

Zeitschrift:	Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber:	Visarte Schweiz
Band:	- (1996)
Heft:	[3]
Artikel:	Réunir l'art et l'architecture pour repenser la ville contemporaine
Autor:	Herzog, Jaques / Meuron, Pierre de
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-624472

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: 12.01.2026

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

Réunir l'art et l'architecture pour repenser la ville contemporaine

Martine Béguin

Née en 1961 à Genève.

Licenciée en Lettres de l'Université de Genève.

Plusieurs contributions à des catalogues d'art et d'architecture et participation à la mise sur pied d'expositions dans ces deux domaines.

Elle est actuellement journaliste à la Radio Suisse Romande

«Espace 2», où elle réalise principalement des émissions consacrées à l'art contemporain.



Sammlung Goetz.

Photos:

Margherita Spiluttini



Jacques Herzog et
Pierre de Meuron
sont nés à Bâle en 1950.
Ils terminent en 1975 leur
diplôme d'architecture à
l'ETH de Zurich, et ouvrent
leur propre agence en
1977.

Dès la fin des années
1980, ils multiplient leurs
collaborations avec des
artistes tels que Rémy
Zaugg, Helmut Federle,
Gerhard Richter, ou
Thomas Ruff. L'échange
peut prendre différentes
formes: conception com-
mune d'un bâtiment;
intervention artistique
réalisée en étroite concer-
tation avec les architectes;
réalisation par les artistes
des photographies des
bâtiments que signent
Herzog & de Meuron;
ou même, pour Rémy
Zaugg, élaboration d'un
concept d'exposition
de leurs projets.



**Entretien
avec Jacques Herzog
par Martine Béguin**

Martine Béguin: Au cours de votre formation à l'ETH de Zurich, était-il question des liens entre artistes et architectes et de leurs collaborations possibles au sein de l'architecture contemporaine?

Herzog & de Meuron: Non. A l'époque, souvenez-vous, les effets de 68 se faisaient encore fortement sentir; on y parlait donc avant tout de politique, de sociologie, et de l'état de la société en général. Ni l'art, ni même l'architecture en tant que tels n'intéressaient en priorité les gens, tout au moins au début de nos études.

MB: Qu'en était-il au moment de votre diplôme, en 1975?

H&dM: Aldo Rossi est venu enseigner à l'ETH. Pour sa part, tout en étant communiste et en s'intéressant donc également à la politique, il envisageait réellement l'architecture comme une discipline construite et spécifique. Rossi a tenu à nous redonner, dans le cadre de notre formation, un intérêt pour notre objet

d'étude, pour la qualité proprement «sensuelle» de l'architecture. Il le faisait sans toutefois parler de l'art: ce n'était pas un de ses thèmes de prédilection.

MB: Cette façon qu'avait Aldo Rossi d'envisager l'architecture de façon plus sensuelle, plus sensible, serait-elle à l'origine de votre intérêt pour les matériaux, et pour la recherche de nouveaux composants en matière de construction?

H&dM: L'attention que portait Rossi à la matérialité du monde ou à la qualité sensuelle des surfaces et des matériaux de l'architecture nous a effectivement attirés, sans pour autant que nous en soyons vraiment conscients sur le moment. Mais c'est là certainement l'un des aspects de son enseignement qui a éveillé notre intérêt pour l'architecture comme moyen d'expression.

MB: La fin des années 1960 et le début de la décennie suivante étaient aussi marqués par une remise en ques-



tion généralisée, qui s'étendait bien sûr tant au domaine de l'architecture qu'à celui de l'art. En 1977, vous avez eu l'occasion de travailler avec Joseph Beuys, qui avait réalisé une œuvre-performance intitulée «Feuerstätte 2» dans le cadre du Carnaval de Bâle. Que vous a apporté cette collaboration avec Beuys qui, on le sait, était une figure phare de la réflexion sur le statut de la création?

H&dM: La rencontre avec Beuys était une expérience d'un tout autre ordre. Nous venions de quitter l'école et avions encore énormément de peine à trouver du travail. Nous étions aussi remplis de doutes au sujet de l'architecture: nous nous demandions si cette discipline serait en mesure de refléter nos centres d'intérêt, si c'était vraiment à travers elle que nous réussirions à nous exprimer dans notre environnement quotidien, l'environnement urbain.

C'est la ville dans toutes ses dimensions – humaines, sociales, urbanistiques – qui nous intéressait. Et l'art, très riche en questionnements à cette époque, nous

semblait offrir lui aussi un champ de réflexion passionnant à cet égard. Il était donc logique que nous soyons fascinés par le travail de Beuys, par les œuvres que nous avions vues de lui à Bâle, puisqu'il y exposait régulièrement.

Il faut dire aussi que nous faisions alors partie d'un groupe, d'une «clique» du Carnaval. Nous en créions les costumes, les lanternes, et tout ce qui fait partie de la préparation d'un défilé. Mais nous étions lassés de faire cela toujours sur le même mode, drôle et ironique; nous voulions donner à notre geste un poids plus politique, plus sérieux, qui rende la chose plus intéressante. C'est pourquoi nous avons eu l'idée de contacter Beuys et de l'inviter à réaliser cette intervention des «Feuerstätte».

