

Zeitschrift: Ingénieurs et architectes suisses

Band: 126 (2000)

Heft: 19

Artikel: D'un tableau, une exposition

Autor: Della Casa, Francesco

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-81520>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

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

D'un tableau, une exposition

La question de l'intuition en architecture reste encore relativement peu explorée, comme si le processus intime de déclenchement du projet était condamné à disparaître sous la construction conceptuelle que celui-ci révèle *a posteriori*. L'esquisse, le croquis, les références déclarées ou la publication fournissent parfois quelques indices ; leur déchiffrement reste cependant le plus souvent difficile. On se limitera donc ici à considérer l'intuition dans le cas où elle se nourrirait d'une référence explicite, plus particulièrement lorsque celle-ci provient du champ artistique.

Le prétexte en sera le projet de Jean Nouvel pour l'artéplage de Morat, dans le cadre de l'expo.02, pour lequel l'architecte français fait référence à un tableau d'Arnold Böcklin (1827-1901), intitulé à l'origine «Ein stiller Ort», puis devenu célèbre sous le nom de «Toteninsel». S'intéresser au projet de Morat avant même que le chantier ne démarre permet d'en isoler les intentions et les références, de les abstraire de toute matérialité, au risque d'être contredit par tel développement ultérieur ou tel renoncement.

De la Renaissance au *bauhaus*, de Michel-Ange à Rietveld ou Le Corbusier, l'art a toujours été pour de nombreux architectes un champ de référence séduisant. Cet attrait n'est d'ailleurs nullement à sens unique ; il existe un va-et-vient constant entre les deux disciplines. Mario Merz ou Joseph Beuys¹ offrent, parmi d'autres, des exemples de cette disposition qu'ont certains artistes à explorer les signifiants les plus élémentaires de l'architecture. A contrario, les architectes aujourd'hui captivés par l'art contemporain se heurtent à des difficultés récurrentes dans leurs tentatives de s'affranchir du troisième terme de la trilogie vitruvienne de la *venustas*, de la *firmitas* et de l'*utilitas*.

La tentation du supplément d'âme

À Bâle, l'immeuble *Peter Merian Haus* (fig. 1) manifeste, de façon paroxystique, le désir d'insérer l'art contemporain dans la conception d'un bâtiment. La modénature de la façade

de y est l'œuvre de Donald Judd, le pavage du cheminement piétonnier est conçu par Roni Horn (fig. 2), la signalétique est élaborée par Rogelio López Cuenca. D'autres travaux signés Pipilotti Rist, François Morellet, Ursula Mumenthaler, Beat Zoderer, Brigitte Kowanz ou Hans Danuser s'insèrent de façon plus traditionnelle dans les cours intérieures du bâtiment.

En considérant ce projet ambitieux, on est frappé de constater que, par le simple fait qu'elles endossent une valeur d'usage dans un ensemble architectural, les contributions de ces artistes redeviennent des fenêtres, un pavage, un système signalétique. On peut discuter de leur qualité formelle, de leur ingéniosité, de leur durabilité, mais on ne peut précisément le faire qu'en recourant aux critères de l'architecture ou du design, comme si la fonction d'usage dissipait irrémédiablement le caractère artistique d'un objet.

Le même phénomène de dissipation peut également être observé lorsque les architectes contemporains utilisent comme référence des œuvres d'artiste. La manière avec laquelle Jacques Herzog et Pierre de Meuron combinent le contre-plaqué, le papier bituminé et la tôle pour le revêtement extérieur du studio de photographie Frei (1981-1982) évoque le travail de Joseph Beuys. Quelques années plus tard (1986-1987), les mêmes architectes édifient un pavillon pour le jardin de l'hôtel Eden, en utilisant les quatre lettres E, D, E, N en guise de piliers. Ce dispositif évoque l'installation proposée par l'artiste Giulio Paolini dans le parc du château de Genthod, à l'occasion d'une exposition collective organisée par le Centre d'art contemporain de Genève en été 1985 : au moyen des quatre lettres V, E, D, O, disposées sur le sol autour d'un arbre du parc, celui-ci met en confrontation nature et culture de la manière la plus élémentaire. Là, le spectateur n'entretient qu'un rapport contemplatif et méditatif avec l'installation, qui l'interroge sur la conscience que l'homme peut avoir de l'émotion que lui procure la nature, et sur sa

