Zeitschrift: NIKE-Bulletin

Herausgeber: Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung

Band: 13 (1998)

Heft: 3: Bulletin

Artikel: Reconversion d'un bâtiment industriel en un musée d'art moderne et contemporain à Genève

Autor: Oberwiler, Erwin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-726945

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: 16.07.2025

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

Reconversion d'un bâtiment industriel en un musée d'art moderne et contemporain à Genève

Resümee

Alles begann 1973 mit der Gründung der «Association des Amis pour un Musée d'art Moderne» (AMAM). Die Gesellschaft hatte den Aufbau einer Sammlung zum Ziel und sollte die Stadt Genf anregen, die Gründung des zukünftigen Museums voranzutreiben. 1983 ergab sich die Möglichkeit, im Zentrum von Genf ein leerstehendes Gebäude der Société Genevoise d'instruments de physique (SIP) für diesen Zweck zu erwerben. Nachdem das zeitweilige Provisorium beim alten Palais Wilson 1987 einem Brand zum Oper gefallen war, konnte sich die Stadt Genf entschliessen, das zur Verfügung stehende Gebäude der SIP anzukaufen. Als verantwortlicher Leiter des neuen Museums wurde Christian Bernard bestimmt und die zukünftigen Nutzer des Gebäudes – das Museum für moderne und zeitgenössische Kunst (Mamco), die Kunsthalle, das Automobil-Museum Jean Tua sowie die Abteilung für Kultur der städtischen Verwaltung, schlossen sich in einer Stiftung zusammen. Sehr früh wurde der zukünftige Leiter in das laufende Vorgehen mit einbezogen, so dass seine Vorstellungen vom Museum als

Historique

Tout a commencé en 1973, année de création d'une Association des Amis pour un Musée d'art Moderne (AMAM), suite à la présentation de collections privées genevoises d'art moderne et contemporain au musée Rath. Le but initial de cette association a été la création d'une collection et de stimuler la Ville de Genève afin qu'elle réalise et exploite le futur musée. Après dix ans d'activités intenses – expositions, colloques, manifestations et invitations d'artistes suisses et étrangers – l'occasion unique s'est présentée et les terrains et bâtiments industriels de la SIP (Société Genevoise d'instruments de physique), en plein centre de Genève, sont devenus disponibles et à la recherche d'un acquéreur en 1983. Un de ces bâtiments spécifiques, le plus récent datant de 1958, a été visé et proposé par un groupe proche de l'AMAM, les architectes Serge Lichtenstein, Cyrus Mechlcat et l'historienne de l'art Hendel Teicher.

Après dix ans d'activités intenses l'occasion unique s'est présentée et les terrains et bâtiments industriels de la SIP, en plein centre de Genève, sont devenus disponibles et à la recherche d'un acquéreur en 1983.

Mais la Ville de Genève ne se montrait pas enthousiaste et l'affaire n'était politiquement pas mûre, car elle a montré davantage d'intérêt pour le pavillon de désarmement de 1931-32, ce provisoire très contemporain pour cette époque, accolé au vieux palais Wilson. Un incendie la nuit du 1er août 1987 a mis fin à ce rêve. Après beaucoup d'hésitations, divergences et luttes internes, un nouvel élan de l'AMAM a permis d'obtenir en 1989 l'achat par la Ville du bâtiment convoité de la SIP. Alors que beaucoup voyaient déjà l'installation du musée dans un proche avenir, il fallait attendre encore cinq ans avant son inauguration. L'AMAM ne pouvant plus gérer seule l'organisation et l'exploitation d'une telle entreprise, elle a recherché et nommé, après examen de plusieurs personnalités, le futur responsable du musée en la personne de Christian Bernard à ce moment-là directeur de la villa Arson à Nice, une école nationale d'art avec une grande activité d'expositions d'art contemporains. Les futurs utilisateurs, le musée d'art moderne et contemporain (Mamco), le centre d'art contemporain (Kunsthalle), le musée Jean Tua de l'automobile, ainsi que la Ville de Genève par son département des affaires culturelles et le Fonds municipal de décoration se sont réunis dans une fondation, en vue de l'établissement des structures d'exploitation commune, de la répartition des surfaces et de la définition des travaux à réaliser.