MB: Vous vous plaisez aujourd'hui encore à citer certaines de ses prises de position, comme celle où il affirme que «l'architecture est une sculpture sociale». Avez-vous abordé ces questions-là avec lui?

Thomas Ruff,
Ricola Laufen, 1991.
150 x 290 cm

Wenn man sich entscheidet, mit einem Künstler zusammenzuarbeiten, ob nun für eine Ausstellung oder zur Realisation eines Architekturprojekts, muss man sich fragen, warum man das tut. Wir arbeiten immer mit einer gegebenen Person zusammen, weil sie uns interessiert und weil sie umgekehrt Interesse an dem hat, was wir machen.

Tatsächlich geht die Zusammenarbeit immer aus einer Notwendigkeit hervor, nämlich dem Umstand, dass sie uns erlaubt, gemeinsam etwas zu realisieren, das nie entstehen könnte, wenn wir ohne einander arbeiteten. Es müssen stets Künstler – oder Forscher (beziehungsweise Suchende) – sein, die sich dieselben Fragen stellen wie wir, die sich wie wir für die Stadt und ihr Werden interessieren und dafür, wie das Leben in der Grossstadt heute aussieht. Dieses gemeinsame Interesse ist die Grundlage jeder erfolgreichen Zusammenarbeit, die sodann verschiedene Formen annehmen kann. Es geht also nie um eine «Bewirtschaftung» unserer Architektur durch den Künstler. Wir haben uns schon immer für Künstler interessiert. Manche von ihnen sind sogar langjährige Freunde. Helmut Federle, Rémy Zaugg wie auch andere kreative Köpfe, mit denen wir später zusammengearbeitet haben, sind Leute, die wir seit den siebziger Jahren kennen und mit denen

HödM: Oui, bien sûr. Nous connaissons ses thèses, et nous étions très intéressés par sa perception très politique, très sociologique de la création. Ce qui nous séduisait aussi, c'était le fait qu'il tentait de relier entre elles les différentes énergies, les différentes influences, les différentes qualités que l'on peut rencontrer dans le monde.

Aujourd'hui, il paraît normal d'affirmer que ces différentes facettes de l'activité humaine forment un tout. Mais, dans les faits, on continue de les appréhender en les distinguant les unes des autres; Beuys, lui, avait su les réunir dans son œuvre. C'est ce que nous tentons de faire nous aussi en collaborant tant avec des artistes qu'avec des scientifiques.

MB: Vous dites vous-mêmes qu'il faudrait intégrer ces différents domaines de l'activité humaine pour faire en sorte que naissent des projets communs. Mais vous admettez aussi que les scissions, les séparations sont encore très fréquentes en la matière. Lorsque vous exposiez votre travail à la galerie Stampa de Bâle – et cela à plusieurs reprises à partir de 1979 – étiez-vous conscients du fait que vous exposiez dans une galerie d'art? Et que le regard que l'on porterait sur vos projets serait différent de celui que vous susciteriez en exposant dans un espace dévolu à l'architecture?

HödM: Ah oui, absolument! Nous souhaitions exposer dans une galerie d'art, parce que les espaces dévolus à l'architecture étaient – et restent encore – problématiques: la présentation de l'architecture y est trop codifiée, trop rigide. De plus, à l'époque, nous faisions des objets que nous considérions vraiment comme de l'art, même si ces objets étaient liés à nos recherches architecturales.

JH: A nos débuts, je travaillais pour ma part à la fois comme artiste et comme architecte. Je créais donc deux types de travaux distincts. Ce n'est que plus tard que j'ai réalisé qu'il était stupide de séparer ces énergies. J'avais compris que mon travail d'artiste au sens strict n'atteindrait jamais une qualité suffisante, suffisamment intéressante à mes yeux. Mais je savais par contre qu'en tant qu'architecte, j'avais plus d'atouts dans les mains; qu'à travers cette discipline-là, je pourrais lier entre eux mes différents centres d'intérêt. J'ai donc fait le choix de ne me destiner qu'à l'architecture, pour tenter de trouver des réponses aux questions que nous nous posions.

MB: Vous reste-t-il, Jacques Herzog, quelque chose de cette sensibilité d'artiste?

Andreas Gursky,
Centre Georges Pompidou,
1995. 54 x 70 cm.
Edition pour «Parkett» n° 44.
Herzog & de Meuron, une exposition
conçue par Rémy Zaugg.



JH: Il m'est difficile d'exercer un jugement de cet ordre, et d'évaluer ce qui relèverait d'une sensibilité «artistique» ou «architecturale». Je pense que nous sommes tous deux aussi «sensibles» que des artistes. Pourtant, si notre architecture avait des prétentions artistiques, elle manquerait son but: ce ne serait ni de l'art, ni de l'architecture.