¹ Beuys en constitue un exemple, à la fois étrange et fascinant, par son usage récurrent de deux matériaux fondamentaux, le feutre et la graisse (*Filz und Fett*). On connaît l'origine de cette préférence : pilote déchassé durant la Seconde Guerre mondiale, Beuys dut poser son appareil en catastrophe dans les environs de Sébastopol. Il devra sa survie aux soins du chaman qui, l'ayant recueilli, enveloppe son corps de graisse et de feutre, matières façonnées parmi les plus primitives, dont la production fut l'un des signes permettant de détailler l'homme du monde animal.

faculté à énoncer cette impression. Dans le cas du pavillon, la trouvaille des architectes permet certes de mettre en scène de façon habile la «corporate identity» du mandataire, mais ne peut se détacher de la fonction d'agrément qu'attendent les clients de l'hôtel.

Herzog et de Meuron offriront néanmoins l'exemple le plus convaincant de cette vacillation entre architecture et art contemporain lorsqu'ils réalisent entre 1986 et 1987 l'entrepôt *Ricola* à Laufen (BL). En utilisant des panneaux de bois sous leur forme marchande, assemblés de manière à rendre visible la relation entre les pièces, ils parviennent à faire oublier la fonction - abriter des marchandises - pour mettre en évidence l'autonomie de l'empilement des pièces du revêtement².

Cette construction eut du reste un tel retentissement qu'elle fut à l'origine de multiples réinterprétations, accédant au statut de paragon architectural.

D'un tableau, une exposition

L'arteplage de Morat, dont le thème est l'instant et l'éternité, l'un des quatre prévus pour l'expo.02, offre une occasion particulièrement fertile de considérer l'usage, en matière d'architecture, de la référence à une œuvre picturale. Jean Nouvel, dont le projet sort vainqueur du concours d'idées, provoque la surprise en se référant à une toile d'Arnold Böcklin, *l'île des morts*. Il choisit là un peintre symboliste néo-romantique, célèbre mais peu estimé, et dans l'œuvre de celui-ci, une toile frappée de malédiction par l'amour immo- déré que lui porta le propriétaire de l'une des cinq versions

² On rappellera à ce sujet l'article de MARTIN STEINMANN «Sur les récents projets de Jacques Herzog et Pierre de Meuron», écrit à l'occasion de l'exposition des deux architectes au Musée d'architecture de Bâle en 1988. L'auteur y rapporte les propos de Pierre de Meuron relatifs à l'entrepôt *Ricola* : «Nous avons pu faire quelque chose que l'on peut rarement faire: utiliser les pièces afin qu'elles restent visibles en tant que pièces»



1

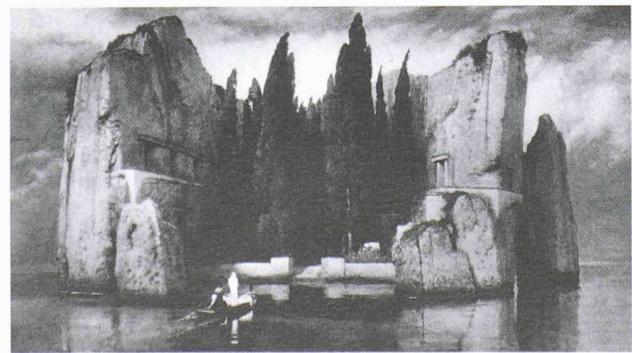
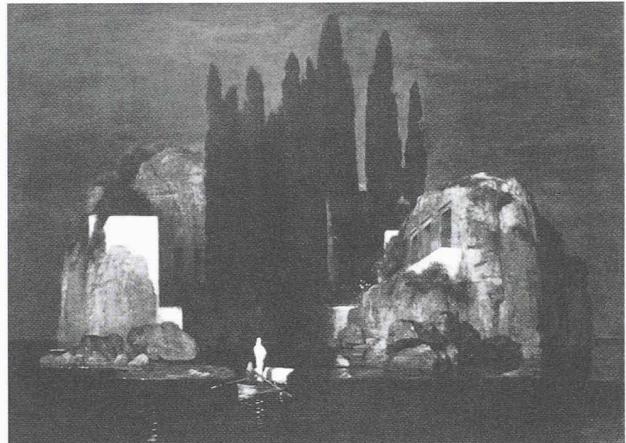