La Société genevoise d'instruments de physique (SIP)

Elle est une des plus anciennes activités industrielles de Genève. Créée au début du 19e siècle par Auguste de la Rive et Marc Thury, installée en 1860 dans les ateliers de Plainpalais, elle est rejointe en 1870 par Théodore Turretini, jeune ingénieur diplômé qui va stimuler l'entreprise en se lançant dans diverses fabrications rentables (jumelles, boussoles). Dès 1880, la société jouit d'une solide réputation industrielle et scientifique. La SIP devient un des fleurons de l'industrie genevoise, exportant ses produits dans le monde entier.

En 1942, les ateliers occupaient plus de 800 employés et ouvriers et atteignaient 1500 personnes en 1962. La cri-

Foto: I. Kalkkinen

Espace ouvert aménagé. A droite: plots de verre de la cage d'escalier

se des années 70 n'épargne pas la SIP. Celle-ci diminue les effectifs à cause de la conjoncture défavorable, mais aussi à cause de l'évolution technologique. En 1983, la SIP cherche à vendre ses terrains pour assainir ses finances et pouvoir se réinstaller en-dehors de la ville. En 1985, la société DIXI SA du Locle prend le contrôle de la SIP, planifie sa relocalisation dans la zone industrielle de Meyrin-Satigny, dans des bâtiments neufs et mieux adaptés à la fabrication d'instruments de précision. Plusieurs raisons sont à l'origine du déménagement de la société en zone industrielle: une surface de production inadaptée, la vétusté des bâtiments, la difficulté de circuler des camions et la mauvaise organisation des bâtiments. La SIP quitte progressivement le centre-ville entre 1985 et 1988.

Le bâtiment sera racheté par la Ville de Genève avec une surface au sol de 1726 m², il est composé de deux corps:

Bâtiment C: Construit en 1939 par l'ingénieur E. Pingeon, successeur de M. Brémond sur des bases d'un bâtiment plus ancien. Première transformation en 1965 (complément de la halle exécutée en 1957), collaboration avec l'architecte J. H. Schürch. Démolition du denier étage et reconstruction de trois étages en 1966. Plus tard, suppression des corniches selon le voeux du directeur.

Bâtiment D: Démolition du plus ancien bâtiment dit «l'atelier rouge» (1888-1898). Reconstruction en deux étapes de 1958 à 1960, par l'ingénieur E. Pingeon et l'architecte E. A. Hubert. La première étape étant du sous-sol au troisième étage et la seconde, la construction du premier attique prévu par le projet. Le deuxième attique n'a jamais été construit.

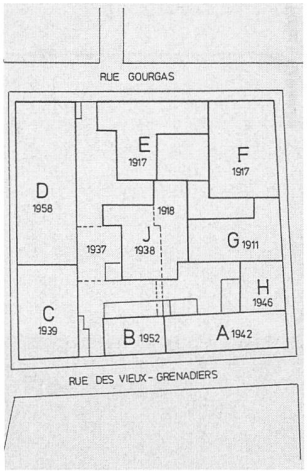
Mise en sécurité du bâtiment

Après l'achat du bâtiment par la Ville, cette dernière a décidé d'équiper le bâtiment pour assurer la sécurité aux personnes.

Ce bâtiment industriel, conçu pour 200 à 300 ouvriers, avec seulement deux escaliers (C + D) a dû être adapté pour recevoir dans sa future utilisation jusqu'à 5'000 personnes lors d'un vernissage ou manifestation. La longueur et la surface des planchers par étages ont défini les voies d'évacuation et le cloisonnement contre la propagation du feu et de la fumée en cas d'incendie. Un crédit de Fr. 3'073'000.-- a été alloué pour l'exécution des travaux suivants:

- Deux escaliers de secours extérieurs aux extrémités du bâtiment côté cour, avec portes de sorties de secours à tous les niveaux. Etant donné que la ville n'a acheté que la surface du sol du bâtiment et qu'elle n'est pas propriétaire du sol adjacent, ces escaliers ne pouvaient pas être fondés et sont donc suspendus sur des poutres horizontales posées en

einem steten Wandlungen unterworfenen Organismus, vom Museum als Atelier, bei den baulichen Massnahmen mit berücksichtigt werden konnten. Mit bewusst sparsamen architektonischen Eingriffen und mit grösstenteils bereits vorhandenen, industriemässig nüchternen Materialien wurde das alte Fabrikgebäude umgestaltet, so dass seine ursprüngliche Struktur hinter den neuen Einbauten sichtbar bleibt und die Erinnerung an die ursprüngliche Funktion nicht verloren geht.



