



L'Architecture et Richard Serra
TEXTE

VOLUME 1

Enoncé théorique 2017-2018
Roch Morgane

Prof. Christophe Van Gerrewey & Prof. Inès Lamunière
Ecole polytechnique Fédérale de Lausanne - 2018

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	1
Sculpture in the Expanded Field	5
 Partie I	 13
<i>Richard Serra, lecture architectonique (Christ & Gantenbein et RCR Architectes)</i>	
Richard Serra, le sculpteur	15
Matérialité & Tectonique	21
Size or Scale	31
Le site	45
Temporalité & Scénographie	59
Confrontation entre art et architecture	71
 Partie II	 77
<i>Un musée pour Richard Serra</i>	
Contenu - Contenant	79
Richard Serra, réflexions sur le musée	87
L'architecture du musée pour Richard Serra	103
 Partie III	 119
<i>Catalogue d'exposition</i>	
16 oeuvres pour le musée monographique de Richard Serra	121

“La première condition pour composer c’est de savoir ce qu’on veut faire ; savoir ce qu’on veut faire, c’est avoir une idée ; pour exprimer l’idée, il faut des principes et une forme, c’est-à-dire des règles et un langage.”

Eugène Viollet-Le-Duc

Entretiens sur l’architecture, Volume I



Avant-Propos

Le lien entre le domaine de l'architecture et le domaine de la sculpture semble être une question qui s'est posée à plusieurs reprises durant l'histoire. En témoignent deux publications de Hegel *Aesthetics : Lectures on Fine Art*¹ qui comprend un chapitre prenant le nom d' "Architectural work wavering between Architecture and Sculpture". Dans ce chapitre, Hegel définit la sculpture comme une forme purement symbolique de l'architecture. Dans un ouvrage publié plus tôt, *Esthétique*², Hegel parle également du lien qui existe entre l'art et l'architecture au travers du sujet faisant le titre de son livre. Dans le plan général, Hegel introduit l'architecture comme étant la première représentation de l'art.³ Elle appartient à l'art symbolique qui est caractérisé par son manque d'adéquation entre l'idée qu'elle porte en son sein et la forme sensée le signifier.⁴ Lorsque l'architecture tente de sortir des limites de son champs d'action afin d'atteindre pleinement l'idée dans sa forme, elle appartient alors au domaine d'action de l'art classique auquel la sculpture appartient.

Ces réflexions entrent dans un dialogue intime avec la compréhension de l'espace que j'ai pu vivre au travers de l'expérience des œuvres de l'artiste américain Richard Serra. Ces pièces, composées de lames en acier et de plans qui se tordent, s'inclinent proposent des espaces axiomatiques susceptibles d'être appréhendés par le promeneur. Ses interventions au milieu de champs,

¹ HEGEL, G.W.F, *Aesthetics :Lectures on Fine Art*, trad. Knox, T.M., Oxford Clarendon Press, 1975

² HEGEL, G.W.F, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1944 première publication trad. Charles Bénards, Paris, 1840-1853

³ HEGEL, G.W.F, "Plan général de l'ouvrage", dans HEGEL, G.W.F, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 112

⁴ *ibidem*, pp. 104 - 105

éloignés de l'urbanisation de la ville, produisent des spatialités simples mais fortes. Abandonnées dans le paysage, elles semblent être le souvenir laissé par un bâtiment qui aurait existé. L'érosion du temps l'aurait réduit à une ruine, comme en témoignerait la rouille présente sur l'acier. L'essence de la construction est représentée par ces murs qui mettent en tension l'espace du paysage en le compressant ou en l'amplifiant. Les sculptures de Richard Serra seraient une représentation symbolique d'une architecture en ruine.

