nouvelle façon d'aborder l'art à notre époque. Le monde est confronté à l'exode des jeunes vers les grandes villes, laissant derrière eux, des lieux vieillissants et à l'abandon. En réaction à ce phénomène, des projets insolites et hybrides se développent et tentent de stopper cette hémorragie rurale.

La mise en lumière des lignes de force de chacun de ces trois exemples étudiés permettra une meilleure perception de la typologie des MUSEUM-PARK au travers des lieux et des conditions pour la production de cette typologie dans un nouveau projet à venir.

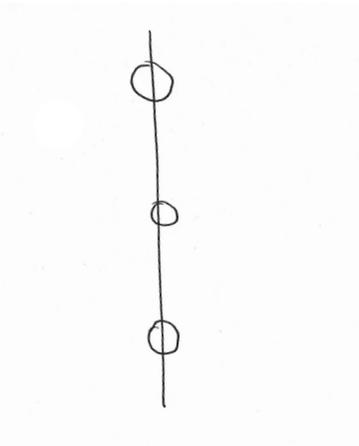
Parc
Chateau d'Howard

parcours
fabrique
échelle



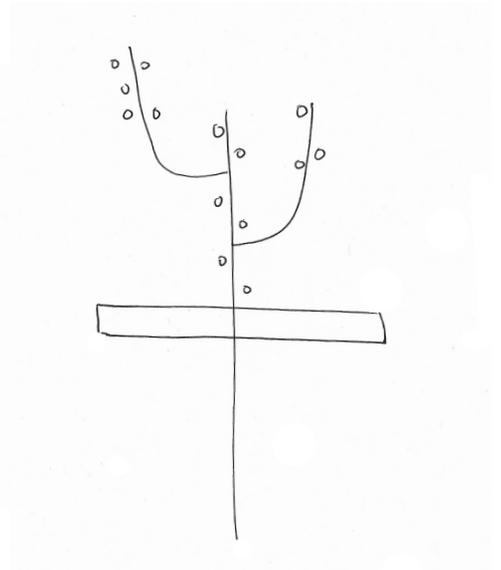
Roden Crater
James Turrell

parcours
fabrique
échelle
insertion



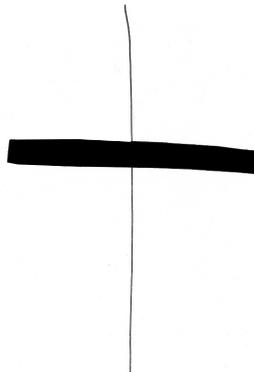
Parc
Kroeller-Müller

parcours
fabrique/oeuvres
insertion
limite



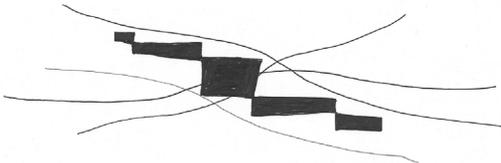
musée
Hiroshigué KKA

limite
parcours
insertion



musée
Louvre de Lens SANAA

parcours
insertion



Cabane suspendu
Peter Zumthor

parcours
insertion
pavillon







C'est en 1950 que l'histoire du Middelheim museum commence. L'origine du domaine de Middelheim remonte aux maisons de plaisance, des châteaux appartenant aux patriciens d'Anvers. Trois de ces châteaux ont été préservés face à l'expansion urbaine. Depuis le XVIe siècle, le domaine servait de résidence d'été aux riches marchands d'Anvers. En 1910, les propriétaires du château vendirent le domaine à la Ville d'Anvers. Afin de tourner définitivement la page de la deuxième guerre mondiale, le maire d'Anvers, Lode Craeybeckx, organise une exposition de sculptures en plein air. Le 1er juin 1950, cette exposition fut ouverte au parc du Middelheim⁵. Le succès fut tel, que suivant la citation du sculpteur Ossip Zadkine, le maire, décide de créer un lieu d'exposition permanent.

Vingt biennales de sculptures y seront organisées, entre 1950 et 1989 avec, pour chaque édition, un pays invité et une sélection d'œuvres principalement figuratives. En 1993, alors qu'Anvers est nommée « ville européenne de la culture ». Fusionné avec les domaines Den Brandt et Vogelzang, le parc fut ouvert au public sous le nom de Nachtegalenpark.

Suit à cela, l'idée est lancée, réaliser une exposition permanente dans un musée à ciel ouvert. A cette époque un tel ensemble paraît surprenant de par son innovation. « Le caractère à ciel ouvert pouvait lier les plaisirs physiques de la nature aux effets intellectuels et esthétiques de l'art contemporain. »

Le musée, devait présenter un aperçu de la sculpture contemporaine internationale et, en même temps, prêter attention aux principaux précurseurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle⁹. Par la suite, il fut décidé d'organiser tous les deux ans, une exposition internationale de sculpture. Comme la sculpture était, en 1950, encore inévitablement liée à des réalisations à fort coefficient de travail, coûteuses. Il a été décidé, que chaque biennale devrait illustrer les développements en matière de sculpture du pays représenté¹¹.

La presse internationale se montrait enthousiaste à propos du nouveau musée, que l'historien et critique d'art italien Umberto Apollonio décrivit, de la façon suivante:

« Un nouveau musée, un musée vivant, où la nature collabore avec les œuvres d'art, où l'air, le vent et la lumière s'associent intimement avec les personnages qui y demeurent et qui s'y expriment plus ou moins fort dans des langues différentes, mais toujours associé à la vie des gens modernes ».

La collection du Musée Middelheim compte plus de 400 pièces. L'art dans l'espace est un vaste terrain d'étude : des sculptures monolithiques aux installations, du land art à la performance, de la sculpture à l'architecture, de l'indestructible à l'éphémère.

¹ photo - porte du 1e château Middelheim escalader par la vegetation ↑

² plan du site - vue satelite →



1:10000



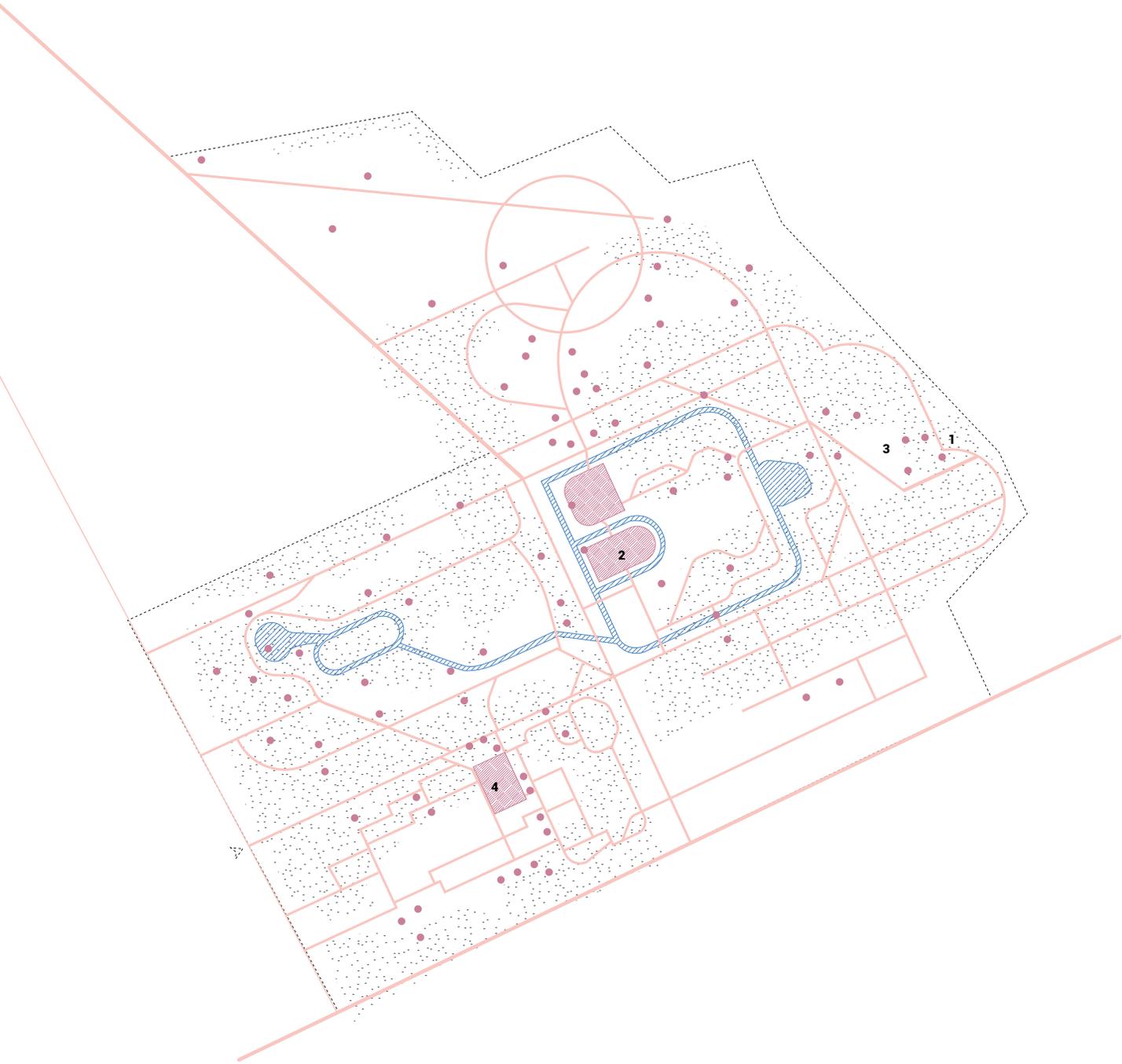
Notions de parcours

Des variations, rythmiquement renouvelées des œuvres, permettent une lecture fonctionnelle du parc et des différents flux qui le parcourent et l'organisent. C'est une véritable pulsation qui anime le parc, organisée par les variations des circulations et plus généralement par tous les flux qui le parcourent. Ces circulations, introduisent une lecture globale, de ce lieu comme celui d'un organisme vivant. Un organisme ayant ses moments de développement, tout comme des périodes de repos en période d'hiver. Ces périodes de croissance rapide, sont généralement observés en période de vacances et de beaux temps. Cette interaction entre l'art, la nature et l'architecture était le point de départ pour cet ensemble. Influencé par les œuvres, le mouvement des visiteurs, devient un des paramètres clé, lors de la conception du parcours sculpturale dans le parc. Ne pas délivrer un message fini, en laissant exister des vides, des blancs, des espaces de réserve. Le parc ne cherche pas à transmettre au visiteur, un message, mais une expérience, celle de se perdre et d'être invité à prolonger le récit du concepteur. Si le parcours garde le mystère, il pourra ainsi tenir le spectateur en éveil.