Ilot de la SIP 1994
Echelle 1:1000

porte-à-faux sur la toiture (appuyés sur les piliers de façade, retenus aux piliers intérieurs).
- Cloisonnement étanche des cages d'escaliers par des portes vitrées, résistantes au feu.
- Installation de détection de fumée de toutes les surfaces.
- Installation d'éclairage de secours et de sonorisation (annonce évacuation).
- Remplacement des tableaux électriques et du câblage de l'éclairage.
- Installations sanitaires (toilettes) minimales pour chaque utilisateur (les toilettes de l'usine étaient inutilisables et ont été supprimées).
- Peinture des cages d'escaliers et des locaux communs.

En plus, la Ville a assuré avec le même crédit les travaux d'aménagement du musée Jean Tua de l'automobile, comprenant:
- Un nouvel escalier entre le sous-sol et le 1er étage, avec percement des ouvertures dans les dalles.
- L'espace bureau-accueil.
- Les nouveaux appareils d'éclairage.
- La peinture des murs et plafonds.

La Ville de Genève avait mandaté deux bureaux d'architectes, associés pour les circonstances:
- B. Dunning et P. Versteegh, proposés par le centre d'art contemporain.
- Waltenspuhl et Oberwiler SA, proposé par l'association des amis pour un musée d'art moderne (AMAM).

Les premières discussions ont eu lieu en août 1989. Le budget et la demande d'autorisation ont été établis et accordés en 1991-92. Les travaux ont été réalisés entre juillet 1992 et juillet 1993.

Aménagement du musée d'art moderne et contemporain

La Ville de Genève a attribué les surfaces de la manière suivante: Bâtiment D surface brute de plancher 6'481 m², Bâtiment C surface brute de plancher 3'799 m².

Musée d'art moderne et contemporain (Mamco):
- Bâtiment D 1er- 4e étage 4040 m².
- Rez-de-chaussée 40 m² pour l'accueil.
- Sous-sol 800 m².

Centre d'art contemporain:
- Bâtiment C 2e - 4e étage 1710 m².

Musée Jean Tua de l'automobile, de la moto et du cycle:
- Bâtiment D rez-de-chaussée 450 m².
- Bâtiment C sous-sol - 1er étage 1655 m².

Fonds municipal de décoration:
- Bâtiment D 4e étage 110 m².

Un espace commun au rez-de-chaussée de 200 m² relie les trois premières institutions. L'étage courant du musée d'art moderne et contemporain mesure 53.50 m de longueur et 19.50 m de largeur. La hauteur de vide d'étage est variable entre 4.35 m et 3.60 m.

L'AMAM a décidé de ne pas élaborer un projet de musée ni de demander à la Ville d'en faire autant, mais d'aller à la recherche d'un futur directeur, une personnes à la fois moins connue que les grands ténors, mais apte à porter les nouvelles idées de la jeune génération, l'art non célébré, plutôt l'art en devenir, le laboratoire, la recherche, l'expérience.

Après un tour d'élection de différents candidats, Christian Bernard de la Villa Arson à Nice a été retenu. Très tôt, il a été impliqué dans le processus de concrétisation. Sa philosophie l'incite vers la forme de musée comme atelier, qui a à faire avant tout à des artistes, le plus souvent vivants, avec qui il doit travailler et qui attendent de lui des moyens et des occasions de production.

Mais avant d'y arriver, il fallait trouver les personnes, rares à l'heure actuelle, prêtes à s'engager financièrement, car le musée d'art moderne et contemporain de Genève est une entreprise privée. La Ville n'a fait que prêter le bâtiment. C'est ainsi qu'en 1991 fut créée la Fondation Mamco, toujours présidée par M. Philippe Nordmann, et regroupant d'importantes personnalités genevoises.