L'artiste allemand Thomas Ruff a photographié nos bâtiments et il dit que ce qui lui plaît en eux, c'est qu'ils soient tellement ordinaires. Même lorsqu'elle est spectaculaire, notre architecture reste à ses yeux très «normale», presque archaïque. Je considère cela comme un compliment. Ruff a par ailleurs photographié des maisons très banals, mais pour moi, ces images avaient une poésie incroyable. Elles me touchent toujours, même s'il s'agit parfois de mauvaises architectures.

L'échange avec les artistes: une plate-forme de réflexion sur la ville et son devenir

MB: A partir de quel moment avez-vous souhaité collaborer avec d'autres créateurs?

HödM: En fait, nous nous sommes toujours intéressés aux artistes. Certains d'entre eux sont même des amis de longue date. Helmut Federle, Rémy Zaugg – ainsi que d'autres créateurs avec lesquels nous avons ensuite collaboré – sont des personnes que nous connaissons depuis les années 1970 et que nous fréquentons régulièrement à Bâle.



Nous côtoyions aussi d'autres artistes tels que Miriam Cahn, Alex Silber, Guido Nussbaum, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Martin Disler, Anselm Stalder, ou Eric Hattan. C'est l'époque qui voulait cela: Jean Christophe Ammann dirigeait en effet la Kunsthalle de Bâle, et autour de lui s'était créé un réseau d'échanges très intense. Nous étions tous de la même génération, et les gens communiquaient beaucoup entre eux. Nous avions donc l'occasion de nous ouvrir à toutes sortes de recherches dans les domaines les plus divers. Il était logique que nous nous passionnions pour l'art et pour d'autres disciplines.

MB: Certains artistes ont également travaillé à l'accrochage et à la présentation de certaines de vos expositions...

H&dM: Oui, mais beaucoup plus tard. Il y a deux ans par exemple, après de longues années de travail en commun avec Rémy Zaugg, nous lui avons confié la présentation de notre travail lors de notre exposition au Centre Pompidou. Et nous avons été enchantés du résultat.

MB: Ce type d'échange autour de vos expositions, l'envisagez-vous de la même façon que le fait de confier à des artistes la réalisation des photographies de vos constructions? S'agit-il là encore d'offrir au visiteur – comme à vous-mêmes – un nouveau point de vue sur vos projets?

H&dM: Oui, en quelque sorte. Mais avant tout, si l'on fait le choix de travailler avec un artiste, que ce

soit pour une exposition ou pour la réalisation d'un projet architectural, il faut se demander pourquoi on le fait. Nous travaillons toujours avec une personne donnée parce qu'elle nous intéresse, et qu'en retour elle est intéressée par ce que nous faisons.

Nous aimerais travailler maintenant avec Dan Graham, qui est fou d'architecture. Il aurait dû participer au projet que nous avions mis sur pied avec les artistes-photographes pour la Biennale d'architecture de Venise en 1991, mais il était malade à l'époque. C'est pourquoi nous avions fait appel à Margherita Spiluttini, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger et Thomas Ruff pour réaliser les images de nos bâtiments. Nous avons proposé le nom de Dan Graham pour qu'il crée une œuvre qui serait intégrée à notre projet pour la nouvelle Tate Gallery de Londres. Nous ne savons pas si cette idée aboutira, mais nous sommes en étroit contact avec lui.

En fait, la collaboration naît toujours d'une nécessité, celle qui nous permet de réaliser ensemble des choses qui ne pourraient pas voir le jour si nous travaillions séparément. Il doit s'agir d'artistes – ou de chercheurs – qui se posent les mêmes questions que nous, qui s'intéressent comme nous à la ville et à son devenir, et à ce qu'est la vie contemporaine dans les grandes villes. Cet intérêt que nous partageons est la base d'une collaboration réussie, qui peut alors prendre différentes formes. L'artiste n'est donc jamais le «faire valoir» de nos architectures.

MB: Votre duo serait-il pionnier dans les collaborations où l'intervention de l'artiste n'est pas «visible», mais totalement intégrée à l'élaboration du projet? Je pense ici au projet de la collection Goetz à Munich, où vous avez travaillé avec Helmut Federle à la conception des salles d'exposition, à leurs volumes et à leur revêtement...

H&dM: Des projets de cet ordre ont dû exister auparavant, mais ils n'ont probablement que trop rarement débouché sur une réalisation. En ce qui nous concerne, la proximité que nous entretenons avec certains artistes a sans doute créé les conditions idéales pour ce genre de collaboration. Nous avons eu la chance de rencontrer les bonnes personnes et de pouvoir travailler avec elles comme nous le souhaitions.

MB: Qu'en est-il de vos collaborations avec les chercheurs, les scientifiques?

H&dM: Nous travaillons avec eux dans le cadre de nos recherches sur les matériaux de construction. La

wir uns in Basel regelmäßig trafen.

