

---

## Architecture et public des arts

Christian Ruby

Référence électronique

Christian Ruby, Architecture et public des arts. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 07 novembre 2016. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/architecture-et-public-des-arts/>.

Le *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

---

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



# Architecture et public des arts

---

L'exposition des œuvres d'art – sur des cimaises ou dans la rue, non moins que lors de concerts – et les institutions culturelles visant un public – maisons de la culture, par exemple, mais aussi kiosques dans les jardins publics et, désormais, nouveaux bâtiments des Frac (Fonds régionaux d'art contemporain) – ne sont pas séparables d'une architecture, voire de modèles d'architecture. Pas plus qu'ils ne sont séparables de règlements de police (ou de pompiers) organisant la gestion des « flux » dans les lieux de l'art. On oublie trop souvent que la corrélation arts/public ne peut se réaliser en dehors de structures matérielles, closes ou ouvertes, mais toujours présentes, qui ne ressemblent en rien aux galeries privées des princes ou aux lieux de réalisation des fresques des palais patriciens. Ces conditions remplissent évidemment une fonction dans la possibilité même de réunir un public en vue de la fréquentation des œuvres, qu'il s'agisse d'un public restreint d'amateurs, d'un public de masse ou d'un public de consommation de masse. Ces conditions déterminent aussi les partages ou les répartitions. On a tort de gommer cet aspect sauf à parler trop abstraitement de l'Art. D'ailleurs, nombre d'architectes – depuis Étienne-Louis Boullée, au XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Jean Nouvel (Philharmonie de Paris) de nos jours, ou Lacaton et Vassal (Palais de Tokyo, Paris) – ont élaboré une pensée des bâtiments publics à destination du public des arts et de la culture. Quand ce n'est pas le ministère de la Culture qui avec la société Coker dépose une marque de salle – le Zénith –, dont l'exemplaire de Paris (architectes Philippe Chaix et Jean-Pierre Morel) fait l'objet de répliques dans plusieurs autres villes.

En prenant sur « Art » et sur « Public » une perspective moderne, c'est d'abord toute une histoire des architectures qui se profile dans cette question. Parlons donc d'art d'exposition (et non d'art de culte et de bâtiments de culte), et de public d'art, au sens défini par Erich Auerbach (1953 : 5), ce qui exclut, ici, le cas des fêtes civiques, des stades...

## Les arts d'exposition

La question des liens entre art et architecture (spécifique) relève d'une première condition : que l'exposition soit advenue à l'art. Notre conception de l'art, que l'on appelle désormais art d'exposition, a un commencement bien déterminé dans l'époque renaissance et classique – sans doute au moyen de l'instauration de la perspective comme adresse à un sujet, ou du concert adressé à des auditeurs (Junod, 2009). Elle a dû trouver ses lieux de référence. En France, à partir de 1673, c'est le Salon carré du Louvre qui en devient le prototype concret pour les arts plastiques. La salle de concert suit très rapidement. La légitimation de cette mise en œuvre de lieux d'art se trouve dans la philosophie des Lumières, dès lors qu'elle valorise un mode de présentation des œuvres à tous, au peuple si l'on veut, projet politiquement conforté parfois par l'idée selon laquelle l'art vient du peuple et doit y retourner grâce à des bâtiments publics et du public.

Lorsque ce peuple, justement, devient public, il doit se déployer dans des cadres, des volumes et des espaces architecturés, là où les œuvres peuvent se donner à voir et à entendre. Dès l'émergence des arts d'exposition, la question de ces lieux est posée. Et à chaque changement

ou invention d'un nouvel art, la question se pose derechef : ce sera le cas, au XX<sup>e</sup> siècle, du cinéma et de la pensée de son architecture (qui a mis du temps à trouver son rythme, puisque le cinéma débute dans les théâtres, là où Jean-Paul Sartre le rencontre encore), mais aussi des arts multimédias qui finiront pas appeler leur architecture (les Labs, les Hubs par exemple), des lieux qui doivent supporter des expositions de toutes sortes, être aménagés avec les techniques de pointe (ordinateurs, circuits électroniques, câbles dans les murs, murs réverbérants...)

L'idée qui a gouverné ces élaborations architecturales fut longtemps celle d'une fonction publique universelle à remplir auprès du « peuple », au sein de laquelle les arts et la culture disposent d'atouts, puisqu'ils s'adressent à tous. Mais elle est renvoyée également à un État esthétique dont la fonction devrait être de prendre en main les codes de l'édifice culturel en son entier : répartition des bâtiments dans la ville, forme des édifices, règlements d'institutions publiques, disciplines des publics, rituels de sociabilité esthétique. Enfin, elle implique une conscience de l'architecture : les romans des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ne cessent de commenter l'architecture et l'évolution de la distribution des espaces, grâce à des spectateurs. Par exemple : Crébillon fils, *Hasard au coin du feu* (1763) ; Jean-François Bastide, *La petite maison* (1758) ; Vivant Denon, *Point de lendemain* (1812). Au XX<sup>e</sup> siècle, nous venons de le préciser, Jean-Paul Sartre, dans *Les Mots* (1964), commente aussi le rapport du film au lieu (théâtre et cinéma), et c'est encore le cas de Georges Pérec, de la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) à *Un cabinet d'amateur* (1979).