2

Fig. 3: «L'Île des morts» d'Arnold Böcklin, toile (111/155 cm), 1880.
Kunstmuseum de Bâle

Fig. 4: «L'Île des morts» d'Arnold Böcklin, bois (74,5/122,5 cm), 1880.
Metropolitan Museum of Art

Fig. 5: «L'Île des morts» d'Arnold Böcklin, bois (80/150 cm), 1883.
Version disparue depuis 1945 (Document Bruckmann Verlag, Munich)



³ du tableau: Adolf Hitler. On fera un sort rapide à ce détail anecdotique de l'histoire de cette œuvre pour s'intéresser aux échos nombreux que celle-ci a suscités dans l'histoire culturelle du siècle.

Une image qui fasse rêver

Le tableau trouve son origine dans la commande faite par Maria Berna, une jeune veuve qui est l'amie d'une admiratrice du peintre, Mathilde von Guaita. Lors d'une visite dans l'atelier de Böcklin à Florence, elle lui demande une œuvre qui la fasse rêver, «ein Bild zum Träumen».

L'artiste commence une première version en 1880, qu'il n'achève pas, puis en peint une seconde (fig. 4), qui obtient les faveurs de la commanditaire³. Il reprend ensuite la première variante, qui sera acquise par le musée de Bâle en 1920 (fig. 3). Trois autres versions seront encore réalisées : la troisième, qui date de 1883, acquise donc par Hitler en 1939 et qui disparaît en 1945 (fig. 5) ; la quatrième, peinte en 1884, deviendra propriété de la collection Rohoncz à Lugano de 1926 à 1945, date à laquelle elle disparaît aussi (fig. 6) ; la

⁴ cinquième est exécutée en 1886 et acquise la même année par le musée des arts plastiques de Leipzig (fig. 7).

Ce n'est pas la multiplicité des versions - caractéristique qui n'est pas une exception dans l'histoire de l'art - qui confère à cette œuvre un statut particulier à la fin du XIX^e siècle, mais peut-être le fait qu'elle sera rapidement reproduite et largement diffusée sous forme de gravures, de photographies ou de cartes postales. On trouve du reste des traces de cette pro-

³ Celle-ci se trouve actuellement au Metropolitan Museum de New York.

Fig. 6: «L'Ile des morts» d'Arnold Böcklin, métal (81/151 cm), 1884.
Version disparue depuis 1945 (Document Bruckmann Verlag, Munich)

Fig. 7: «L'Ile des morts» d'Arnold Böcklin, bois (80/150 cm), 1886.
Museum der bildenden Kunst, Leipzig

fusion dans la littérature, que ce soit dans le poème satirique de Sacha Tchorny, «Travail culturel»⁴ (*Koulturnaïa rabota*, 1910), ou à plusieurs reprises dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, plus précisément dans les nouvelles «Machenka»⁵ et «La Méprise»⁶. Les paysages romantiques et les tableaux à sujet mythologiques de Böcklin étaient très populaires en Allemagne et en Russie. Cet engouement pour une peinture kitsch à prétention littéraire est systématiquement raillé par Nabokov⁷.