Wir hatten aber auch Kontakt mit anderen Künstlern wie Miriam Cahn, Alex Silber, Guido Nussbaum, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Anselm Stalder oder Eric Hattan. Das war von der Zeit bedingt: Jean-Christophe Ammann leitete damals die Basler Kunsthalle, und um ihn herum hatte sich ein Netz gebildet, in dem höchst intensiv und leidenschaftlich Gedanken ausgetauscht wurden. Wir gehörten alle derselben Generation an, und die Leute kommunizierten eifrig miteinander. Für jemanden mit offenem und neugierigem Temperament war das eine ganz ausgezeichnete Gelegenheit, sich allen möglichen Forschungsarbeiten auf den verschiedensten Gebieten zu öffnen. Es war somit nur logisch, dass wir uns auch für die Kunst und andere Disziplinen interessierten.

**Intervista
con Jacques Herzog
a cura di Martine Béguin**

Se si sceglie di lavorare con un artista sia per una mostra sia per realizzare un progetto architettonico, occorre chiedersi quale ne è il motivo. Noi lavoriamo sempre con una data persona perché la troviamo interessante, e perché viceversa questa persona è interessata in quello che facciamo.

In realtà, la collaborazione nasce sempre da una necessità, la quale ci permette di realizzare assieme cose che non potrebbero venire alla luce se lavorassimo separatamente.

seule difficulté tient au fait que les chercheurs, contrairement aux artistes, sont souvent liés à un milieu et à des obligations professionnelles beaucoup plus astreignantes. Leur disponibilité est donc plus réduite. Mais lorsque nous collaborons avec eux, nous tentons de faire en sorte que le dialogue ne se limite pas à de pures questions techniques. Comme dans nos échanges avec les artistes, nous aimons confronter leurs points de vue et leur vision du monde aux nôtres. Lorsque nous développons un nouveau matériau avec des chercheurs, nous le faisons toujours dans l'idée de comprendre quelque chose qui nous échappe encore. La question technique n'est donc que la face visible, le «déchet» concret de ce qu'a été notre réflexion commune.

Prenez la manière que nous avons de traiter la surface de béton ou de verre en y intégrant des sérigraphies: c'est une méthode que nous avons développée nous-mêmes, sans faire appel à des scientifiques. Tout en étant très professionnelle, cette technique reste artisanale, «bricolée» en un certain sens. En travaillant avec des chercheurs, nous pourrions aller beaucoup plus loin dans l'approche des matériaux, comme dans celle des questions d'isolation.

MB: *Cette recherche sur les matériaux serait-elle pour vous un moyen de reconsiderer l'architecture, comme vous pouvez le faire dans vos collaborations avec des artistes?*

He&dM: Bien sûr, puisque cela nous permet d'élargir le champ de nos possibilités d'expression. Cela dit, pour faire une architecture de qualité, nous aimons aussi recourir à des matériaux très archaïques. Mais nous ne voulons pas nous limiter dans ce domaine; dans la construction du verre ou de la transparence par exemple, nous avons souvent envie de tenter des choses qui ne sont pas encore possibles techniquement. Et nous ne sommes bien sûr pas les seuls à ressentir ce besoin: la ville contemporaine offre encore tant de potentialités qui n'ont pas été exploitées.

MB: *Dans vos projets récents, on a vu apparaître une dimension visuelle très soulignée: vous recouvrez souvent vos façades d'images, de textes qui défilent. Peut-on dire que vous avez souhaité renforcer l'impact visuel de vos bâtiments?*

He&dM: Absolument. Et, là encore, nous sommes victimes des cloisonnements. Certains critiques considèrent en effet que cet aspect-là de notre travail relève de l'art, et devrait donc être un domaine d'intervention réservé aux artistes. Alors qu'en réalité, l'intérêt pour l'impact visuel fait partie intégrante de l'architecture, même si cette dimension a perdu de son importance dans le cours du développement de l'architecture moderne.

A l'inverse, d'aucuns s'étonnent que des artistes quittent aujourd'hui le seul domaine de la peinture ou de la sculpture pour s'intéresser très directement à l'architecture, au bâti, allant jusqu'à réaliser des maquettes par exemple. C'est le cas de Dan Graham, qui nous expliquait récemment que l'architecture est sa grande passion. Rémy Zaugg et Helmut Federle sont du même avis. Je crois que cette passion s'explique par un même intérêt pour la culture contemporaine dans toute sa diversité, et pour les moyens d'action multiples qu'offre l'architecture.

Les étiquettes sont donc ridicules. Leur seul avantage est de maintenir certains critères de qualité qui restent indispensables: construire une maison, ce n'est ni faire une automobile, ni modeler un pain, ni écrire un livre. Chaque produit doit garder sa spécificité pour

séduire les gens et satisfaire leurs besoins. Cela étant, il nous paraît également nécessaire que les gens qui travaillent à un produit donné restent ouverts à d'autres dimensions; qu'en architecture, ils ne se limitent pas à savoir ce qu'est une brique, ou comment organiser des réunions préparatoires.