### **Architecture d'institutions**

Ce qui se décrit de cette manière, c'est le passage de la définition du mur comme surface à peindre (Giotto) ou écran de projection, à l'architecture des salles de spectacles d'art et d'exposition et à leur distribution dans la ville. D'une manière ou d'une autre, au fil des ans, le théâtre en vient à prendre en compte les spectateurs pour eux-mêmes, et les conditions dans lesquelles ils peuvent être touchés, lesquelles vont de la façade extérieure à la disposition des places dans une salle à la forme symbolique, de l'adoption des rangs et des chaises – et d'une forme de siège : le premier design de chaises modernes est peint chez Jacques-Louis David, dans son *Brutus* (1789) – à la scénographie, modifiant au passage le jeu des acteurs et le classement des genres dramatiques. Lorsque Claude-Nicolas Ledoux, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dessine les plans du théâtre de Besançon, il débarrasse l'architecture traditionnelle du théâtre de cour des loges cloisonnées, place l'orchestre dans une fosse en avant de la scène et non plus dans la salle, et donne de l'ampleur au vestibule, qui devient un lieu de sociabilité. Son geste réalise la demande de Diderot de l'invention d'une scène sur laquelle le public n'a plus à se promener, mais il y ajoute un ordonnancement de la salle en vue du contrôle des allers et venues. Chacun gagne désormais sa place, une place équivalente pour chacun, une place assise, dans laquelle on s'insère sans chapeau. Claude-Nicolas Ledoux synthétise son geste dans une gravure : un œil dans lequel se reflète la salle du théâtre, symbole saisissant d'une réciprocité entre la salle et la scène (l'œuvre et le public), ainsi que d'une dimension politique, le public n'étant plus réparti hiérarchiquement.

Le musée public, dont l'histoire est connue par ailleurs, croise les concepts de l'esthétique et de la politique, dès le programme du grand prix de 1792, dont le sujet est un monument destiné à contenir les productions des sciences, des arts et à permettre aux citoyens (et citoyennes ?) de les fréquenter. Il doit prendre une place symbolique dans la ville. Le mot

« musée » – mais on pourrait parler des salles de concert, des bibliothèques... – renvoie à un projet éducatif, une collection d'œuvres (dont une bonne partie provient des églises et perd son caractère religieux dans le transfert au musée) à fréquenter afin de s'éduquer, grâce aussi à une ouverture permanente au public qui apprend rapidement à vivre « naturellement » dans ces institutions consacrées. Le bâtiment ainsi désigné doit offrir des salles assez vastes pour les œuvres réunies, mais aussi des salles permettant des classements chronologiques, et des répartitions par civilisations. Alexandre Lenoir (jeune peintre qui en 1791 a reçu la charge de veiller sur un dépôt de sculptures dans l'ancien couvent des Petits-Augustins) écrit à ce propos : « Un musée doit avoir deux points de vue dans son institution ; vue politique et vue d'instruction ; dans la vue politique, il doit être établi avec assez de splendeur et de magnificence pour parler à tous les yeux ; dans la vue d'instruction, il doit renfermer tout ce que les arts et les sciences réunis peuvent offrir à l'enseignement public » (1800 :150). C'est à ce propos que l'on rencontre les noms des architectes Claude Boullée, Jean-Gabriel Legrand, Charles Percier et Pierre Fontaine, Charles de Wailly, etc.

### **Déchirements de l'architecture**

On se rend compte, à étudier ces réalisations, du fait que le problème des audiences collectives juxte celui de la communauté politique, même si chaque art aborde le problème différemment, l'exposition de tableaux s'ouvrant à des visiteurs individuels, le théâtre à un collectif saisi dans les applaudissements (et bientôt le cinéma à des entrées individuelles pour un collectif hypothétique). L'architecte doit donc résoudre au moins deux problèmes : prêter des formes architecturées à l'idée de la communauté, et résoudre à chaque fois le problème du confort du visiteur et du spectateur. On ne peut laisser le public étouffer, être trop confiné. Il convient aussi de permettre de le surveiller (police). Moyennant quoi, tout de même, le public est de plus en plus attiré et de mieux en mieux éduqué, comme le remarque vite Stendhal. Et il n'est pas toujours nécessaire de se risquer à isoler des théâtres pour les seuls ouvriers (comme dans le Familistère Godin, dans l'Aisne, ou au Théâtre du peuple de Bussang, dans les Vosges). Pour la musique, par exemple, les kiosques des jardins publics remplissent une fonction de rassemblement démocratique, dont les Républiques sauront se servir.