« Je me disais avec complaisance. Sans doute je suis le premier mortel qui ai pénétré jusqu'ici. Tandis que je me pavanais dans cette idée, j'entendis un certains cliquetis que je crus reconnaître (...) au lieu même où je croyais être le premier j'aperçois une manufacture de bas. Je ne saurais exprimer l'agitation confus que je sentis dans mon cœur à cette découverte. »¹

En effet, parmi une collection qui compte plus de 400 sculptures, environ 200 sont exposées en extérieur. Elles sont nombreuses. Peut-être trop, car par endroit, le visiteur ne saura pas où poser son regard. Mais leur proximité et leur nombre font qu'il est impossible de faire un choix. Ces anomalies mises en évidence, porteront les potentialités d'évolution de ces ensembles dit de Museum Park considéré par la mise en place d'un aménagement spatial susceptible de résoudre les discontinuités de la structure ou d'en exacerber leur accentuation porteuse quelquefois de particularismes singuliers.

1 jean Jacque Rousseau, 1763, Les rêveries d'un promeneur solitaire



- 1** braem pavillion - Renaat Braem - 1971
- 2** le château Middelheim
- 3** oeuvre Flat Field - Andrea-Zittel
- 4** pavillion Het Huis - Robbrecht & Daem - 2012

	foret		routes
	lac / rivieres		chemin
	pavillons		topo



1:2000





Notions d'insertion

Situé à moins d'un quart d'heure en voiture du centre d'Anvers, ce parc à l'anglaise s'étend sur plus de 30 hectares de grandes prairies, de zones boisées et d'espaces très paysagés et manucurés aux assemblages de spécimens végétaux rares. Au cœur de cette propriété, une belle demeure ancienne un peu désuète accueille une boutique et un café. Mais pas d'espace d'exposition à l'intérieur, le musée est dehors. En 1963, l'architecte Renaat Braem, avait été chargé de concevoir un nouvel espace d'exposition permanent pour les sculptures en matériaux vulnérables ou de petits formats. Les pavillons ont une conception de base organique, où la relation avec la nature est importante. Lors de la quinzième biennale en 1979 des sculpteurs des pays scandinaves furent invités. Pour la première fois, les artistes vinrent sur place pour réaliser une œuvre selon un site défini. Pour la seizième biennale, en 1981, une approche plus thématique, avec une orientation axée sur le site. Pour la première fois, une biennale à Middelheim ne présentait suivant cette thématique d'être spécifiques et propres au site. En 2012, dans le jardin Hortiflora, un nouveau bâtiment d'exposition semi-ouvert, sera conçu par les architectes flamands Paul Robbrecht et Hilde Daem. Il a été inauguré, par une exposition d'œuvres de Schütte. Cette construction, n'est pas sans rappeler, l'esprit du pavillon construit par Rietveld à Sonsbeek. Une des caractéristiques du projet architectural est d'être inévitablement, dans sa matérialisation, confrontée à son contexte physique, immédiat, proche ou plus lointain, que le concepteur le sache, qu'il en tienne compte ou qu'il l'ignore

Notions d'échelle

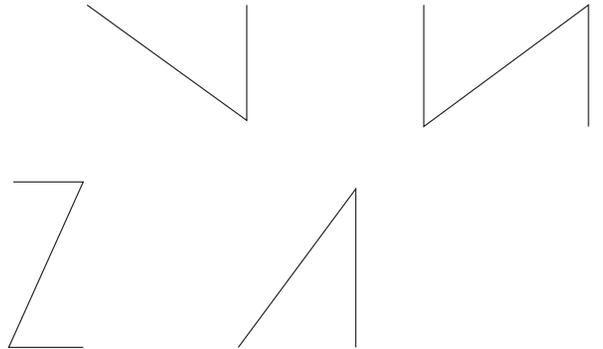
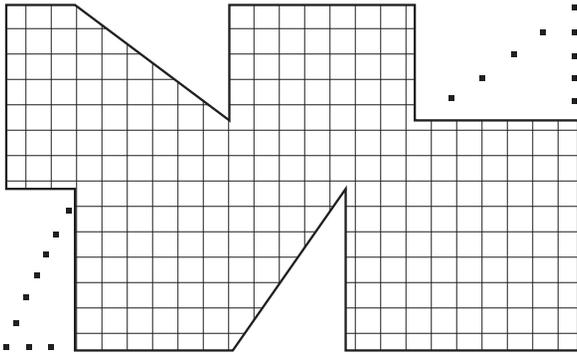
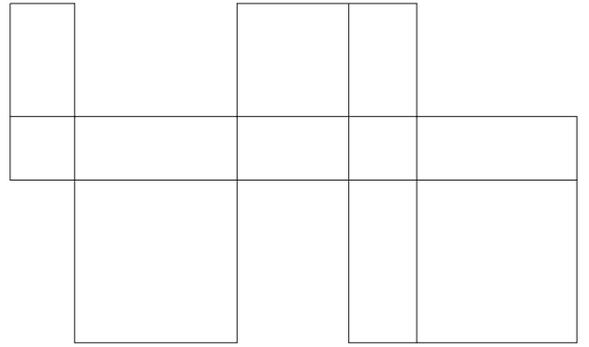
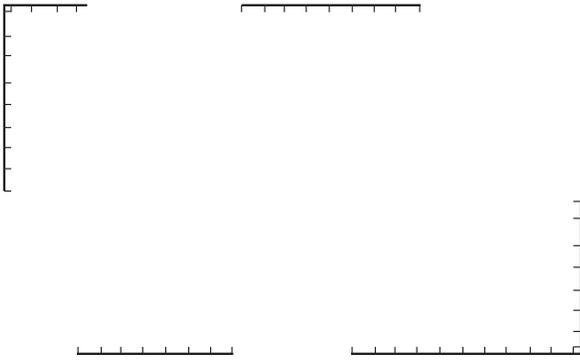
Anvers obtient le titre de la Capitale européenne de la culture en 1993. Très vite, la succession rapide des acquisitions a conduit à un manque d'espace. En 2000, le paysagiste français Desvigne a dessiné le projet de réaménagement de sept hectares à l'Est et à l'Ouest du château et de la douve. Des sculptures abstraites et minimalistes, y ont trouvé leur place. En 2001, un nouveau dépôt est inauguré, construit par un architecte flamand, Stéphane Beel.

Victime de son succès le parc musée à ciel ouvert n'a pas une organisation sensible de ces œuvres mais plus une organisation hiérarchique. Les œuvres, arrivant au fur et à mesure des années, trouvent leur emplacement due au moment de leurs arrivés. De plus, cette accumulation d'œuvres, avec des époques bien différentes, doivent cohabiter au sein du même parcours.

Ce parc, donne une impression d'être organisé chronologiquement en offrant au visiteur un large choix d'œuvres d'art.

Cette accumulation d'œuvres de style bien distinct ne permet pas une grande communication des œuvres entre elles. Les œuvres, se trouvent parfois, tel de simples objets posés en plein milieu du parc.

1	photo - braem paviljoen - Renaat Braem - 1971	↙
2	photot - le château Middelheim	↙
3	photot - oeuvre Flat Field - Andrea-Zittele	↙
4	plan d'étude du pavillon de Het Huis	↗
5	photo - Het Huis - Robbrecht & Daem - 2012	→







01

Hybride: détour

Stiftung Insel Hombroich

Musée Insel Hombroich

Il sera fondé par le collectionneur d'art Karl-Heinrich Müller en 1987. Le Musée ne souhaite pas mettre de panneaux indicatifs dans son parc afin que les visiteurs trouvent leur propre chemin dans ce grand parc et faire face à leurs propres aventures à la découverte de l'art et de la nature. C'est comme une liberté de l'esprit qui est la signature de ce lieu particulièrement.

Station de Raket Hombroich

La Raketenstation était autrefois une base de missiles de l'OTAN. La Belgique a repris la base en 1967 au nom des États-Unis. Puis en 1990, une fois que toutes les troupes se soient retirées GSG9 (unité antiterroriste de la police fédérale allemande) a fait une brève utilisation de ce site à des fins de formation puis a été abandonné.

En 1994, le collectionneur d'art et fondateur du musée Insel Hombroich, M. Müller a acheté le terrain de la base de missiles. Il a ainsi souhaité transformer l'ancien site de l'OTAN en un lieu de culture, d'érudition et de nature tout comme il l'avait déjà fait avec le site du musée, ce nouveau lieu lui donne un espace où l'art pourra effectuer de nouvelles expérimentations.

Les salles, les hangars, les remparts ainsi que la tour d'observation situaient sur un ensemble de 13 hectares, et ont par la suite été rénovés et restructurés. Pour cette expansion de site, Karl-Heinrich Müller a obtenu le soutien d'autres artistes et architectes internationaux qui ont travaillé aux côtés du sculpteur Erwin Heerich (développé pour le musée Insel Hombroich) dans un projet intermédiaire entre l'architecture et la sculpture. (Raimund Abraham, Tadao Ando, Oliver Kruse, Katsuhito Nishikawa et Alvaro Siza)

Champ de Kirkeby Hombroich

Le Kirkeby-Feld est sur la Berger Weg, à mi-chemin entre le musée et la base de missiles. Karl-Heinrich Müller a acheté les bandes de terre se situant à droite et à gauche du Berger Weg lors de son acquisition du site de missiles en 1994. Le Kirkeby-Feld tire son nom de l'artiste danois qui a conçu l'architecture sculpturale pour cet endroit. Per Kirkeby est principalement connu comme peintre et créateur de sculpture en brique. Cependant, il a également un doctorat en géologie, a fait des films, a participé à des spectacles et est devenu connu dans le milieu des années 1960 en tant que poète et écrivain. M. Müller y a attiré de nombreux artistes et architectes pour créer des constructions d'architecture en tant que sculpture, c'est-à-dire comme art libre plutôt que appliqué ou utilitaire, dans ce nouveau secteur.

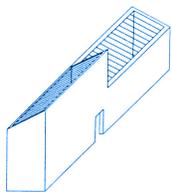
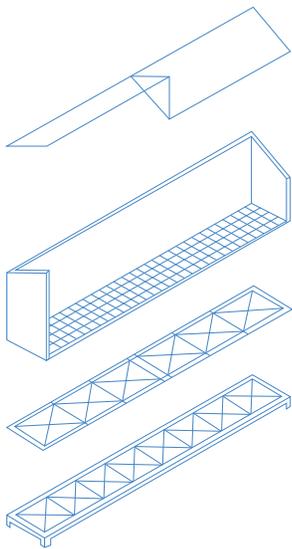
Puis en 1997, Karl-Heinrich Müller fonde la Stiftung Insel Hombroich, qui réunit le Museum Insel Hombroich, le Kirkeby-Feld et la Raketenstation. C'est un nouveau parcours qui est aux services des sens endormis.