MB: *Pourrait-on dire que dans ces nouveaux projets vous associez en deux temps deux aspects distincts: celui du bâtiment intérieur qui a ses spécificités architecturales, et celui de la façade, que vous réservez à un geste plus «artistique»?*

He&dM: Tout dépend, une fois encore, du projet. Il ne faut pas toujours prétendre que la façade et l'intérieur doivent être liés de façon organique. Cette idée a un peu fait son temps. Mais il est vrai que les deux éléments restent toujours liés; même si, selon les cas, ce lien est plus ou moins intense.

Pour l'entrepôt Ricola à Laufon par exemple, nous n'avions rien à défendre de particulier pour l'intérieur: il s'agissait d'un espace technique existant. Le client nous a demandé de développer une peau pour protéger le bâtiment contre la pluie, la chaleur et le froid. Nous avons fait le choix de créer une structure en bois et en plaques de ciment qui renvoie à l'idée d'empilement. La façade est donc bel et bien en rapport avec le contenu du bâtiment, ce lieu de stockage, et c'est une image qui nous séduisait.

On a eu tendance à dire de nous que nous faisions toujours de «belles peaux», de beaux traitements de la surface. C'était vrai pour les projets de bâtiments industriels où l'intervention de l'architecte était presque exclue. Mais nous avons par ailleurs créé des bâtiments dont l'intérieur a été développé en priorité. Dans ce type de projet, l'extérieur ne «vit» que par ce qui se passe à l'intérieur, ce qui lui est transmis ou communiqué de l'intérieur.

Autre exemple encore: la Bibliothèque polytechnique à Eberswalde que nous réalisons en ce moment avec Thomas Ruff. Pour ce projet, nous avons proposé un volume très simple, un parallélépipède dont la façade est constituée en alternance de bandes de béton et de baies vitrées. La totalité de la surface extérieure sera recouverte d'images sérigraphiées, ce qui crée une continuité totale de la façade, et estompe la distinction entre béton et verre. Vous pourriez estimer qu'il ne s'agit là que d'un travail de «surface». Pourtant, cette intervention est si globale qu'elle «attaque» le volume lui-même, et redéfinit totalement la façon dont nous l'appréhendons. Dans ce cas précis, peau et bâtiment se redéfinissent mutuellement.

L'intérêt de ce dernier projet réside également dans le type d'échange que nous avons eu avec Thomas Ruff. Nous avions eu pour notre part l'idée d'intégrer des images à la façade, mais nous ne souhaitions pas les réaliser nous-mêmes. Nous avons donc proposé à l'artiste de nous fournir des illustrations provenant de sa collection personnelle: des images trouvées, extraites de journaux ou de magazines. L'intervention artistique est donc ici autant le fait de Thomas que le nôtre.

L'architecte et le commanditaire: un partenariat à enrichir

MB: Quand vous avez commencé à réaliser vos propres projets, était-il difficile de faire passer l'idée d'une collaboration avec des artistes auprès de vos commanditaires?

HödM: Très souvent nous avons fait le choix de ne pas leur communiquer cette idée. Certains d'entre eux ne comprennent en effet pas grand-chose à l'architecture, et s'intéressent encore moins à l'art. De plus, lorsque nous défendons un projet, nous ne cherchons pas à «vendre» l'artiste avec lequel nous collaborons. Ce qui compte pour nous, c'est de réussir à réaliser un bâtiment que les gens apprécient pour lui-même, pour sa capacité à dialoguer directement avec le public, sans explications complémentaires. Nous tentons donc d'«effacer» la signature de l'artiste autant que la nôtre.

L'idée d'appliquer l'art comme un élément visible sur une architecture ne nous a jamais vraiment stimulés. Mais ce qui est désarmant, c'est que si l'on se refuse à entrer dans cette logique, le commanditaire est totalement dérouté: il se demande pourquoi nous avons besoin d'un artiste, où est son tableau, et en quoi son intervention est «artistique»!

On peut cependant avoir affaire, dans ce domaine aussi, à différents cas de figure. Pour le Campus de Dijon, les commanditaires avaient d'abord fait appel à l'artiste Rémy Zaugg. Celui-ci ne nous a contactés que dans un second temps pour que nous réalisions ensemble ce projet. En l'occurrence, les commanditaires étaient des amis de l'artiste et ils s'intéressaient à lui avant même de nous connaître. L'éventail des possibilités est donc large. Parfois, il faut «cacher» l'artiste, et parfois c'est lui qui tient la vedette.

MB: Si l'on reprend les différentes collaborations que vous avez pu développer avec un artiste spécifique, peut-on dire que vous avez pu réaliser plus facilement certains projets parce que vous aviez affaire à un commanditaire privé?