Enfin, les composants de l'aménagement du musée sont les suivants:

Parois de séparation et d'exposition

Deux matériaux ont été choisis, du bois pour toutes les parois à monter et démonter dans un délai relativement bref, des plaques de plâtre pour les parois de doublage et de salles restant en place avec des changements uniquement occasionnels.

Foto: P. Rumqvist

Espace commun au rez-de-chaussée vue contre entrée musée avec accueil

Les cellules formées en bois (cabanes) remplissent la surface entière du 1er étage, une grande se trouve au 2e étage et une petite, comme un rappel, au 4e étage. Ces parois sont composées d'éléments assemblés d'un module de 1 m, pour les cas intermédiaires de 0.50 m de largeur. En hauteur ils sont détachés du plafond et les appareils d'éclairage sous forme de bandeaux traversent le bâtiment d'un bout à l'autre. Les panneaux de bois aggloméré de 19 mm, rendus rigides aux extrémités par deux montants verticaux en bois collé de 60 x 80 mm, avec une traverse au pied et une à 20 cm du sommet ont été fabriqués sur place avec les bois préparés préalablement. Assemblés par de simples vis à bois, la couche à l'intérieur des cabanes a reçu une application de peinture de dispersion blanche, la face extérieure est restée en état brut et se distingue de la face noble, celle qui sert à recevoir les oeuvres d'art, telle qu'une caisse d'emballage, alors utilisée pour les pièces ouvragées par la SIP. Le module de base des éléments a pu être assemblé pour toutes les formes d'angles, de raccords aux murs existants, de dédoublement en cas, rarement appliqué, de paroi lisse sur deux faces.

Les entrées des colonnes ou passages sont créées par la suppression d'un élément, seul un élément raccourci en hauteur est placé en attique sur l'ouverture assurant la continuité des parois et donc sa stabilité.

Les salles et parois de doublages autour du noyau sont constituées en panneaux de plâtre Alba de 8 cm d'épaisseur, montés d'une manière traditionnelle, lissés et peints en dispersion blanche.

Jour naturel

Les fenêtres existantes éclairent les espaces ouverts aux 2e, 3e et 4e étages. Ces ouvertures sont progressives, plus faibles au niveau inférieur, plus étendues au niveau supérieur. Des stores à lamelles protègent les façades longitudinales à l'est et à l'ouest contre le soleil.

Eclairage artificiel

La position des bandeaux linéaires d'appareils d'éclairage, trois sur une profondeur d'espace de 7.60 m, a pu être conservée, seuls les anciens appareils datant de l'origine de l'usine ont été remplacés, toujours sous la forme d'un éclairage industriel simple.

Détection d'effraction

Toutes les façades et portes d'accès ont été munies d'une telle installation obligatoire.

Sols

Tous les revêtements de sols en pavés de bois, chape, Euböolith ou ciment ont été conservés, nettoyés et imprégnés avec un produit acrylique incolore.

Traitement des surfaces

Les murs et plafonds de l'usine, fortement chargés de poussière métallique et

Foto: I. Kalkkinen

Salle avec parois en plaques de plâtre

de graisse, ont dû être fortement lavés avant de recevoir de la peinture blanche synthétique pour toutes les surfaces métalliques (tôles recouvrant les réservations des piliers de façade en forme de U, radiateurs, etc...), en dispersion lavable des surfaces crépies ou béton brut de décoffrage.

Les profils de fenêtres, portes et vitrages intérieurs ont reçu la couleur initiale déjà appliquée à l'époque dans tous les bâtiments de la SIP, un gris-vert RAL 7033.

Quelques espaces et locaux spécifiques complètent l'organisation du musée:

Espace commun au rez-de-chaussée

Cet espace réservé initialement pour tous les utilisateurs, sert principalement au musée. Une sorte de grand tambour d'entrée entre la nouvelle grande porte principale du bâtiment revêtue en panneau de tôle galvanisée, analogue aux structures des escaliers de secours, et l'espace accueil du musée, peut être employée comme salle de réunion (conférences, projections), et de manifestations (réceptions), ou buffets lors de vernissages, mais également de dépôt intermédiaire lors de l'arrivée ou départ d'oeuvres emballées lors de changements d'expositions.