-  parcours
-  batis
-  forêt
-  lac / rivières
-  pavillons





Notions de parcours

Les œuvres sont présentées telles quelles, où le visiteur muni uniquement d'un plan lui permettant de trouver son chemin dans ce musée en plein air, peut aller au gré de son envie d'un pavillon à un autre. Erwin Heerich, a imaginé les pavillons comme «des œuvres à traverser». Conçus en briques, avec des lignes très épurées et de nombreuses verrières qui dispensent de l'éclairage artificiel. Les chemins et sentiers stabilisés conduisent au travers du paysage, des ponts et des passerelles qui franchissent des réseaux de cours d'eau ainsi que des aires marécageuses et prairies humide. Le sculpteur et architecte Erwin Heerich a créé onze pavillons sur l'île. Chaque pavillon étant une création d'art en soi et abritant d'autres œuvres d'art au sein d'elle-même. Ces pavillons abritent des œuvres de Cézanne, Rembrandt, Klimt, Arp, Graubner, Fautrier, Calder, Matisse, Tadeusz, Giacometti, Schwitters et de Picabia. Du à l'idée du simple lors de la conception des pavillons, l'architecture s'intègre dans le paysage en constituant un ensemble architectural que l'on peut parcourir.

Notions d'échelle

Plusieurs trames ressortent de l'ensemble des divers pavillons. La première est celle du sol, elle donne un rythme et joue avec les œuvres d'art dans la Galerie.

La deuxième trame est celle comprenant la réalisation du bâtiment entier. Décliné en deux possibilité :

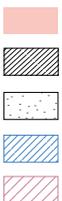
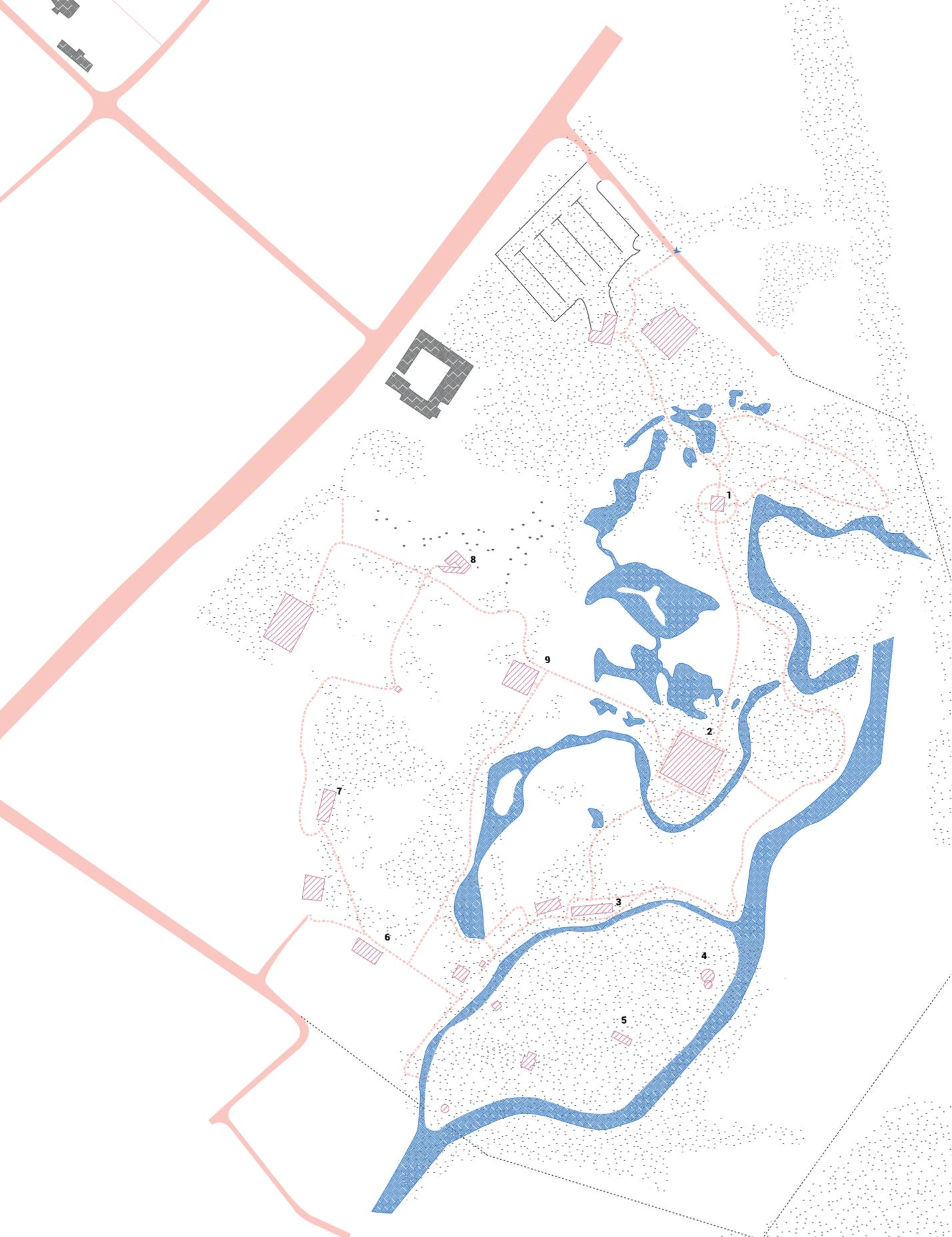
- La A suppose que les murs en longueur sont des ajouts et permettant de souligner la longueur infinie d'une muraille.
- La B suggère que le bâtiment est l'addition de deux espace délimiter par des murs.

La troisième trame est la compositions dès la verrière. Elle est une aide constructive de préfabrication.

La dernière trame s'occupe de lier Végétal et Architecture. Elle se retrouve en coupe et sur l'implantation décidant ainsi de composer le végétal comme d'une enveloppe protectrice.

La volonté du maître d'ouvrage, était de produire une architecture en dialogue avec, la nature et les œuvres d'art. C'est pourquoi l'architecte a eu recours à une trame permettant de composer non seulement le bâtiment mais aussi le contexte autour de celui-ci pour créer une œuvre d'art entière. Pour des questions constructives, l'architecte a eu recours à différentes trames, lui permettant de faciliter et produire une architecture simple. Mais pas pour autant sans richesse. Ainsi, la toiture avec son jeu de pente, le démontre. Ce qui est remarquable ici, c'est la forme de la galerie, fondée sur une trame carrée, n'en prend pas l'apparence au premier abord. Ce qui démontre que, le tracé régulateur offre des volumétries bien différentes.

1	dessin - la haute galerie	↖
2	trame - la haute galerie	↖
3	axonometrie - la haute galerie	↖
4	plan du musée et de son parc - 1:2000	→



parcours

batis

foret

lac / rivieres

pavillons

1 pavilion - toure pivotante 1989

2 pavilion labyrinthe 1986

3 pavilion - haute gallery 1992

4 grabner 1983

5 orangrie 1983

6 tadeusz 1992

7 12 chambre 1989

8 schnecke snail 1993

9 cafeteria

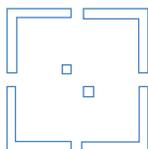


1:2000

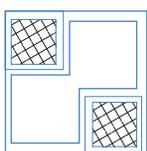


Notions d'insertion

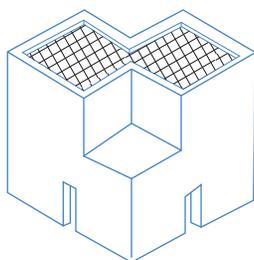
La notion d'insertion dans le site a été abandonnée pendant des années suite au mouvement moderne en architecture, qui sans le savoir a ainsi organisé le démantèlement de l'espace urbanistique. La déconstruction anarchique et impensée de la ville n'a été que le résultat de cette non volonté, elle a introduit naturellement la notion tout aussi évanescence et ambiguë de «la ville chaos»¹ grand sujet de débat sur la réalité physique de la périphérie des villes contemporaines. Karl-Heinrich Müller se préoccupant de ce problème, tente de répondre à ce fléau en créant un nouvel ensemble architecturale exemplaire qui néanmoins, sera jugé utopique par certains.



Les petits pavillons, objets architecturaux prennent place et sont définis visuellement dans leur espace. Leurs façades constituent l'enveloppe de ces objets, qui constituent l'espace paysagé de ce parc. Elles sont en relation fonctionnelle, symbolique et stylistique, avec leurs lieux, elles matérialisent l'équilibre réciproque entre les pavillons et le parc. Ce projet vient se poser « in situ » dans son parc, sans le dénaturer dû à ses choix architecturaux.



Tout d'abord, le choix des matériaux utilisés pour ces pavillons. Le matériau donne « la couleur » et l'aspect premier de l'édifice, il participe à définir l'ambiance du lieu, et il y est immédiatement perçu lors d'un lecture « spontanée », purement visuelle. Le matériau compose l'enveloppe de ces objets d'architecture et de leur environnement direct. Le matériau est recherché afin d'avoir le même aspect que ceux présent sur le site. La composition de ces différents pavillons vient construire ainsi la façade de l'ensemble. L'usage de la pierre, donne à l'objet architectural une image constructive très connotée locale et historique.



La mise en évidence des différents types de revêtements sont caractérisés au cas par cas par leur texture, leur couleur, leur mise en œuvre, leur structure. Ces matériaux ont été utilisés pour leurs qualités esthétiques et visuelles propres mais également pour leur représentation symbolique particulière. Les pavillons de cet ensemble sont définis par leur matérialité mais également par leurs modularités.

« Un module mesure et unifie ; un tracé régulateur construit et satisfait »²

Cette citation de le Corbusier rappelle son principe du moduler où chaque objet est défini par la relation et la correspondance à la mesure de l'homme. Les pavillons du parc viennent être unifiés de par leur matérialité mais également de par leur échelle en rapport continue avec l'homme. Cette modularité vient créer une unité et une harmonie dans l'ensemble du parc. Chaque pavillon néanmoins possédant ses propres caractéristiques et pouvant être très différentes des autres pavillons présents sur le site. Ce musée ne dispose pas de gardien et le repas collectif est issu du potager local.

Le mode de constitution des ouvertures dans un mur, ainsi que leurs dimensions y sont aussi très importantes car étant l'acteur premier de la lumière naturelle au sein même de ces pavillons.

1 Nouvel et Kollhas la ville et le chaos

2 Le Corbusier op cité p 55

3 photo montage - pavillon carré de brique rouge



En créant cet ensemble unique d'art, d'architecture et de paysage, il souhaite être fidèle à la doctrine de l'impressionniste Paul Cézanne: **« l'art en parallèle à la nature. »**

Karl-Heinrich Müller est non seulement un collectionneur d'art, mais il aime a maintenu un contact étroit avec les artistes. Le Musée Insel Hombroich est un endroit spécial, car loin de l'agitation des grandes villes, du quotidienne et des tendances à la mode du moment. C'est un ensemble qui invite à entrer dans un parcours, une rencontre directe avec l'art et la nature.