Cet écho particulier que l'œuvre de l'artiste a eu pour moi tout au long de mon parcours d'étudiante m'a poussée à l'explorer par le biais de mon travail de fin d'études. Le cours de Théorie de l'Architecture dispensé par Jacques Lucan a mis certaines notions en résonnances entre le domaine de l'architecture et celui de l'art. L'interdépendance entre l'observateur et l'objet observé, comme l'espace-temps amené à l'architecture par le théoricien Siegfried Giedion pourraient être tenues comme préalables à l'œuvre de Richard Serra. L'importance du mouvement de l'observateur dans la perception des bâtiments du Bauhaus à Dessau (1926-1927) de Walter Gropius trouveraient un écho dans l'approche phénoménologique et l'expérience cinétiques d'œuvres comme *Shift*.⁵

Au travers de l'analyse de Richard Serra en lien avec la réflexion de bureaux d'architecture, j'espère développer une compréhension renouvelée de la spatialité, de sa composition et de ses implications.

L'interpénétration du domaine de l'art et de l'architecture fait naître des questions conflictuelles lors de la construction de musées d'art et plus particulièrement lors de la conception de musées monographiques. Ce travail, en plus de me permettre d'affiner ma compréhension de l'espace et de ses implications, est pris comme une opportunité afin de me confronter au rôle d'architecte lors de la conception de tels espaces. La question du musée et de son programme face à la production artistique contemporaine se trouve dans les discussions depuis plusieurs années. Mon ambition,

⁵ LUCAN, J., *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, 2009, pp. 396 - 401

au travers de la définition d'un musée monographique se situe dans la construction d'une réflexion pour proposer une prise de position de l'architecte face à la production d'un artiste.

En tant qu'architecte, il est crucial de comprendre la vision qu'auront les utilisateurs, et non seulement les visiteurs, du contenant que l'on conçoit. Bien que ce travail n'ait pas la capacité de couvrir l'entier des réflexions qui existent autour d'un musée, il explore sa compréhension au travers de l'appréhension qu'en a fait l'un des plus fameux artistes du XX^{ème} siècle, le sculpteur américain Richard Serra.

Sculpture in the Expanded Field

En 1979, Rosalind Krauss publie un essai intitulé “Sculpture in the Expanded Field”⁶. Ce texte situe l’œuvre de Richard Serra à un moment particulier de l’histoire de la sculpture. Au moment précis où, afin de continuer, elle ne doit plus être observée comme un arbre généalogique. Ce deuil de la continuité présuppose l’acceptation de ruptures définitives ainsi qu’une vision de l’histoire comme étant une structure logique.

Durant les 10 années précédentes, la notion de sculpture a été tordue et étirée afin d’englober des objets de la pratique artistique qu’elle ne semblait pas pouvoir couvrir. Cette élasticité répond à une rage d’historicisme. Les critiques d’art en voulant maintenir une continuité logique et constante dans l’histoire de la sculpture se penchent sur des références de plus en plus éloignées historiquement, allant jusqu’à qualifier *Stonehenge* (01) de prémisses de la sculpture primitive. Ils ont pu ainsi englober dans le terme sculpture, l’œuvre de Brancusi, notamment *Endless Column* (02) ou encore *The Gate of the Kiss* (03) en exposant leurs qualités de sculptures primitives. Mais ce zèle à vouloir maintenir la sculpture dans une continuité historique rend le terme de plus en plus obscur. Selon Rosalind Krauss, chacun sait instinctivement ce qui peut être considéré comme de la sculpture. Ce terme contient en lui-même une logique, un panel de règles qui ne peuvent pas être modifiées sans en travestir la signification. Les sculptures semblent

⁶ KRAUSS, R., “Sculpture in the Expanded Field”, Printemps 1979, pp. 30 - 44

(01) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 2 - 3

(02) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 4 - 5

(03) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 6 - 7

inséparables de la logique des monuments, elles sont des représentations commémoratives liées à un lieu. Selon cette logique, la sculpture définit des œuvres verticales, figuratives dont les socles sont une part importante car ils jouent le rôle de médiateurs entre le site et le signe figuratif.