HödM: Pas forcément. Pour la Tate Gallery, un très grand projet public actuellement en cours, nous devons bien sûr faire face – comme toujours – à des problèmes d'ordre budgétaire. Mais nous avons vraiment l'impression de travailler main dans la main avec le client. Cela tient au fait que nos interlocuteurs sont des experts, des curateurs d'art, avec toutes les compétences et tout le pouvoir nécessaire. Nous pouvons donc agir tout à fait ouvertement, leur dire que nous souhaiterions travailler avec un certain nombre d'artistes, pour le plafond du restaurant par exemple, et la décision sera prise d'un commun accord. Mais il est vrai qu'en général nous avons plus de liberté dans les petits projets. Nous sommes alors vraiment proches du client, ce qui est essentiel pour établir avec lui une communication très directe.

Pour une réévaluation de l'idée de «décoration»

MB: Que pensez-vous des collaborations qui peuvent s'établir suite à un concours du type *Kunst am Bau*? Etes-vous gênés par l'idée que, dans ce cas, les artistes choisis interviennent *a posteriori* dans le hall d'entrée ou la cafétéria d'un bâtiment sur le point d'être achevé?

HödM: Nous avons vécu cette situation pour le bâtiment Suva à Bâle. Cela s'est passé comme toujours, avec un concours où le jury devait retenir deux ou trois artistes. Mais nous devons reconnaître que nous avons fait notre possible pour favoriser les créateurs qui nous intéressaient! L'essentiel était donc sauf, puisqu'ils ont pu intervenir dans les zones du bâtiment les plus intéressantes, les zones semi-publiques.

Dans d'autres zones, telles que les couloirs ou les bureaux individuels, il est par contre important que des goûts différents des nôtres puissent s'exprimer. Ce sont les gens qui travaillent dans ces locaux qui doivent pouvoir choisir les œuvres et le mobilier avec lesquels ils souhaitent vivre. A vrai dire, nous ne nous intéressons

È necessario che questi artisti – o ricercatori – si pongano le stesse domande che ci poniamo noi e si interessino, come noi, alla città e alle sue trasformazioni, e a quella che è la vita quotidiana nelle grandi città. Questo interesse che condividiamo si trova alla base di una collaborazione riuscita, la quale può in seguito assumere forme diverse. Quindi l'artista non viene mai sfruttato per «mettere in risalto» le nostre architetture.

Ci siamo sempre interessati agli artisti. Alcuni fra loro sono addirittura amici nostri da molto tempo. Helmut Federle, Rémy Zaugg – e altri creatori con i quali abbiamo collaborato in seguito – sono persone che conoscevamo già negli anni Settanta e che frequentavamo regolarmente a Basilea.

Ci incontravamo anche regolarmente con altri artisti quali Miriam Cahn, Alex Silber, Guido Nussbaum, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Anselm Stalder o Eric Hattan. Così voleva l'epoca: in effetti, Jean-Christophe Ammann dirigeva la Kunsthalle di Basilea, e intorno a lui era nata una rete di scambi intensi ed appassionanti. Appartenevamo tutti alla stessa generazione e tutti comunicavamo molto fra noi. Per coloro che erano di un temperamento aperto e curioso, era realmente un'eccellente occasione di scoprire ogniforme di ricerca nei campi più diversi. Era quindi logico che ci interessassimo di arte e di altre discipline.

Discurs cun Jacques Herzog da Martine Béguin

Sch'ins sa decida da lavurar cun in artist, saja quai per ina exposiziun u per la realisaziun d'in project d'architectura, ston ins sa dumandar pertge ch'ins fa quai. Nus lavurain adina cun ina tscherta persuna perquai ch'ella ans interessà, e perquai ch'ella s'interessa per quai che nus faschain.

Pelvair, la collavuraziun nascha adina d'ina necessitat, numnadaman da quella che lubescha a nus da realisar communabla-main chaussas che na fissan betg realisablas sche nus lavurassan separadaman. I sto sa tractar dad artists – u da perscrutaders – che sa tschentan las medemas dumondas sco nus, che s'interessan sco nus per la citad e ses svilup, e per la vita contemporana en las grondas citads. Quest interess che nus partain è la basa d'ina collavuraziun reussida che po lura avair differentas fumas. L'artist n'è pia mai quel che sto «far valair» nossa architecture.

Nus ans essan adina interessads per ils artists. Tschertins èn schizunt fitg vegls amis. Helmut Federle, Rémy Zaugg – ed anc blers auters artists cun ils quals nus avain collavurà – èn personas che nus enconuschevan già dapi ils onns 1970 e cun ils quals nus avevan regularmain contact a Basilea. Nus avain era gi contact cun auters artists sco Miriam Cahn, Alex Silber, Guido Nussbaum, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Anselm Stalder u Eric Hattan. Quai è sa dà uschia: Jean-Christophe

Bibliothèque
polytechnique
à Eberswalde.
Deux détails.
Maquette.



ni aux meubles que ces personnes choisissent ni à leur façon de vivre. Nous n'appartenons pas à cette catégorie d'architectes qui veulent dessiner tous les détails de la vie quotidienne des autres. Pour les parties centrales du bâtiment par contre, il est ridicule de choisir sur concours des artistes que l'architecte ne connaît pas. Pour autant, bien sûr, que cet architecte s'intéresse vraiment à l'art, et qu'il ait une idée précise de ce qu'il veut faire. Dans ces conditions, nous serions contre l'idée des concours ouverts et prétendument «démocratiques».