« Ceux qui participent au développement de l'île ont le sens du mot « Nous », malgré leur différence. Différents caractères, tempéraments et origines ont été maintenus ensemble par une bande invisible (...) Des difficultés qui semblaient insurmontables ont été réglées le lendemain, tout comme les nuages d'orage se dispersent. Le travail a tenu tout le monde ensemble. Fondamentalement, l'ensemble est préoccupé de fournir aux autres une plate-forme pour leurs idées et travail. (...) Il n'y avait ni hiérarchie, ni préférence. Tenir soigneusement les choses ensemble et modestie de l'expansion ont créés une croissance naturelle.

L'île est un petit espace sur lequel se rencontrent des gens de toutes les sphères de la culture. Malgré leurs différences culturelles, ils remarquent qu'ils ont quelque chose en commun. Il serait possible d'exagérer et de dire qu'il s'agit d'un petit cercle culturel universel d'Américains, de Chinois, d'Européens, de Japonais et de Russes qui ont grandi et ont été façonnés par un monde bouddhiste, chrétien, juif, orthodoxe ou taoïste.

Comment peut-on appeler tout cela : « métaphoriquement « île » ou historiquement « Hombroich »(...) « L'île musée est-elle au premier plan, ou est-ce la nature ou le travail de laboratoire qui déterminera à l'avenir la forme de la Hombroich et le paysage qui l'entoure ? » ¹

1	Karl-Heinrich Müller (1936-2007) - Hombroich - Une expérience ouverte	
2	photo - pavilion - toure pivotante 1989 - Erwin Herich	↗
3	photo - pavilion porte - Erwin Herich	↗
4	photo - pavilion - haute gallery 1992 - Erwin Herich	↗
5	photo - pavilion graubner 1983 - Erwin Herich	↗
6	photo - pavilion de l'orangrie 1983 - Erwin Herich	↗
7	photo - pavilion tadeusz 1992 - Erwin Herich	↗
8	photo - pavilion 12 chambre 1989 - Erwin Herich	→
9	photo - pavilion schnecke snail 1993 - Erwin Herich	→







101

Hybride: formes évidées
Naoshima.

Regards affutés sur notre époque, cet ensemble attire l'attention sur un artisanat local qui risque de disparaître face à la modernisation.

Cette histoire commence par une photo, deux hommes debout, devant la mer Seto, entourés par de jeunes pins où la longue herbe retombe en désordre sur leurs chaussures cirées. L'un tient à la main un plan architectural, l'autre semble indiquer quelque chose. Nous sommes en 1985. Les hommes sont Chikatsugu Miyake, le maire de l'île de Naoshima et le nouveau propriétaire, Tetsuhiko Fukutake. Sur la photo, la mer est argentée et le vert nous porte à croire à un paradis, mais cet archipel est bien abimé par l'industrie. Néanmoins Fukutake et Miyake ont un rêve ; unir l'art, l'architecture et la nature sur cette île.

Il y faudra plus de 20 ans, d'imagination et de collaboration, pour redorer l'image de cette île. Naoshima et Inujima, sont deux îles de l'archipel, qui abritaient des raffineries dont la pollution à l'acide sulfurique s'étendait jusqu'à l'île voisine Teshima. Au milieu de cet archipel déserté, par une population active, attiré à l'époque par les grandes villes, Soichiro, le fils de Tetsuhiko Fukutake, vient s'installer afin de mieux connaître le site. Puis Fukutake s'en empara en laissant son empire ainsi que son rêve dans les mains de son fils.

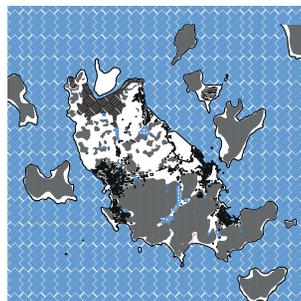
Benesse, fut le nom du nouvel empire, d'un mélange du latin « bene » bien et « esse » étant. « Etant bien », Soichiro a réalisé le rêve de son père, de construire un camp international pour des enfants, avec les rangées d'Yurts importé de la Mongolie.

Les ambitions de Soichiro à Naoshima commencent d'abord sous forme de trois grandes constructions de Tadao Ando. L'architecte est sur le point de devenir un personnage permanent de ce projet d'île. La Maison de Benesse ouvre ses portes aux invités, avec une grande variété d'œuvres d'art, d'illustration, dès 1992.

En repeuplant d'œuvres d'art ces îles vidées de leur jeunesse, les îles de Naoshima, puis Inujima et enfin Teshima sont devenues de vastes musées à ciel ouvert. Ou en 2013, douze nouvelles îles rejoignent ce « laboratoire culturel » pour la deuxième édition de la triennale de Setouchi.

1	Photo de l'ensemble de la mer de Seto © Rich Stapleton	↗
2	Photo - 1985 - Chikatsugu Miyake et Tetsuhiko Fukutake	→
3	Photo - Miyanoura - © karina borodai	↑





Notions de parcours

L'île est petite, et se décompose en plusieurs zones, la zone urbaine formant une ceinture autour de son milieu, séparant les raffineries du nord, aux espaces verts du sud, peu développés. Cette zone du sud, est exactement celle que Tetsuhiko a décidé d'investir.

Vaste réserve de nature sauvage à une topographie marquée, reste l'icône de ce musée à ciel ouvert. Ils suscitent une fierté de ces habitants, images de la liberté de s'y déplacer seul ou accompagner, à pied ou à vélo, au travers des œuvres d'art qui s'installaient un peu partout sur l'île.

* Musée d'art Chichu /2004 Tada Ando (photo)

A la limite sud de l'île, le musée enterré sous terre avec son architecture aux lignes brutes s'observe au fil de la visite.

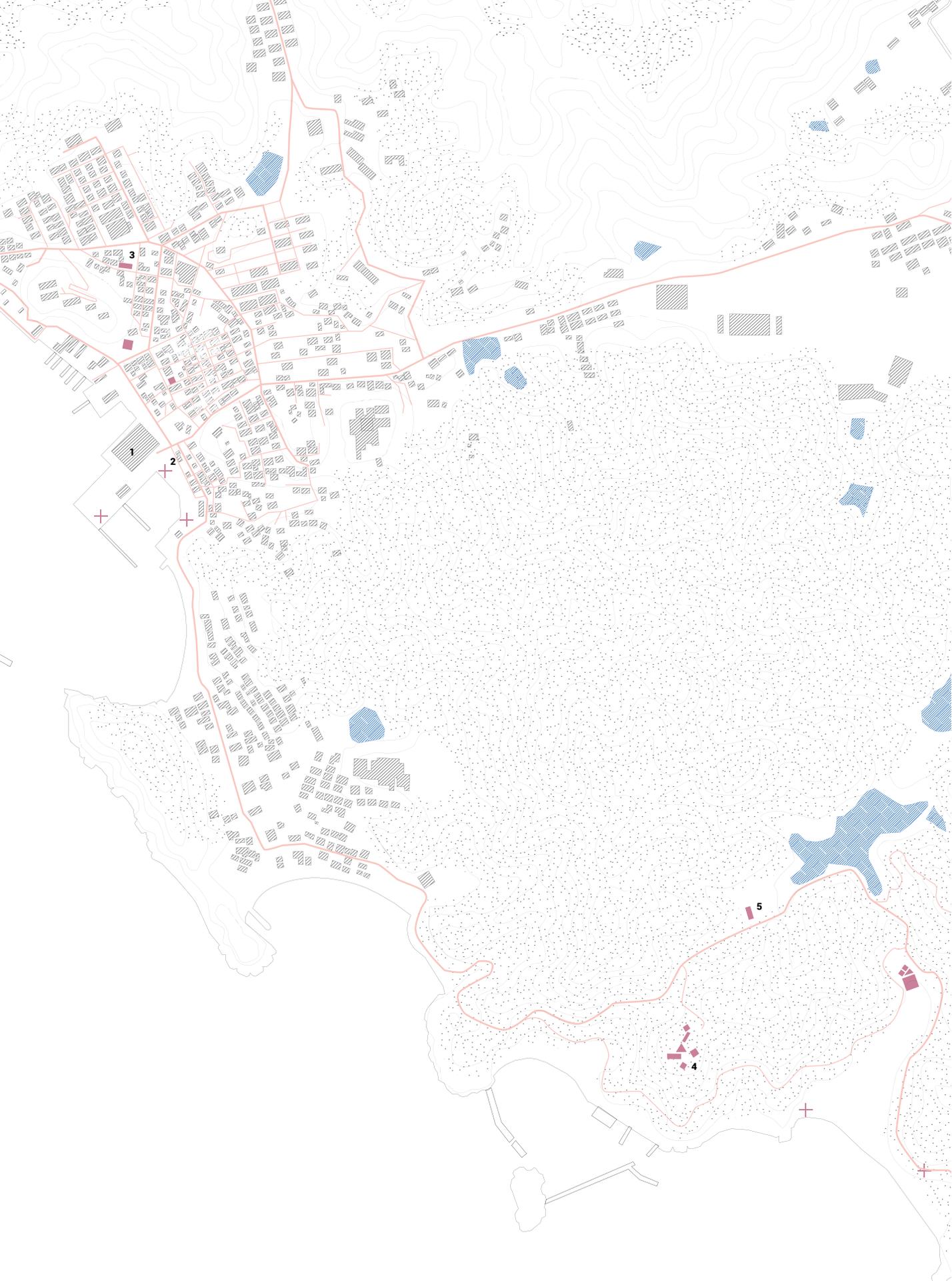
Rare dans l'histoire de l'art, les salles d'exposition sont ici réalisées pour et avec les créations artistiques. Ainsi on peut observer le long des murs, la lumière naturelle zénithale qui dans une salle démunie d'angle droit, éclaire les tableaux de Monet.

Cette architecture, ancrée dans la topographie du site est connectée avec l'extérieur par des ouvertures zénithales de géométrie diverse. Chaque ouverture a sa propre signification mais qui se résume pour la plupart du temps par le souhait de l'architecte de nous reconnecter avec l'extérieur et d'obtenir de la lumière naturelle. En effet, le bâtiment étant totalement enterré, lors de son parcours le visiteur n'a plus de notion de temps ou d'espace. Ces fameuses ouvertures viennent nous reconnecter à la réalité. De plus, cet éclairage permet de mettre en avant les œuvres. Comme par exemple l'œuvre de Walter de Maria présent dans une des salles d'exposition et se trouvant en dessous d'une des ouvertures zénithales. Une sphère en granite de 2.2 mètres de diamètre à l'allure de tragédie moderne s'anime tout au long de la journée, éclairé par une lumière naturelle changeante. Les rayons du soleil courent d'Est en ouest, produisant sur l'œuvre et dans la salle des reflets et des ombres. En regardant cet œuvre éclairer par la lumière, on regarde le temps s'écouler. De plus, une des salles est entièrement réalisée par James Turrell, cet artiste du land art vu dans la première partie, qui lui aussi viens créer une ouverture sur l'extérieur avec des bancs dans la périphérie de la pièce afin de permettre aux visiteurs de s'asseoir et observer le ciel.