Peu d'œuvres susciteront autant d'échos dans la culture du XX^e siècle que l'*île des morts*. Elle inspira entre autres Sergueï Rachmaninov, qui compose un poème symphonique du même nom, Max Reger, August Strindberg, Hermann Hesse, Marguerite Yourcenar, Emil Nolde, Max Ernst ou Giorgio de Chirico. Salvador Dalí réalise en 1932 une toile intitulée «La véritable image de l'*île des morts* d'Arnold Böcklin à l'heure de l'angélus»⁸. Plus récemment, le scénographe Richard Peduzzi reconstitue les rochers et les ruines du tableau pour la mise en scène du *Ring* que Patrice Chéreau monte à Bayreuth entre 1976 et 1980 (fig. 10).

⁴ « Il sifflota, examina d'un air obtus / la commode, l'île des morts, le lit... »

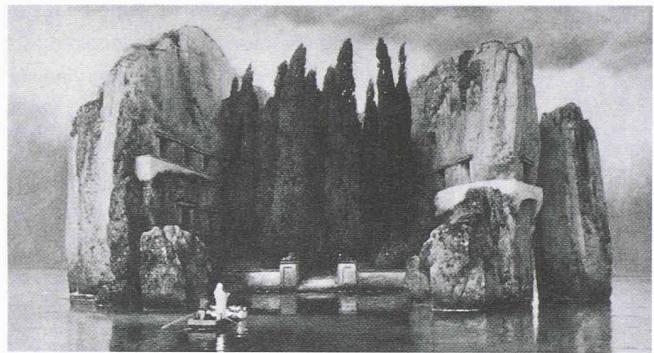
⁵ « ... ; sur le mur, il y avait une copie de l'*île des morts* de Böcklin, et sur la table, dans un cadre, une photographie très retouchée de Ludmilla. » VLADIMIR NABOKOV, *Machenka*, Gallimard - la Pléiade, p. 37

⁶ « (L'*île des morts*), une banale reproduction que l'on retrouve dans tout intérieur berlinois » VLADIMIR NABOKOV, *La Méprise*, Gallimard - la Pléiade, p. 1418

⁷ Voir également dans *L'Exploit* : « ...sur le mur vert au-dessus du divan, tel un rappel constant et bienveillant, le même vieil homme nu, armé d'un trident, surgissait des vagues à la Böcklin, tout comme il le faisait – bien que dans un cadre plus simple – sur le mur du salon chez les Zilanov » VLADIMIR NABOKOV, *L'Exploit*, Gallimard - la Pléiade, p. 729

⁸ Musée von-der-Heydt, Wuppertal

6



7

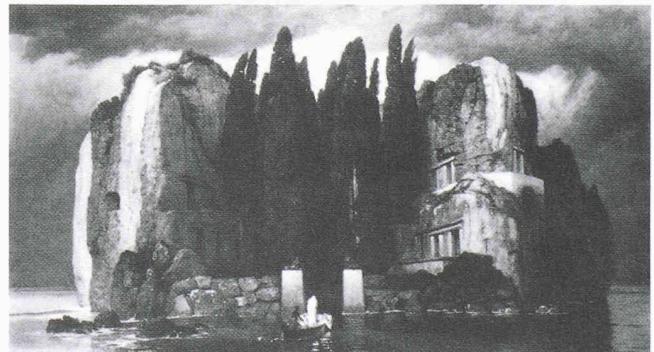


Fig. 8: Vue d'ensemble de l'arteplage de Morat avec les rangs de cyprès masquant le port et le Monolithe à l'arrière plan

Fig. 9: Le Monolithe vu du rivage à Morat (Documents expo.02)

Fig. 10: Décor créé par Richard Peduzzi pour la mise en scène du Ring de Patrice Chéreau à Bayreuth (1976-1980) (Document Franz Zelger)

La multiplicité de ces exemples - comme du reste la fascination morbide qu'elle exerça sur les idéologues du parti national-socialiste - permet de considérer l'*île des morts* comme une icône sentimentale et tragique du XX^e siècle. La prolifération de ses représentations annonce d'autre part ce que Walter Benjamin définira comme l'ère de la reproductivité technique de l'œuvre d'art⁹, qui signifie pour les artistes la perte de l'aura dont ils avaient jusqu'alors été nimbés.