Accueil

Cet espace sert à la fois au contrôle (caisse) et surveillance de l'entrée du musée, ainsi que de distribution d'informations et de vente d'affiches et de publications. Minimaliste dans sa surface, aussi sobres sont les quelques éléments de mobilier, un banc, un comptoir, une rangée d'armoires basses avec casiers à clé pour les sacs, un panneau de paravent séparent le flux d'entrée et sortie en les dirigeant sur les deux ventaux de la porte double. L'exécution du mobilier est en stratifié, toujours dans la même couleur industrielle gris-vert. Les détails de fixation au sol et le bord du plateau rappellent la forme industrielle d'alors. Le mur du fond de cet espace, d'ailleurs traité comme l'ensemble du reste du bâtiment, est tapissé des mêmes supports de feuilles volantes (photos, textes) que l'on trouve dans le musée comme cartouches à l'entrée des salles. Ces feuilles, en vente séparément, forment en même temps le catalogue général du musée.

Toilettes

Un groupe de toilettes publiques se situe au 1er étage, un autre réservé à l'administration se trouve au 4e étage. Ces locaux ont reçu un traitement architectural spécifique, mais toujours soumis au coloris de l'usine. Les appareils d'éclairage, ponctuels en l'occurrence, ont également la forme industrielle, le cache en verre en demi-rond allongé, avec une grille de protection. Par contre, et c'est le seul luxe, les lavabos avec tablette large entièrement en acier inox, soulignent la fonction du lieu. Sols et murs sont entièrement revêtus de catelles 20 x 20 cm, toujours en gris-vert.

Locaux administratifs au 4e étage

Ces locaux, ainsi que les bureaux du Fonds municipal de décoration, ont été créés par de simples galandages, crépis et peints, posés perpendiculairement contre la façade, et de parois vitrées en utilisant les anciens éléments de parois en bois de l'usine désaffectée, posées parallèlement à la façade afin d'éclairer les couloirs intérieurs. Encore une fois, l'héritage de l'usine SIP reste présente.

L'appartement d'un collectionneur au 3e étage

Cette reconstitution de l'ancien appartement parisien de M. Ghislain Mollet-Viéville, collectionneur et intermédiaire d'artistes d'art minimal des années 70 est un cas particulier dans le musée. Si les murs et le plafond, les vitrages et l'éclairage sont toujours identiques à l'ensemble de l'aménagement, le sol (moquette), les embrasures des passages (signalant les portes) et les plinthes retracent l'ambiance privée d'un logement. En plus, tout le mobilier, aussi minimaliste que l'art présenté, blanc et noir, complète cette mise en scène. La salle de séjour réunie avec la salle à manger (en tout 80 m^2) est utilisée pour les conférences et visites hebdomadaires. Les immenses canapés et banquettes du mobilier facilitent cette utilisation, même la moquette invite à s'asseoir au sol.

Dépôt, ateliers au sous-sol

Le bâtiment se trouve dans la zone de la plaine de l'Arve et des remontées d'eau souterraines sont toujours envisageables. Les anciens vestiaires dans les abris de l'usine ne servent qu'à l'entreposage des matériaux d'emballage. Un atelier de menuiserie et de stockage de panneaux et de bois a été installé dans des locaux disponibles de ce sous-sol. Les oeuvres d'art entreposées du musée, ont trouvé refuge, par nécessité, dans des locaux loués du Port-Franc.

L'ensemble des travaux décrits a été réalisé dans un délai extrêmement court, entre le 11 avril et le 22 septembre 1994, jour de l'inauguration du musée. Le coût de l'opération a été inférieur à un million de francs. Le mandat d'architecte a été attribué par la Fondation à Erwin Oberwiler, associé à Michel Buri et Serge Candolfi pour l'aménagement spécifique de l'accueil, des locaux du Fonds municipal de décoration et des toilettes, ainsi que la mise au point des cabanes.