Tel des objets évidés, les ouvertures zénithales, viennent former un ensemble de forme évidé presque linéaire qui vue du ciel forme déjà un parcours « in situ » à échelle réduite.

En refusant de jouer les seconds rôles de cette nouvelle architecture grandissante sur l'île, les maisons traditionnelle japonaise reconvertissent en œuvres d'art renversent la donne de l'ensemble et essayent de créer de nouvelles parallèles avec la nature.

1	plan d'ensemble de l'île	↘
2	photo aerielle - musée Chichu - T ANDO	↘
3	photo - musée Chichu -salle Monet	↘
4	photo - musée Chichu - salle Walter de Maria	↘
5	photo - musée Chichu - salle Turrell	↘
6	plan du musée et de son île - zone de Miyanouira - 1:2000	→



- | | | | | | |
|--|----------------|---|--------|---|-------------|
|  | batis |  | foret |  | limite site |
|  | lac / rivières |  | routes |  | chemin |
|  | oeuvres | | | | |

- 1** Port de Naoshima - SANAA - 2006
- 2** Yayoi Kusama - oeuvre citrouille rouge
- 3** Miyanoura gallery
- 4** Musée Chichu 2005
- 5** Musée Lee Ufan





Notions d'insertion
Le village de Hon

Sea of time 98' / 1998 Tatsuo Miyajima

Une pièce d'art est réalisée sous forme de scénographie dans une maison de plus de 200 ans. Kadoya est la première maison d'art du projet qui marque le début d'une collaboration entre artistes, habitants et maisons traditionnelles abandonnés par ses habitants partient vivre en ville. Tatsuo Miyajima a laissé 125 habitants du village régler la constellation de chiffres lumineux qui sont des compteurs du temps. C'est d'ailleurs les habitants eux-mêmes qui racontent l'histoire de cette œuvre aux visiteurs.

The Falls / 2006 Hiroshi Senju

Cette œuvre représente une chute d'eau peinte sur le mur d'une des maisons. Cette peinture est symbolique et vient nous raconter l'histoire passée de la maison qui l'accueille. La peinture est constituée de pigments issus de la mer (à base de coraux, coquillages) et rappelle la production de sel qui autrefois, faisait vivre les anciens propriétaires des lieux.

Dreaming Tongue / 2006 Shinro Ohtake

Dans cette maison appelé Haisha, on se trouve face à la statue de la liberté qui occupe presque l'ensemble de l'espace de la maison. Tel de petites fourmis, on se faufile les pieds dénudés de chaussure, à travers cette maison en état de chantier. Cette ancienne clinique dentaire est devenue un collage chaotique d'objets récupérés.

Le projet des maisons d'art s'est installer en douceur au sein du village de bord de mer Hon. Les bâtisses qui tombent en ruine sont petit à petit rénovées par l'œuvre des artistes et avec la participation des habitants du village.

Le parcours de cette île musée a bien évolué en débutant avec des constructions nouvelles qui ont parfois dénaturés le site existant. Le projet est finalement tourné vers la réutilisation des espaces et constructions déjà présent sur le site. De ce fait, le projet s'inscrit dans son contexte environnemental ainsi qu'historique.

1	Sea of Time 1998 - Tatsuo Miyajima	↘
2	The Falls - 2006 - Hiroshi Senju	↘
3	Dream Tongue - 2006 - Shinro Ohtake	↘
4	plan du musée et de son île - Hon village - 1:2000	→



batis



foret



lac / rivieres



oeuvres



limite site



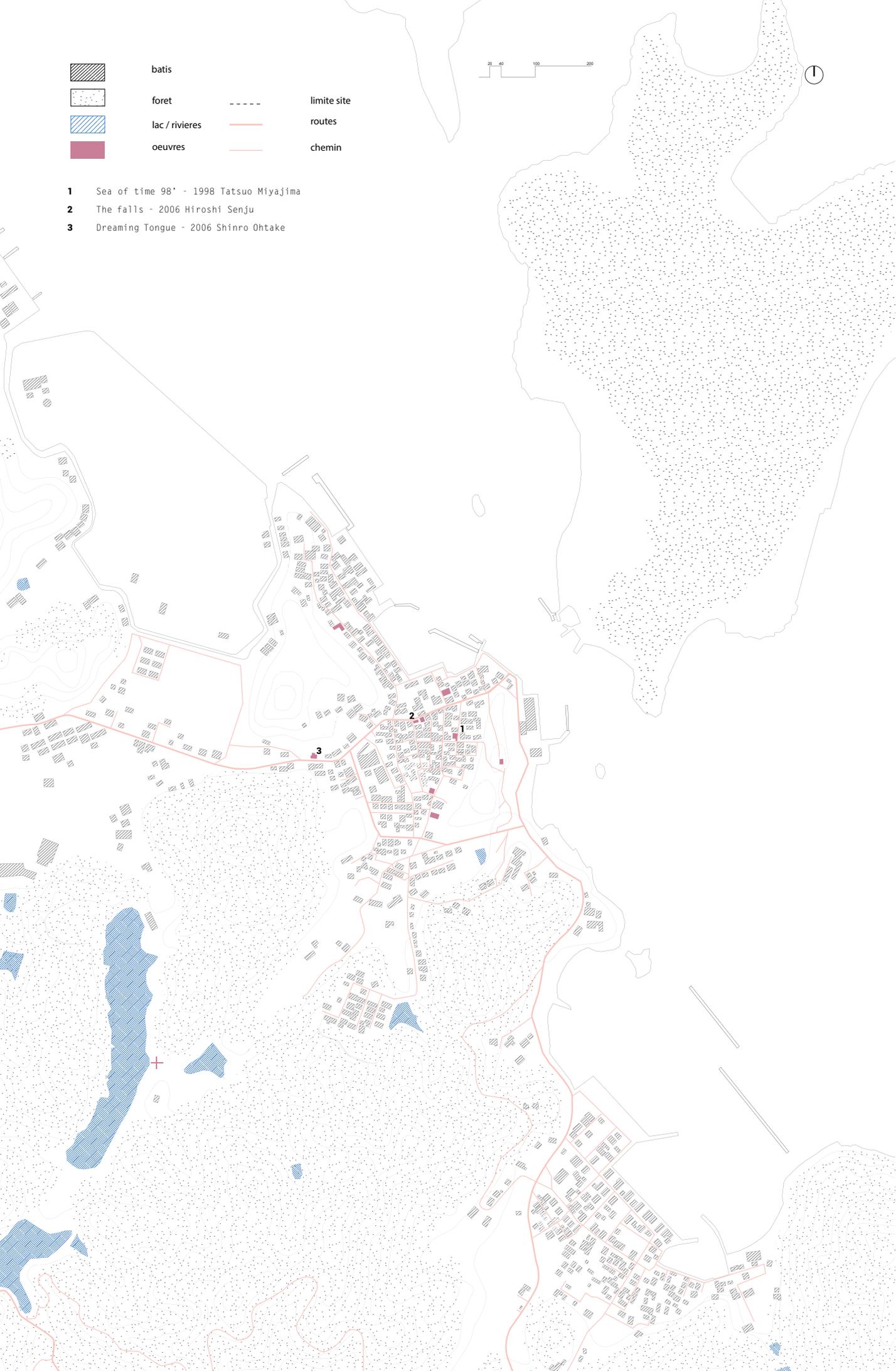
routes



chemin



- 1 Sea of time 98' - 1998 Tatsuo Miyajima
- 2 The falls - 2006 Hiroshi Senju
- 3 Dreaming Tongue - 2006 Shinro Ohtake



Notions d'échelle

Huit kilomètres carrés, 16 km de circonférence.

Un grand musée à ciel ouvert, avec un parcours dans la nature et la topographie existante, occupe la majeure partie de l'île. Ce musée accueille les amoureux d'architecture et d'art. Un nombre sans cesse croissant de sites artistiques et d'œuvres d'art englobent l'île musée, avec parfois l'abandon « sauvage » d'œuvre dans des chemins sinueux ou dans la forêt de pin. Sous peu, les œuvres y sont découverts dans les petites rues de ville Naoshima, où elles s'infiltrent dans les maisons vides du quartier d'Hon. Le parcours au sein de cette île, se fait naturellement, et suivant le souhait des visiteurs. Néanmoins, l'expérience s'y fait fortement personnelle. Le visiteur est plongé dans un environnement nouveau avec une architecture particulière.

L'île apparaît aux visiteurs sous différentes textures, couleurs, formes et mises en œuvre. Chaque apparence, rappelle des moments différents de la construction architecturale, ainsi que le moment de l'acquisition de l'œuvre. Dans cette évolution, le béton brut, apparaîtra comme un des symboles représentatifs de la construction sur l'île. Une architecture dite brutaliste qui fera partie des premières constructions de Tadao Ando. Il utilise dans ces l'intervention le béton armé, qui est un matériau isotrope, et qui peut prendre toutes les formes que lui confère son coffrage. Le béton, permettra à l'architecte, de construire ces premiers objets architecturaux au sein même de la topographie de l'île. Ce qui la placera « in situ », car devenue presque invisible dans le paysage de l'île. Plusieurs évolutions « modernes » de la construction de ce musée à ciel ouvert y verront le jour. Une collaboration entre des architectes et des artistes marqueront une référence aux dimensionnements modulaires développés à partir de celles de la nature. Cette évolution et une prise de conscience engendrent par la suite de nouveaux projets. La nouvelle optique y est de conserver ces lieux historiques et leur architecture traditionnelle japonaise. Cette approche semble être au plus près de la nature et du site.

L'objectif de cette approche architectural serait-il, d'une certaine façon, de reproduire la nature, ou plutôt d'imposer un ordre humain aux paysage ?

L'origine de ce débat remonte à très loin, aussi bien dans l'histoire que dans la littérature, et pourrait presque être relié à l'aspiration primaire vers des temps très anciens, quand les hommes vivaient dans la nature. Une bonne part de l'architecture du paysage serait en rapport avec la quête du jardin idéal.







Mon voyage
Naoshima.

Mon voyage à Naoshima

Le voyage est un moment où l'on s'abandonne à soi-même, et qui nous permet de découvrir de nouvelles cultures, que nous convainquions ou au contraire, nous repoussent.