Le mécanisme intuitif

Jean Nouvel n'aime pas le croquis, l'esquisse dont serait sensée germer l'idée, guidée par le mouvement inspiré de la main¹⁰. Davantage peut-être que d'autres architectes, il s'est expliqué sur la méthodologie qu'il applique au projet : « ...il faut des façons de penser pour exploiter la discontinuité du savoir au XX^e siècle, et, en architecture, cette discontinuité est patente. Quand je dis que je me suis servi de Foucault, c'est uniquement comme mode d'exploration. Avec "l'ordre du discours", tu penseras toujours au renversement, à l'extériorité, à la spécificité. À chaque fois tu passes ces critères au crible »¹¹.

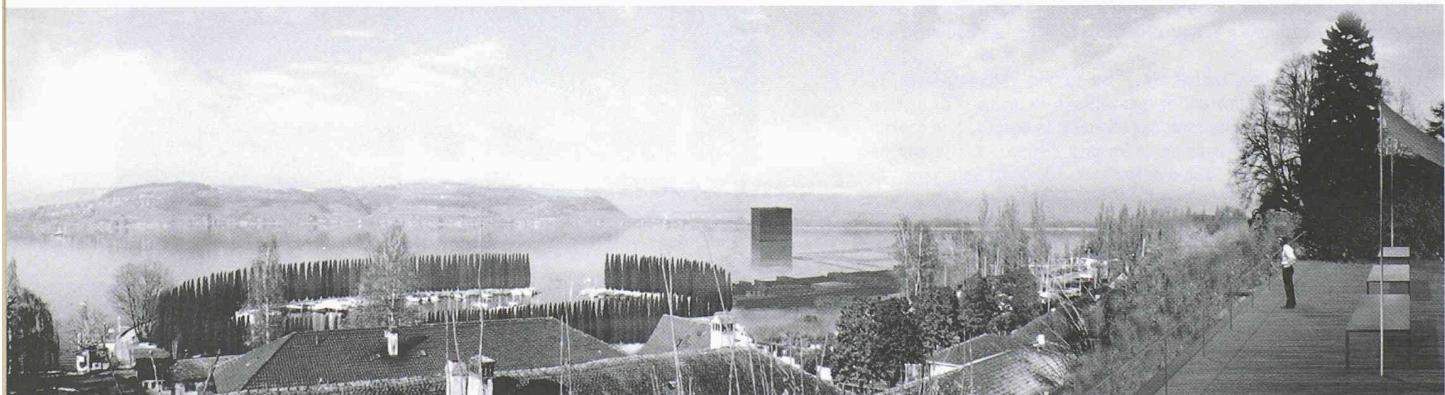
En abrégeant - sans doute de façon exagérée - on peut extraire de cette méthodologie les caractéristiques suivantes : la prévalence de l'ordre du discours, la méfiance face à l'intuition née du dessin, mais également l'importance de l'exploitation du contexte - du site -, dont l'analyse procure les hypothèses préliminaires.

Cette brièveté permet cependant de revenir sans attendre au cas particulier de l'arteplage de Morat. Les éléments forts du site semblent avoir ici déterminé deux traits fondamentaux du projet, l'un découlant de l'autre : la ville historique et les berges du lac induisent le choix d'une stratégie prévoyant des infrastructures réduites, le lac et le Mont-Vully suggérant la référence picturale (fig. 8 & 9). Comme le jury du concours le relèvera dans son rapport, « ...ici, la structure est mentale ».