Rénovation du toit et des façades

En 1995, le service des bâtiments de la Ville de Genève, a décidé de procéder à la rénovation du toit et des façades en profitant du bonus fédéral. Ceci a été l'occasion d'appliquer une généreuse signalétique en noir, blanc et rouge sur les parapets de la façade longitudinale et les deux têtes du bâtiment. Cette intervention, ainsi que la ligne graphique générale (du papier à lettre à la signalétique sous forme de curseur à travers les quatre niveaux dans les cages d'ascenseur) est l'oeuvre de Rudi Baur, graphiste à Paris.

Réflexion et analyse architecturale

Avant et après l'aménagement du musée d'art moderne et contemporain dans le volumineux bâtiment de l'ancienne SIP, l'architecture muséographique en Suisse a subit une évolution importante. Ce mouvement reflète le changement à la fois de la société emportée dans la tourmente économique de son rapport avec l'art et les artistes, et du cadre imaginé par l'architecte. Depuis la fin de la première guerre mondiale, l'art contemporain de l'époque et l'architecture d'avant-garde avaient trouvé un écho grandissant auprès d'un public jeune et de plus en plus large par simple intérêt et prise de conscience envers la culture d'une forme nouvelle, voire expérimentale. A l'exemple de Bâle, des collectionneurs, tels que Emanuel et Maja Hoffmann-Stehlin, Oskar et Annie Müller-Widmann, Richard Doetsch-Benziger, et à Paris Raoul La Roche, avaient accroché sans prétention, mais avec amour, aux murs de leurs demeures modernes, les oeuvres récentes d'amis artistes contemporains. Le visiteur avisé pouvait les découvrir, admirer et contempler lors d'une invitation à un concert de musique contemporaine, lors d'une consultation au cabinet de médecin, ou d'une rencontre chez le banquier. L'art n'avait pas été jugé selon sa «valeur» financière.

Lors du jugement du concours pour le nouveaux «Kunstmuseum» à Bâle en 1929, la guerre entre deux tendances d'architecture éclata, les contemporains contre les traditionalistes. Les projets d'un musée simple et réduit à des surfaces et volumes d'une géométrie élémentaire d'un bâtiment industriel avaient été présentés par les architectes Hans Schmidt, Naef, H. Baur, W. Moser, avec le seul souci d'offrir le cadre adéquat

à la présentation de l'art dans les meilleures conditions du point de vue de l'espace, des surfaces, de l'éclairage, d'enchaînement de volumes et de liberté d'exploitation. Le «palais en pierre» de Christ/Büchi (et plus tard Bonatz), avait reçu la préférence et Georg Schmidt, directeur de 1939 à 1961, adversaire déclaré du projet officiel et qui profita de chaque occasion pour critiquer cette réalisation, a du souffrir pendant deux décennies des mauvaises conditions offertes. Le même «drame» devrait se répéter 60 ans plus tard entre 1988 et 1990, avec le musée d'art moderne à Francfort, la mésentente a été totale entre l'architecte Hans Hollein et le directeur désigné, Jean-Christoph Amman.

Après 1945 et les années d'égarement, timidement deux nouveaux musées exemplaires ont vu le jour: en 1952 le Kunsthaus Glaris, et en 1956 le Kunsthaus a Aarau. Le retour salutaire à l'essentiel, le volume simple et économique offrant des espaces libres aux conditions élémentaires: bornes et seulement avec un éclairage artificiel au sous-sol, avec des larges baies vitrées latérales au rez-de-chaussée, et uniquement un jour zénithal total au 1er étage.

La réponse «scientifique» aux questions muséographiques selon l'exemple de l'agrandissement du musée des beaux-arts à Berne, n'a pas donnée entière satisfaction, l'art «aseptisé» n'arrive que difficilement à dialoguer avec le visiteur «conditionné» par un environnement chargé.

Seul la transformation de la filature à Schaffhouse, au milieu des années 80 en «Hallen für neue Kunst», pour l'hébergement de la collection CREX a répondu avec conséquence à la question: quelle est la relation entre le contenu et le contenant dans le rapport avec l'art contemporain. Le bâtiment a trouvé sa reconversion avec un minimum d'intervention, les oeuvres de grandes dimensions des années 70 ont simplement remplacés les machines. Malheureusement, l'art présenté devenu entre-temps «célèbre» et financièrement de «valeur» élevée, est resté figé et ne sert qu'à la célébration.