Mon voyage au Japon ne date pas d'hier, mais il m'a totalement convaincue et inspirée par sa culture. A chaque fois que je regarde les photos de mon voyage, je me replonge dans mes souvenirs de tous ces lieux qui m'ont marqués, mais tout particulièrement les îles musées, Naoshima, Inujima et Teshima. La beauté de ces îles musées n'est pas dû à l'architecture de T. Ando, car critiquable par son utilisation massive de béton dans un lieu aussi naturel, mais elle est dû à l'harmonie et la simplicité, qui règnent sur le paysage.

Au travers des images qui vont suivre, j'aimerais vous emmener dans une courte balade au sein de cette île musée afin de vous dévoiler son aspect en dehors des simples murs de musée.

Le voyage commence par l'isolement de la terre, en empruntant un ferry immense, qui vous emmène au sein du musée. Une fois sur l'île, il est possible d'emprunter un vélo car elle est d'une petite superficie, mais je conseille d'utiliser un vélo électrique car sa topographie est quant à elle, fortement prononcée.

Me voilà sur mon vélo sillonnant les rues désertes du village de Miyanoura, en rencontrant sur mon chemin de vieilles petites maisons réaménagées à l'aide d'éléments de récupération, ainsi formant de petits cafés. Comme celui appelé « Konichiwa » qui nous dit bonjour en guise d'accueil. Je me décide enfin de partir dans mon périple de l'exploration de l'île. J'emprunte la grande route qui suit la cote afin de profiter du paysage sur mon chemin, puis je décide de m'enfoncer dans les profondeurs de l'île par de petits chemins où je découvre une végétation impressionnante. Les petits villages sont bordés de grandes étendus vertes. Le seul moyen de les stopper, c'est de construire. Les murs du musée de la maison Benesse semblent pour le moment tenir le coup par leur masse de béton. Je me remets en selle, et repart à destination du village de Hon. Sur mon chemin, je croise un paysan japonais, me voyant prendre des photos de la ville, il m'invite à visiter son potager. Ce paysan avait des aires de Kengo Kum, mais juste une illusion, il était bien un habitant de l'île venu faire ces petites récoltes pour son repas de midi. Les habitants de cette île sont continuellement au contact quotidien de ces œuvres, et commencent eux aussi, à décorer leur maison et leurs extérieurs d'une façon très délicate.

Dans ce village, j'ai visité les 7 maisons réaménagées et je voulais finir mon trajet avec le Go'o Jinja, qui est un sanctuaire de la période Edo japonaise.

Restauré par Hiroshi Sugimoto, il nous emmène dans un voyage à travers la terre. Pour y entrer, il faut enlever son sac à dos, car le passage qui mène à l'œuvre est très étroit. Un escalier transparent en verre est connecté de l'extérieur, à la partie basse du tunnel souterrain. L'artiste y fait une réflexion sur les frontières entre le ciel et la terre.

Mon voyage sur l'île de Naoshima m'a fortement inspiré, c'est un lieu où le calme et la contemplation, sont dans l'air.