En dehors de ce point de vue qui nous est très personnel, et intimement lié à notre façon de fonctionner, il nous semble malgré tout que le concours reste un instrument d'information très important. Il permet de faire comprendre aux gens ce que sont l'architecture et l'art.

De plus en plus souvent en effet, les chefs d'entreprise – et donc les commanditaires – ne s'intéressent guère à ces questions. Parce qu'ils ont reçu une formation très spécialisée, focalisée sur leur seul champ d'activité professionnelle. En ce sens, le concours est une bonne chose: il permet de rendre ces responsables sensibles au fait qu'en matière de création, il existe différentes façons d'aborder un problème. Que la création nécessite elle aussi un discours, une réflexion qui justifie le pourquoi d'un choix, d'une priorité.

Ce travail d'information est toutefois un processus très long et, de surcroît, il n'est pas sans danger. Le risque, c'est qu'en définitive, ces décideurs en viennent à traiter de questions qui dépassent leurs compétences. L'art et l'architecture ne sont pas des domaines dans lesquels on peut se permettre de juger selon son seul goût; pour les aborder, il faut avoir présents à l'esprit certains critères de qualité.

Et ça, c'est une chose difficile à faire admettre. Le goût est ce qui permet de placer chez soi – dans son salon – les œuvres qu'on aime, ce qui est tout à fait légitime. La qualité, la compétence, c'est une autre question, aux implications beaucoup plus importantes. Il est nécessaire de faire comprendre tout cela aux personnes concernées et de le leur répéter à chaque occasion possible. Le concours nous intéresse donc sur un plan politique, mais indépendant de ce que nous faisons ou souhaitons faire dans le cadre de nos projets.

MB: A vous entendre, vous semblez en définitive plutôt hostiles à la «décoration» telle qu'elle est encore souvent appréhendée et pratiquée?

He&dM: Il est vrai que dans nos projets de collaboration, nous avons toujours souhaité travailler dès le départ avec un artiste. Et même lorsque nous avons contacté celui-ci plus tardivement, son intervention s'inscrivait réellement la continuité de notre travail. A Vienne par exemple, pour le complexe résidentiel Pilotengasse, nous n'avions fait appel à Helmut Federle qu'en cours de projet. Nous l'avions alors consulté pour le traitement de la surface, du crépi, et pour les questions de couleur. Mais cela nous a amenés à avoir avec lui une discussion si générale et si ouverte sur les enjeux de ce projet, qu'elle a en définitive fortement influencé l'apparence finale des bâtiments.

Il nous est aussi arrivé de devoir convaincre un client d'acheter un tableau, ou de placer une œuvre à un endroit donné dans un bâtiment qui venait d'être terminé. Là encore, même si nous avons formulé cette demande dans un esprit de «décoration», nous avons fait des choix qui respectaient profondément nos intentions.

L'essentiel est donc d'éviter que les interventions artistiques ne trahissent le projet des architectes. Mais, même dans cet ordre d'idée, certaines expériences peuvent se révéler intéressantes: celles où les artistes proposent une relecture d'un bâtiment ou d'une zone urbaine donnée après qu'un certain laps de temps s'est écoulé. Souvenez-vous de l'exposition de sculptures à Munster en 1987: on avait demandé aux artistes d'intervenir dans un quartier spécifique qui présentait certains défauts fonctionnels et esthétiques. Rémy Zaugg avait alors fait le choix – très simple en apparence – de déplacer deux sculptures existantes. Ce geste, d'une part, redonnait vie à ces bronzes, il les faisait sortir de leur anonymat; et il autorisait d'autre part une relecture passionnante de certains aspects cachés ou perdus du plan de la ville.

Les interventions intelligentes de cet ordre ont été pratiquées de tout temps dans l'espace public. Aujourd'hui, on a simplement tendance à faire appel aux artistes, parce que bien des architectes ont perdu cette capacité de poser un regard critique sur la ville. Regard qui s'est pourtant heureusement beaucoup développé au cours des vingt dernières années.

MB: Peut-on réellement qualifier ce dernier type d'intervention de «décoration»?

H&dM: Oui, même si, en l'occurrence, cette appellation ne prend pas exclusivement en compte la seule dimension esthétique du terme. Pour nous, le mot «décoration» ne renvoie pas uniquement à une idée esthétique; il signifie simplement que l'on ajoute une valeur supplémentaire à un projet. C'est une notion qui est même à la base de toute architecture. Comme l'a formulé le philosophe Gadamer, la fonction de la décoration est de révéler ou de masquer ce qu'elle enveloppe; elle permet le passage de l'état naturel à l'état artificiel, et donc à l'état architectural ou artistique. C'est dire qu'en soi, cette idée n'est pas connotée négativement. Mais les gens, surtout en Suisse, en ont souvent une vision dépréciative.