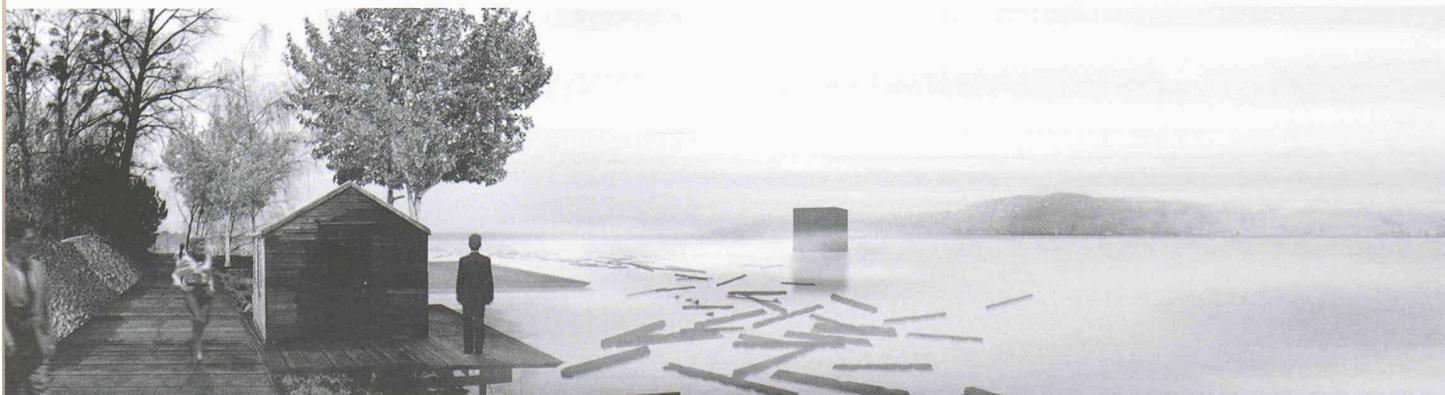
⁹ WALTER BENJAMIN, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique», in «L'homme, le langage, la culture» trad., Denoël, Paris 1971

¹⁰ «Je me méfie de l'intuition crayonnante. Le dessin fige alors que le mot libère. Je crois que l'architecte est un homme qui dit» extraits d'un entretien avec GILLES DE BURE, in «Nouvel», Artémis Verlag, Zurich 1992

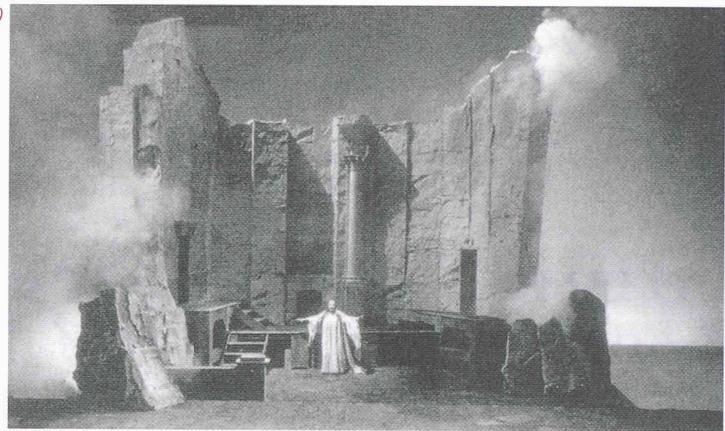
¹¹ IN EX, «>Jean Nouvel >05/05/99», Birkhäuser, Bâle 1999



8



9



En se faisant presque immatérielle, l'architecture s'apparente à une scénographie antique, dont la réduction manifeste la prééminence du texte. Mais dans le cas d'une exposition nationale, de quel texte peut-il s'agir? Aucun ne se profile de façon manifeste et programmée, ni discours idéologique, ni propagande étatique, ni célébration technologique, même si, d'une manière diffuse, chacun d'eux fera néanmoins entendre sa petite musique.