Cette célébration, depuis l'euphorie économique, a été en Suisse et à l'étranger le signal à toutes sortes d'excès architecturaux; le musée devrait être reconnaissable par sa mise en forme extravagante, l'art à l'intérieur n'avait qu'à se débrouiller tout seul, sa valeur «établie» et donc sa «popularité» devrait assurer sa survie.

Depuis peu, des nouvelles réalisations de musées, principalement proposées par une nouvelle génération d'architectes, marquent un retour à des solutions simples, tels les projets, rarement réalisés, similaires aux bâtiments industriels des années 30, un retour à la source.

Depuis peu, des nouvelles réalisations de musées, principalement proposées par une nouvelle génération d'architectes, marquent un retour à des solutions simples, tels les projets, rarement réalisés, similaires aux bâtiments industriels des années 30, un retour à la source. Même le dernier exemple, pourtant réservé au sommet de l'art moderne, le musée de la fondation Beyeler, prône la rigueur et la sobriété.

Mais revenons au musée d'art moderne et contemporain à Genève, le Mamco, nouvelle institution dans une ville orientée vers le théâtre et la musique. La première étude date de 1983, et les premières expériences de manifestations et d'expositions temporaires dans les locaux bruts, ont eu lieu de 1990 à 1992. Il n'était pas imaginable d'inventer et de projeter un aménagement correct sans connaître avec précision son exploitation de la même manière que l'architecte ne peut pas construire une usine à pâtes sans être au clair de sa fabrication, de la farine aux nouilles. Même si le premier directeur du musée, qui donne l'impulsion principale, est remplacé par la suite par une nouvelle personne, sa philosophie qui forme la base de l'activité muséographique ne se modifiera pas sensiblement, sauf si elle s'avère manifestement erronée.

Foto: Labo et Photo Genève

Chantier - au fond une cabane à l'essai à droite paroi en plaques de plâtre contre le noyau

L'exemple du «Kunstmuseum» de Bâle le confirme, le passage de Georg Schmidt par Franz Meyer, et Christian Geelhaar à Katharina Schmidt n'a pas bouleversé le travail dans ce lieu par rapport à la définition établie par le premier.

Une fois que la ligne de conduite a été définie par Ch. Bernard, le rôle de l'architecte consistait à matérialiser l'idée avec des moyens simples et économiques, dans la forme favorisant l'exploitation souhaitée. En fait, le bâtiment existant de l'ancien SIP. présentait quelques inconvénients: 5 niveaux allongés avec une faible largeur, sans une hauteur d'étage dépassant 4.30 m, munis uniquement de bandeaux de vitrages couvrants entièrement les façades. Les parois amovibles des espaces (cabanes) transformables, devraient répondre à une multitude de critères: manutention sans engins, faciles à travailler, réparables sans complications, offrant une surface parfaitement lisse permettant l'emploi de tout moyen de fixation, support facile pour de la peinture, surface rigide en elle-même et coût le plus économique, compte tenu de la grande quantité. Les panneaux en bois aggloméré et carrelets en bois collé, débités par le fournisseur, ont été assemblés en éléments sur place, et montés par des non professionnels, en l'occurrence un groupe de marginaux sous le nom de «Etat d'urgence». Les matériaux sortants d'une production industrielle linéaire pure, ont repris possession de l'ancienne usine, une forme de réanimation des espaces déclarés morts. Précisément, le respect de l'ancienne fonction du bâtiment rend supportable la nouvelle utilisation culturelle de cette construction destinée initialement à un but bien défini. L'ancien employé de la SIP. qui, aujourd'hui encore remplit la fonction de gardien du complexe, participe activement aux événements du musée, le passage de l'industrie à l'art contemporain n'a rien de contradictoire. Les deux sont socialement indispensables et se nourrissent du rapport fertile entre «producteur» et «utilisateur».

Georg Schmidt l'a résumé dans une phrase célèbre: «Nous mêmes, nous ne favorisons et nous ne soutenons pas l'art et les artistes, nous sommes toujours et uniquement favorisés et soutenus par l'art et les artistes».

Erwin Oberwiler
Atelier d'Architecture
chemin Colladon 10
1209 Genève
Tél. 022 798 28 88
Fax 022 798 29 25