1 Photo du Ferry de Naoshima



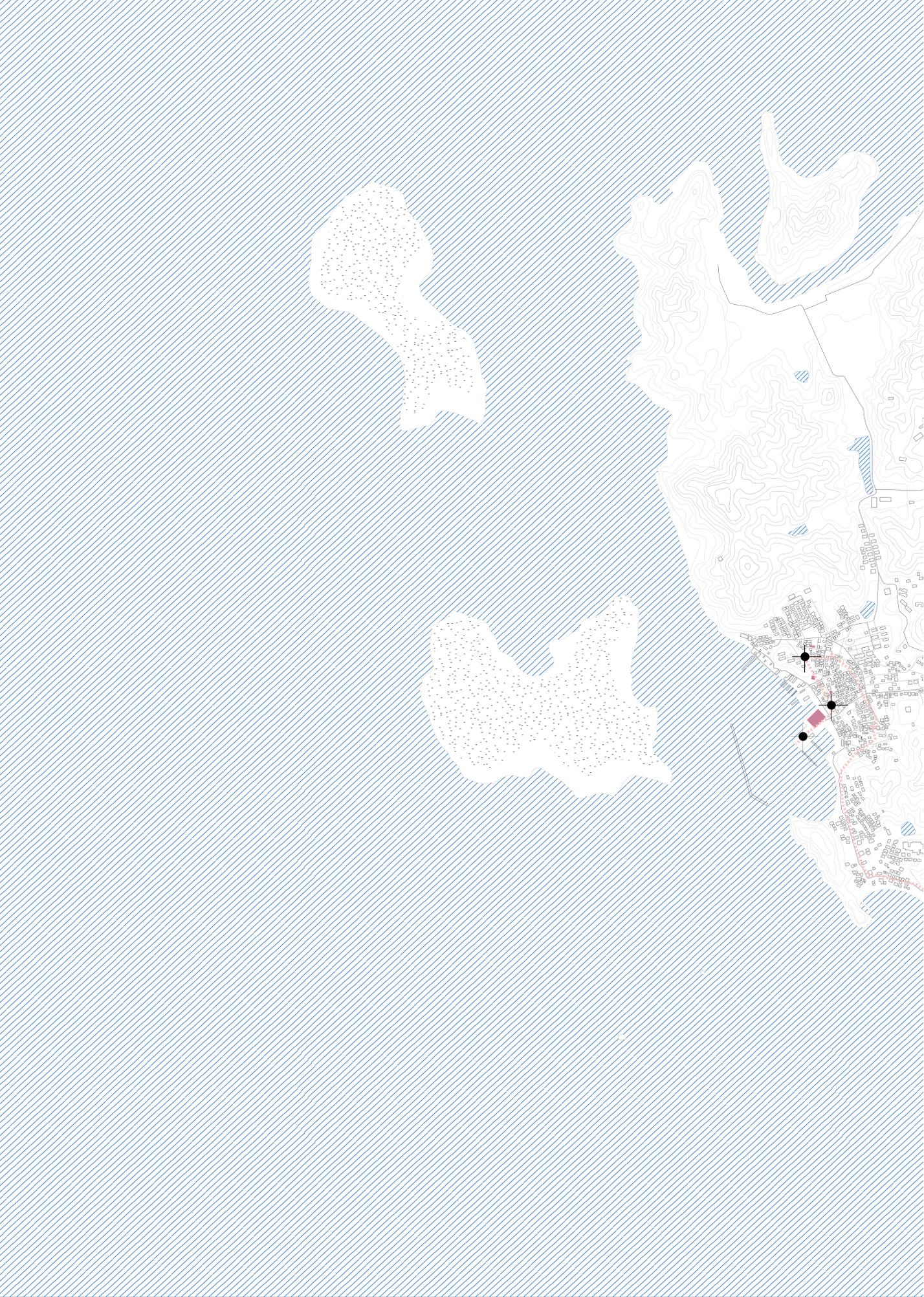
2 Photo - village du Myanoura





歩行者





foret



lac / rivières



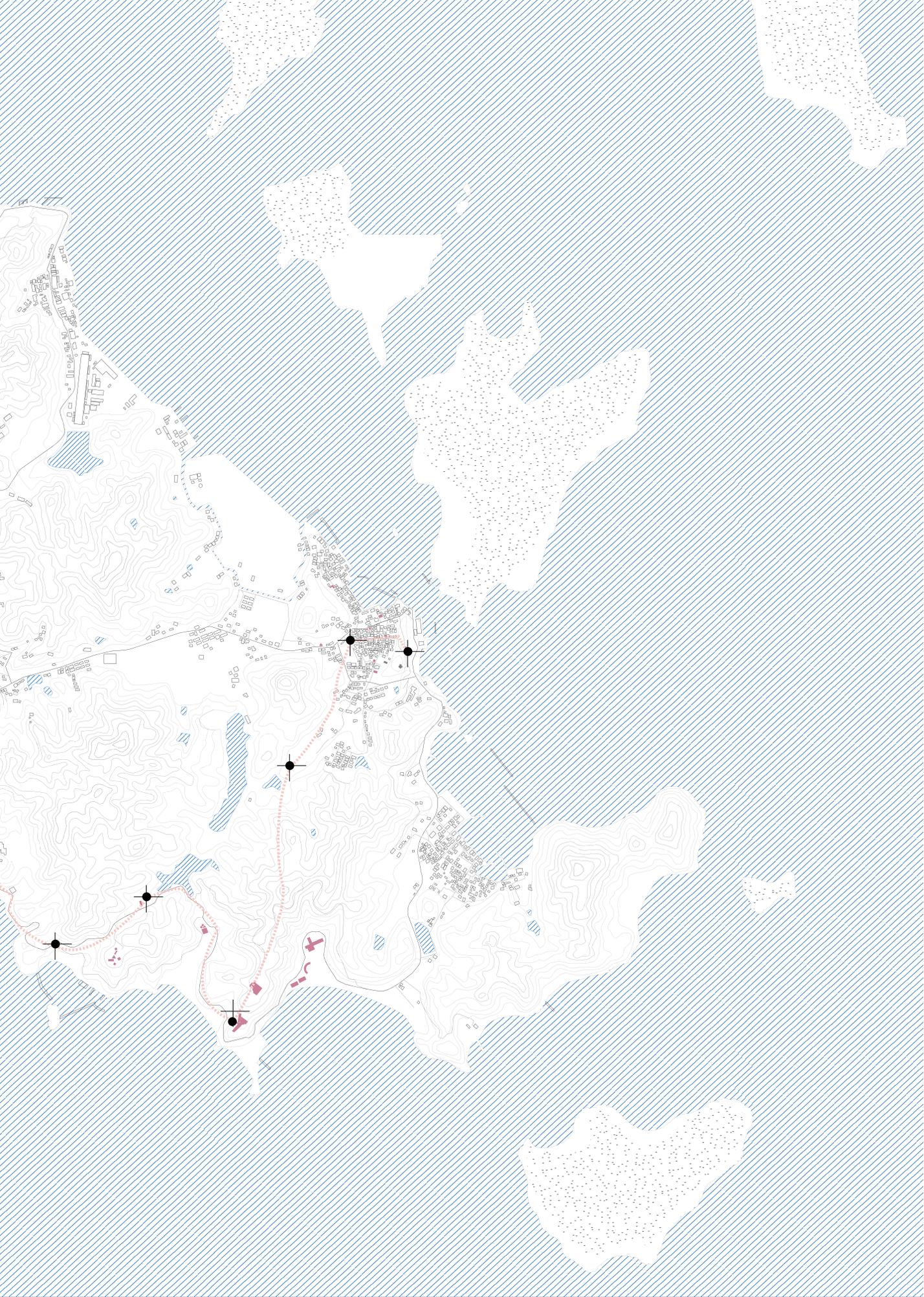
oeuvres



cible photo



mon parcours

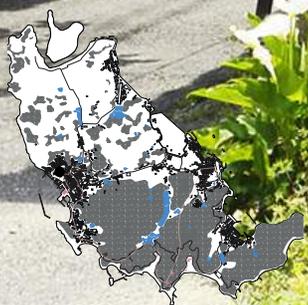








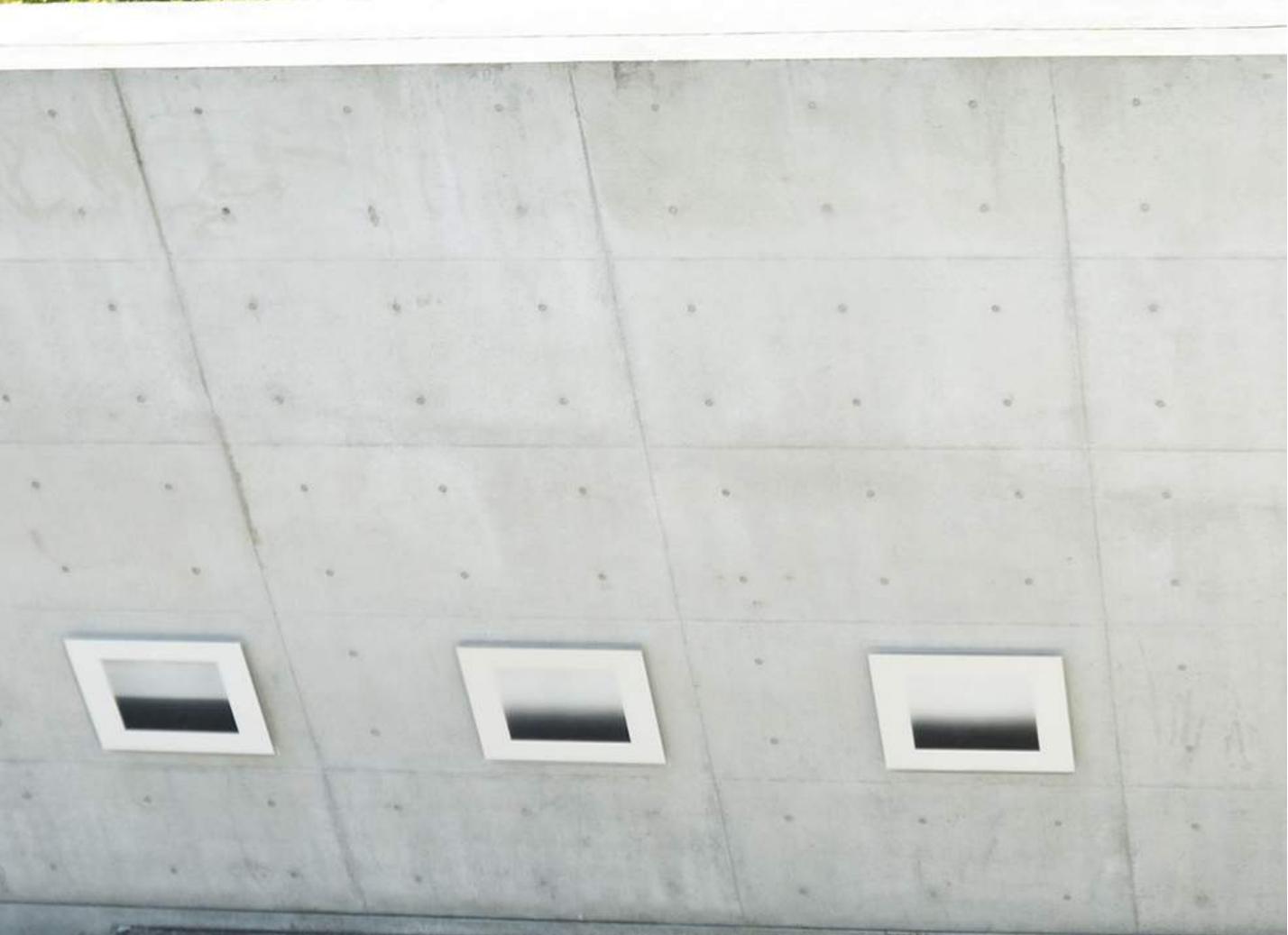
cafe
Konichi





















La boîte blanche, espace neutre qui symbolise communément le lieu d'exposition, ne semble plus être un cadre adapté aux œuvres artistiques de notre époque. L'art, a eu besoin, dans les années 50, de sortir de ces murs pour venir se relier à un site.

Le Museum-Parc ou « musée à ciel ouvert », apparaît. C'est un nouvel ensemble hybride, fait pour accueillir cet art sorti du musée. C'est un équilibre parfaitement dosé entre le parc de sculptures et le musée. Fruit d'une collaboration entre architectes, artistes et paysages, le « Museum-Park » doit répondre à plusieurs facteurs, qui lui sont indispensables :

Le Parcours // L'Insertion // L'Echelle.

Le Parcours

Le Museum-Park, crée des espaces d'attention, où les visiteurs sont invités à éprouver le paysage autour d'eux, au travers d'un ensemble de série. Inspiré, des jardins paysagers du XIXe siècle, ces séries raconte une histoire à ceux qui les parcouraient, composés d'une succession de scènes. Le parcours, au sein de cet ensemble ponctué par les œuvres, est libre.

L'Insertion

L'insertion de l'architecture doit être faite par ses matériaux ou par sa forme. De plus, n'identifiant pas d'espace intérieur ou extérieur, le Museum-park, utilise un espace d'entre deux, appelé « Engawa »¹ en japonais. Ce troisième espace est le composant essentiel de ce projet hybride. Il rend possible la régénération, ainsi que la transformation d'un espace anonyme, négligé, et abandonné, en un lieu significatif.

L'Echelle

Ce projet hybride, devient, sous la main de l'homme, et l'interaction de la nature, un milieu vivant. Il crée de nouvelles symbioses qui ouvrent d'autres voies au développement urbain. Ayant une réelle opportunité de fournir un modèle robuste et durable pour le paysage de demain, le Museum-park donnera une nouvelle perspective pour les musées de demain. Les œuvres, ainsi que les pavillons d'expositions, y sont installés à l'échelle humaine.

Atteignant une qualité architecturale, au service d'un projet paysagé, ce nouveau lieu l'exposition d'art semble être la réponse du musée de demain. Le Museum-park, peut être employé comme le médiateur authentique entre l'homme et la nature, ainsi de promouvoir le développement d'espace naturel, soutenant les arguments environnementaux.

Sept milliards d'habitants aujourd'hui, nous serons onze milliards en 2050. La planète se couvre de villes et de denses noyaux urbains, et les territoires naturels, cernés, morcelés, s'effacent.

Rolf Keller² désigne ce changement comme "un paysage de l'âme frappé de maladie".

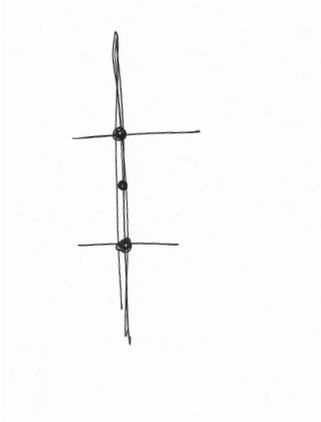
1 Une extension au sol d'un côté d'une maison de style japonais, généralement face à une cour ou un jardin et servant de passage et de l'espace pour s'asseoir.

2 En 1973 l'architecte Rolf Keller publie *Bauen als Umweltzerstörung*, prenant parti des préoccupations écologiques naissantes, il y entreprend une dénonciation de la ville contemporaine.

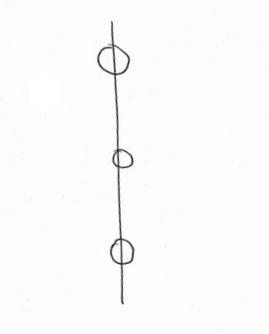
3 plan aérien - 2016 - vue sur le monde actuelle - NASA Worldview →



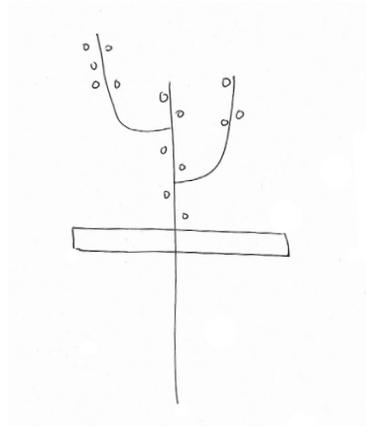
Parc
Chateau d'Howard



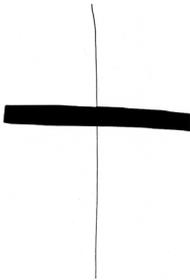
Roden Crater
James Turrell



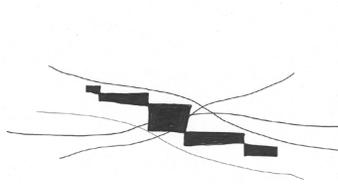
Parc
Kroeller-muller



musée
Hiroshigué KKAA



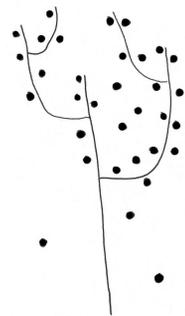
musée
Louvre de lens SANAA



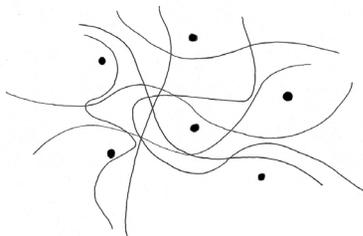
Cabane suspendu
Peter Zumthor



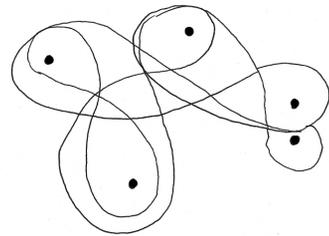
Middelheim - Musée-Parc



Hombroich - Musée-Parc



Naoshima - île-Musée



MUSEUM - Park bibliographie

→ musée

Museums / Philip Jodidio. Cologne : Taschen, 2010. 416 p. : ill. ; 26 cm.

Decter, Joshua | (DE-588)1089562225 : Art is a problem / Joshua Decter ; [ed. by John Miller]. Zurich : JRP/Ringier, 2013. 443 p. : Ill. ; 21 cm. (Documents ; 13).

Lives of the artists, lives of the architects / Hans Ulrich Obrist. London : Allen Lane, 2015. 535 p. ; 23 cm.

Koolhaas, R. (1997). Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau (No. 72.036). Monacelli Press,.

Trulove, J. G. (2000). Designing the new museum: building a destination. Rockport Publishers.

Jodidio, P. (2010). Architecture Now! Museums= Architektur Heute! Museen= L'Architecture D'Aujourd'Hui! Musées.