C'est en profitant de cette quiétude que - ce sera notre hypothèse - le recours à la référence picturale permet à l'architecte d'imposer un débat sur le rapport entre nature et sentiment. Dans cette perspective, Böcklin constitue une source abondante. La ruine est un de ses thèmes favoris, que l'on retrouve dans *l'île des morts* et qui obsède le peintre tout au long de son œuvre. L'un de ses contemporains, l'historien bâlois Jakob Burckhardt, en fait le symbole de la revanche de la nature « qui reprend ce qui lui a autrefois appartenu »¹².

D'autre part, on s'en souvient, la requête à l'origine du tableau fut «une image qui fasse rêver», et la virtuosité avec laquelle le peintre y répond est attestée par la popularité et l'effet sentimental qu'elle suscite. Celui-ci, aujourd'hui exploité à nouveau, est appelé à s'exercer de manière tout aussi immédiate sur les visiteurs. La référence picturale et ses multiples échos au cours du XX^e siècle prennent dès lors un sens polémique inattendu dans le débat contemporain sur les rapports entre l'homme et la nature.

Face à *l'île des morts*, Nouvel adopte une attitude opposée à celle de Nabokov. Plutôt que de railler la superficialité du sentimentalisme, il pointe son omniprésence dans la conscience collective. À propos de Jean Nouvel, Jacques Lucan signale du reste que «contre la conformité des références aux modèles culturels, il adopte la technique du putsch, en provoquant une coïncidence brusque, allégorie que rien ne prépare»¹³.

¹² « Auf die Agora werden die Schafe getrieben und im Gymnasium steht das Korn so hoch, dass man gerade die Köpfe der Statuen noch darüber kann hervorragen sehen », JAKOB BÜRCKHARDT, « Grieschiche Kulturgeschichte », vol IV, dtv, Munich 1977

¹³ JACQUES LUCAN «Exploration du présent», in «NOUVEL», Zurich 1992

La place du Mort

Le dispositif emprunté au tableau, outre qu'il place l'observateur - et les contenus exposés - face à un corpus philosophique peu conformiste, permet une mise à distance de l'image représentée. Vue de la berge, l'architecture du monolithe s'affranchit ainsi de l'*utilitas* vitruvienne tout en affirmant sa force allégorique. Pour l'atteindre et pénétrer dans le monument, le spectateur doit emprunter une barque. Il est ainsi invité à prendre symboliquement la place du mort et à éprouver le simulacre de son dernier voyage.

L'effet émotionnel est appelé à susciter la méditation, ce qui correspond précisément au *leitmotiv* de l'ensemble de l'exposition. En poussant cette logique dans ses conséquences ultimes, la composition proposée par Nouvel devrait inciter à passer, à propos d'expo.02, de l'actuelle dispute sur les fondations à un débat sur les fondements.

Bibliographie :

- GOTZ ADRIANI, WINFRIED KONNERTZ et KARIN THOMAS, «Joseph Beuys, Leben und Werk», Du Mont Buchverlag, Cologne, 1984
- WALTER BENJAMIN, «L'homme, le langage et la culture», trad. Maurice de Gandillac, Denoël, Paris 1971
- FRANZ ZELGER, «Arnold Böcklin, die Toteninsel», Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1991
- ROLF ANDREE, «Arnold Böcklin, die Gemälde», Friedrich Reinhardt Verlag, Bâle, Prestel Verlag, Munich, 1977
- «Selektives Auswahlverfahren Design Arteplage - Bericht der Expertenkommission», EXPO 01, 22 mars 1999
- MARTIN STEINMANN et al. «Herzog & de Meuron», Editions Wiese, Bâle 1989
- PATRICE GOULET, «Jean Nouvel», Electa Moniteur, Paris 1987
- IN EX, revue périphérique d'architecture, Birkhäuser, Bâle 1999
- IWONA BLAZWICK, BRIAN HATTON, MICHEL JACQUES, JACQUES LUCAN et JANE WITHERS, «Nouvel» Artemis, Zurich, 1992

Remerciements :

à Maya Haus pour sa fine connaissance de l'œuvre de Vladimir Nabokov