En réalité, l'intervention décorative – lorsqu'elle est refléchie et stratégique – peut être réalisée soit après, soit en même temps que le bâtiment, peu importe. Pour notre part, nous essayons de la combiner le plus étroitement possible aux autres enjeux du projet. Et nous sommes parfaitement conscients du fait que nous développons nous-mêmes des stratégies de décoration – telles que nous venons de les définir – dans notre façon de traiter les façades par exemple.

MB: Il existe toutefois un autre type de décoration, très répandu aujourd'hui encore, qui consiste à installer une sculpture sur une place, ou à poser un tableau dans un hall d'entrée. La part de la réflexion critique n'est donc pas toujours présente dans l'intérêt porté à l'espace urbain...

H&dM: C'est vrai. Mais ce type d'intervention présente lui aussi un certain intérêt. En Suisse notamment, il en existe de très bons exemples. Prenez les nombreuses fontaines de la ville de Bâle. Nous avons énormément de plaisir à nous promener, et à observer leurs petites sculptures de bronze: de petits oiseaux, un homme et une femme, ou un poisson... Ces petits éléments ont parfois des qualités sculpturales surprenantes, qui nous ont attirés dès notre plus tendre enfance de façon inconsciente. Ce sont des interventions modestes qui donnent une échelle humaine, une qualité humaine à certains recoins d'un parc ou d'un site donné. Et nous sommes convaincus qu'on peut encore faire ce genre de choses aujourd'hui. Sans même devoir faire appel à de grands artistes internationaux, aux meilleurs, pour que cela fonctionne. Nous avons tous deux une certaine faiblesse pour une certaine esthétique qu'on pourrait qualifier de «série B», pour les objets dont la beauté n'est pas celle que tout le monde encense, et qui ont toutefois un charme certain.

Il y a bien sûr un côté un peu agaçant dans ce genre d'intervention, qui tient au fait que l'on investisse tellement d'argent pour aménager des places sur lesquelles on posera de beaux pavés ou une fontaine. Cela confine parfois au ridicule. Mais si l'on analyse ces gestes-là avec une certaine distance, ou avec un recul de dix ou vingt ans, on leur découvre parfois une réelle pertinence. Leurs qualités nous sont parfois même révélées par des gens de l'extérieur, qui les appréhendent avec un regard tout différent du nôtre.

Il faut également se souvenir que le simple fait d'ajouter à un bâtiment donné une peinture murale, d'entourer ce bâtiment d'arbres ou d'en améliorer l'éclairage est en soi un acte culturel. Il peut à la fois modifier profondément le caractère de l'édifice, et ouvrir toute une réflexion sur l'aspect d'une zone urbaine. Dans les villes, il y a donc toutes les échelles, toutes les possibilités, toutes les formes. Dès lors, mieux vaut que toutes les options restent ouvertes et que continuent d'exister différentes formes de relations entre art et ville, entre artistes et architectes. Rien ne sert de vouloir les faire disparaître par des prises de position trop radicales.

Propos recueillis le 19 septembre 1996

Ammann manava num-nadamain gist da quest temp la Halla d'art a Basilea ed enturn el era sa furmà ina rait da contacts fitg intensivs, fitg passiuvants. Nus eran tuts da la medema generaziun e la glieud communitygavbler in cun l'auter. Per quels ch'eran averts e plain mirveglias, era quai propi in'excellenta occasiun per emprender da conuscher ils pli divers champs. Igl era pia evident che nus ans interessavan per art e per outras disciplinas.

serves as a "foil" for our architectural designs. We have always been interested in artists. Some of them are very old friends. Helmut Federle, Remy Zaugg, as well as other creative individuals with whom we collaborated at a later date, are people we have known since the 1970s and whom we regularly see in Basel today.

We are also in touch with other artists like Miriam Cahn, Alex Silber, Guido Nussbaum, Hannah Villiger, Rut Himmelsbach, Anselm Stalder or Eric Hattan.

That's how it was in those days: Jean-Christophe Ammann was the director of Basel's Kunsthalle at the time, and a very intense and very exciting network for exchanging ideas was created around him. We all belonged to the same generation and there was a great deal of give-and-take among people. For those with an open, curious temperament, it was really an excellent chance to get in touch with all kinds of experiments in the most diverse domains. So it was only logical that our interest turned to art and other disciplines.

An Interview with Jacques Herzog

by Martine Béguin

If you choose to work with an artist, whether it's for mounting an exhibition or carrying out an architectural project, you have to ask yourself why. We always work with a given person because he or she interests us, and is interested in what we are doing.

Actually collaboration always grows out of a necessity, the necessity that allows us to accomplish things together that would otherwise not see the light of day if we were working separately. This process has to involve artists – or people engaged in research and experimentation – who pose the same questions as we do; who, like us, are interested in the city and its future and what contemporary life in large cities is all about. That shared interest is the basis of a successful collaboration, which may then take different forms. Thus, an artist never