Néanmoins, l'histoire propre des arts, doublée de l'histoire des mutations du public, conduit à une série de révisions déchirantes des architectures des bâtiments destinés aux arts. Une certaine volonté d'extraire le spectateur du « théâtre bourgeois », réputé le rendre passif, aboutit à la délocalisation des projets vers des quartiers moins centraux, à la transformation des lieux de théâtre, laquelle confine à conduire à sa suppression sous sa forme classique : on ôte le rideau de scène pour ne plus isoler scène et salle, on réduit la barrière acteur/public, on adopte le principe d'une salle frontale, quand on n'abolit pas la hauteur de scène... Sous l'impulsion de Walter Gropius, autour du Bauhaus, les architectures du théâtre, du cinéma, de la galerie d'art sont entièrement repensées. Un Erwin Piscator invente des pièces de théâtre qui sont rapidement trop à l'étroit dans les anciens théâtres. Il recherche même de nouveaux lieux : la rue, la ville même, et requiert leur aménagement par les architectes modernistes. Il veut par ailleurs mobiliser le public qui ne vient jamais au théâtre en conduisant le théâtre vers les habitants, en demandant le renouvellement architectural de la place publique.

Les arts plastiques veulent sortir du musée. Ils conquièrent des appartements, des rues, des salons indépendants, des lieux inédits. Ils prétendent mobiliser de nouveaux publics, plus fortement, en sortant des musées et des ateliers, voire en proposant des structures d'accueil

éphémères dans des quartiers défavorisés (cf. l'artiste Thomas Hirschhorn et le projet Musée précaire Albinet, 2004). Parfois, ils sont accompagnés par des philosophes qui pensent la participation du public et la nécessité de réformer l'architecture des musées (c'est ainsi que la pensée du philosophe américain, longtemps méconnu, John Dewey s'implante en France). Le plus souvent des architectes les accompagnent pour rendre les lieux adéquats.

### **La fin des architectures religieuses**

Ce qui ne va pas sans une critique presque permanente des lieux de l'art et des aménagements architecturaux en faveur des arts. Cette critique est à la fois pratique et théorique. Elle se prolonge jusqu'à nos jours. Les artistes par exemple ne cessent de s'exercer à de nouvelles formes et à chercher de nouveaux lieux, tandis que les biennales d'art vivant prennent souvent le pas sur les anciennes institutions, en cherchant la collaboration d'architectes pour la construction de pavillons inédits (Biennale de Venise), ou que les organisateurs mettent la main sur d'anciens bâtiments désaffectés qu'ils demandent à des architectes de réformer. Désormais, il faut concevoir des architectures moins pour des expositions d'œuvres d'art que pour un art de l'exposition sur lequel les commissaires et les organisateurs ont pris le pas. De toute manière, les installations, les performances, les arts multimédias ne se satisfont pas des lieux traditionnels. Des architectes élaborent d'autres partis pris, ainsi qu'il en va chez Patrick Bouchain ou François Roche. Les théoriciens, de leur côté, interrogent la manière dont les lieux d'art risquent de figer les attitudes des spectatrices et des spectateurs. Ainsi un Gérard Wajcman suggère-t-il que : « Les musées sont devenus des lieux de démocratisation où les gens pensent que ce qu'ils viennent voir doit leur être offert, ils exercent, en conquérants, une forme de droit de regard sur les œuvres. » (Wajcman, 2010 : 43).

---

## **Bibliographie**

Auerbach E., 1953, *Das französische Publikum des XVII.jh (Le public français du XVII<sup>e</sup> siècle)*, München, Max Hueber.

Bastide J.-F., 1758, *La Petite maison*, Paris, Gallimard, 1995.

Crébillon fils, 1763, *Hasard au coin du feu*, Paris, Liseux, 1881.

Denon V., 1812, *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, 1995.

Junod Ph., 2009, « Voir et écouter. Pour une iconographie de l'auditeur », *Terrain*, 53, sept., pp. 10-27. Accès : <http://terrain.revues.org/13760>. Consulté le 28 septembre 2015.

Lenoir A., 1800, *Musée national des monuments français, 1799-1800, Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français*, Paris, Guyot/Gide/ Agasse.

Pérec G., 1979, *Un cabinet d'amateur*, Paris, Balland.

Pérec G., 1982, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, C. Bourgois.

Patte P., 1792, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard.

Sartre J.-P., 1964, *Les Mots*, Paris, Gallimard.

Vidler A., 1987, *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, trad. de l'anglais par C. Fraixe, Paris, Picard, 1995.

Wajcman G., 2010, « La tyrannie du tout visible », *Beaux-Arts magazine*, 310, avril, pp. XX-XXII.