Lucan, J. (2009). Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe-XXe siècles. PPUR presses polytechniques.

Jodidio, P. (2006). Tadao Ando at Naoshima: Art, Architecture, Nature. Rizzoli International Publications.

→ architecte

Seligmann, A. (2016). Japanese Modern Architecture 1920-2015: Developments and Dialogues. The Crowood Press.

Naredi-Rainer, P., & Hilger, O. (2004). Museum buildings: a design manual. Birkhauser.

Sou Fujimoto architecture works 1995-2015

Yuko, H. (2006). Kazuyo Sejima+ Ryue Nishizawa Sanaa.

Kuma. (2012). Kengo Kuma. Complete Works. Thames & Hudson Limited.

Ishigami, J. (2011). How small? how vast? how architecture grows?. Sisheido gallery, Tokio. Pasajes de arquitectura y crítica, (117), 18.

→ art

Samis, P. (2001, September). Points of Departure: Curators and Educators Collaborate to Prototype a» Museum of the Future». In ICHIM (1) (pp. 623-637).

Bhaskar, M. (2016). Curation: The power of selection in a world of excess. London, UK: Piatkus.
Rencontres 9 almine rech / james turrell édition image modernes 2005

Keil, A. (2011). La Ville Fertile Vers une Nature Urbaine. Paysage Actualités, Paris.

Pressouyre, S. (1965). Ledoux et les fabriques. Bulletin Monumental, 123(1), 80-82.



→ **paysage**

Peter Walker / [ed.-in-charge: Yoji Sasaki]. Tokyo, Japan : Process Architecture, 1989. 152 S. ; 30 cm : Ill. & Pläne, z.T. farb.. (Process: architecture ; no. 85).

Les fondamentaux de l'architecture du paysage / Tim Waterman. Paris : Pyramyd, 2010. 200 p. : ill..

Le jardin contemporain / Hervé Brunon, Monique Mosser. Paris : Nouvelles Editions Scala, 2011. 127 p. : ill. ; 21 cm. (Sentiers d'art).

Landscape architecture now! / Philip Jodidio. Cologne : Taschen, 2012. 416 S. : farbige Ill..

Vogt, Günther, 1957- | (DE-588)141639547 : Landscape as a cabinet of curiosities / Günther Vogt ; edited by Rebecca Bornhauser ... [et al.]. Zürich : Lars Müller Publishers, 2015. 227 S. : Ill. ; 20 cm.

Passeurs de paysages / Sonia Keravel. [Genève] : MetisPresses, 2015. 140 S. : Ill. ; 19 cm. (vuesDensembleEssais).

Architecture and landscape / Clemens Steenbergen, Wouter Reh. Basel : Birkhäuser, 2003. 399 S. : Ill. ; 29 cm.

Distance & engagement / Alice Foxley. Baden, Switzerland : Lars Müller Publishers, 2010. 455 S. : Ill. ; 17 x 25 cm.

Barbu, D. O., Borgeaud, P., Lozat, M., & Volokhine, Y. (2013). Mondes clos. Cultures et jardins (Vol. 1). Infolio.

'scape the international magazine for landscape architecture and urbanism
Lijn in Landschap Foundati
Lijn in Landschap Foundation (DE-588)108670620X

Feireiss, K. (Ed.). (2007). Vogt Landschaftsarchitekten: Lupe und Fernglas; Miniatur und Panorama;[Ausstellung des Schweizer Landschaftsarchitekten Günther Vogt];[23. März-20. Mai 2007, AedesLand,... Berlin]. Aedes.

Walker, P. (1989). Peter Walker, landscape as art (No. 85). Process Architecture Pub. Co..

Foxley, A. (2010). Distance & engagement: walking, thinking and making landscape: Vogt Landscape Architects. Lars Muller Publishers.

Landscape as a cabinet of curiosities in search of a position Günther Vogt ; edited by Rebecca Bornh

Les fondamentaux de l'architecture du paysage Tim Waterman . Doctorat Paris versaille. 2013.

Mosser, M., & Brunon, H. (2006). Le jardin contemporain: renouveau, expériences et enjeux. Scala.

Jodidio, P. (2012). Landscape: Architecture Now!. Taschen.

Steenbergen, C., Reh, W., Smienk, G., & Clemens Steenbergen, W. R. (1996). Architecture and landscape: the design experiment of the great European gardens and landscapes (No. Sirsi) i9783791317205).

Sharky, B. (2016). Thinking about Landscape Architecture: Principles of a Design Profession for the 21st Century. Routledge.

Destination Art [land art, site-specific art, sculpture parks] Amy Dempsey (2011)



→ **site internet**

<http://rodencrater.com/>
<http://krollermuller.nl/fr>
<http://kkaa.co.jp/works/architecture/nakagawa-machi-bato-hiroshige-museum-of-art/>
<http://www.louvrelens.fr/>
<http://zumthor.tumblr.com/post/147488583788/tobebuild-zinc-mine-museum-sauda-peter-zumthor>
<http://www.middelheimmuseum.be/fr>
<http://www.inselhombroich.de/en/>
<http://benesse-artsite.jp/en>

→ **note de bas de page**

P7

1. In situ : sur leur site
2. Parc musée ou musée à ciel ouvert

P19

1. du latin fabrica, construction
2. peinture - Claude Gellée - paysage pastoral - 1644
3. photo - villa Borghese - temple d'esculape - 1786 - Rome
4. Pressouyre, S. (1965). Ledoux et les fabriques. Bulletin Monumental, 123(1), 80-82.

P23

1. C. N.-S., Architecture du Baroque tardif et rococo, Paris, 1983, page 281
2. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe s. Vol.30, « Le jardin paysager de Castle Howard et la grandeur Whig »,p.27-47

P25

1. Le Corbusier dans vers une architecture p145 Ed 1958 Vincent et Fréal

P35

1. Le Corbusier op cité P 51

P 37

1. Terme emprunté par les créateurs de jardin aux peintres paysagés, désigne toutes sortes de constructions ou de ruines pour agrémenter le paysage

P39

1. Chef du clan des aigles - indiens

P43

1. Lettre du 28 juin 1910 à H.P. Bremmer; S. van Deventer, o.c., p. 41.
2. Van Deventer: Krölller-Müller, histoire de l'oeuvre culturelle de toute une vie, Haarlem, 1956, p. 48.

P45

1. Lettre du 28 juin 1910 à H.P. Bremmer; S. van Deventer, o.c., p. 41.
2. A.M. Hammacher, Le monde de Henry van de Velde, Antwerpen's-Gravenhage, 1967, p. 301.

P53

1. Voir le Dictionnaire de muséologie, sous la direction de André Desvallées François Mairesse, Armand Collin, 2011.
2. En référence au musée du Guggenheim de Bilbao réalisé par Frank O.Gehry en Espagne(1991-97)
3. Gérard Selbach, Les Musées d'art américains : une industrie culturelle, L'Harmattan, 2000, p. 241.

P57

1. (the landscape architecture of the great painters of Italy, 1828),
2. n° 414, 25 juin 1712, du journal THE SPECTOR / Joseph Addison (1672_1719).

P61

1. Tzonis et Lefaivre 2003
2. Corbusier dans « vers une architecture » op cité p 143 espace urbanistique défini que par l'espace architectural

P69

1. Le Corbusier op cité p16
2. Robert Unwin

P75

1. Gaston Bachelard « la poétique de la rêverie » Ch 5 rêverie et cosmos p148

P77

1. Ledoux et les fabriques. In: Bulletin Monumental, tome 123, n°1, pp. 80-82.

P87

1. Jean Jacques Rousseau, 1763, Les rêveries d'un promeneur solitaire

P97

1. Nouvel et Kollhas la ville et le chaos
2. Le Corbusier op cité p 55

P99

1. Karl-Heinrich Müller (1936-2007) - Hombroich - Une expérience ouverte

P129

1. Une extension au sol d'un côté d'une maison de style japonais, généralement face à une cour ou un jardin et servant de passage et de l'espace pour s'asseoir.
2. En 1973 l'architecte Rolf Keller publie Bauen als Umweltzerstörung, prenant parti des préoccupations écologiques naissantes, il y entreprend une dénonciation de la ville contemporaine.

Les plus grandes leçons ne sont pas tirées d'un livre mais d'un enseignant. Merci d'avoir pris le temps de m'aider au cours de cette étude et de m'avoir accompagné dans la maîtrise de mes connaissances.

Futur projet

La réutilisation d'un territoire et des artefacts s'y trouvant, fut le point de départ de ces ensembles hybride. Les enveloppes successives, de ces ensembles du passé, constituent une mine d'or inexploité. Ces sites délaissés, dans leur environnement, créé dans un moment de l'histoire, peuvent être réutilisés. Ayant constaté cela j'ai décidé de partir à la recherche d'un site abandonné, qui pourra accueillir mon futur projet de Museum-Park.

booklet réalisé
pour l'enoncé théorique
2016/2017

museum-park
EPFL Lausanna
16.01.2017

graphique design + illustration
karina borodai

Printed in Lausanne

© karina+borodai - 2017

— UN PROJET HYBRIDE QUI REPOUSES LES MURS —

LE POUVOIR DE L'ART VOUS FOURNIT L'APERÇU D'UN
AUTRE MONDE, OU D'UNE AUTRE FAÇON DE PENSER.
LA BOITE BLANCHE, ESPACE NEUTRE QUI SYMBOLISE
COMMUNÉMENT LE LIEU D'EXPOSITION, NE SEMBLE PLUS
ÊTRE UN CADRE ADAPTÉ AUX ŒUVRES ARTISTIQUES DE
NOTRE ÉPOQUE. DANS CET ENONCÉ THEORIQUE, LES
PROJETS REGROUPERONT LES INTENTIONS DES MUSEUM-
PARK. AUSSI APPELLÉS LES « MUSÉES À CIEL OUVERT
» ILS ATTIRENT DE PLUS EN PLUS L'ATTENTION. CES
ENSEMBLES SONT UNE NOUVELLE FAÇON D'ABORDER L'ART
À NOTRE ÉPOQUE. LE MONDE EST CONFRONTÉ À L'EXODE
VERS LES GRANDES VILLES, LAISSANT DERRIÈRE EUX, DES
LIEUX VIEILLISSANTS ET À L'ABANDON. EN RÉACTION À
CE PHÉNOMÈNE, DES PROJETS INSOLITES ET HYBRIDES SE
DÉVELOPPENT ET TENTENT DE STOPPER CETTE HÉMORRAGIE
RURALE.

FABRIQUES, PAVILIONS, IN SITU, CONTEXTE,
LANDART, MUSEUM-PARK, PARC À CIEL OUVERT,
HYBRIDE, PARCOURS, INSERTION, ECHELLE.