Au début du XIX^{ème} siècle, la logique du monument disparaît. Cela se manifeste en premier avec l'échec de *Gates of Hell* (1880) (04) et de *Balzac* (1891) (05), sculptés par Rodin, qui ne rempliront jamais leurs rôles de monuments. Aujourd'hui, les deux pièces ne se trouvent plus dans le site pour lequel elles avaient été dessinées. Ces deux sculptures de Rodin qui ne sont plus des monuments à la charge figurative et symbolique importante font basculer la sculpture dans son contraire. Les œuvres se retrouvent dépourvues de site. On entre alors dans le Modernisme. La sculpture s'éloigne de son site en absorbant son socle et déclare son autonomie au travers de l'usage de ses propres matériaux ou de son propre processus de construction. La sculpture moderniste apparaît comme un trou noir dans l'histoire, alors qu'avant, toutes les pièces artistiques en trois dimensions étaient qualifiées de sculpture, cela n'a plus lieu d'être aujourd'hui.

Dès le début des années 1960, la sculpture entre dans une ère qu'elle n'avait jamais connue avant où il semble impossible de la définir. Elle est ce qui se trouve sur ou devant un bâtiment mais qui n'est pas le bâtiment. Elle est ce qui est dans le paysage mais n'est pas le paysage. La définition de la sculpture devient pure négation, combinaison d'exclusions. Rosalind Krauss la décrit comme étant *not-architecture* et *not-landscape*. Ces deux termes marquent l'opposition entre le construit et le non-construit, le culturel et le naturel. La production sculpturale semble suspendue entre ces deux combinaisons négatives. De cette opposition, Rosalind Krauss développe un diagramme selon le schéma du groupe de Klein. Cette opposition négative peut être transposée en opposition positive où *not-architecture* est *landscape* et *not-landscape* est *architecture*. Les quatre combinaisons produites par ces termes, comme on l'observe sur le diagramme (06), forment l'*Expanded Field* décrit

(04) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 7 - 8

(05) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 9 - 10

(06) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 11 - 12

dans le titre de son essai. L'impulsion de cette représentation du champ élargi provient de l'opposition de base de deux termes entre lesquels la sculpture moderniste se trouvait, la non-architecture et le non-paysage. Une fois que cette définition donnée, il est possible de penser le champ élargi. En plus de la sculpture, il y a trois autres conditions produites par les quatre combinaisons, existant entre les termes de bases: non-architecture ; architecture ; paysage ; non-paysage. Aucun d'eux ne peut, dès lors, être assimilé à la sculpture qui a quitté le centre du diagramme pour être reléguée à la périphérie.⁷

Ce diagramme qui pose la question à la fois de la pratique de l'artiste individuel et celle du médium mène le Modernisme à une condition limite. La rupture est consommée lorsque les trois autres termes se trouvant à la périphérie du diagramme - *marked site*, *site-construction*, *axiomatic structure* - commencent à être explorés par les artistes des années soixante. Le praticien n'est plus défini comme attaché à un médium en particulier. Il peut occuper successivement plusieurs positions du champ afin de suivre une suite d'opérations logiques dans un ensemble de termes culturels. Les artistes ont gagné la liberté et la possibilité de penser l'*Expanded Field*. Contrairement à la demande de pureté et de séparation des domaines du courant Moderniste, leurs successeurs, les postmodernistes voient ce qui semblait éclectique d'un point de vue rigoureusement logique. La pratique est définie relativement à des opérations structurées dans un ensemble de termes culturels pour lesquels n'importe quel médium peut être utilisé.

Le *marked site*, s'applique à mettre en évidence les caractéristiques ou la structure d'un site comme on peut l'observer dans le travail de Robert Smithson, *Spiral Jetty*. Les *site-construction* englobent l'œuvre de Robert Morris, *Observatory*, mais définissent aussi les labyrinthes ainsi que les jardins japonais dont la composition intéressera beaucoup les artistes de cette période. Mais le terme qui est produit par l'*Expanded Field* et qui va retenir notre attention est l'*axiomatic structure*. Dans les œuvres définies

⁷ KRAUSS, R., *op. cit.*, p. 38

par ce terme, il y a une intervention dans l'espace réel de l'architecture, parfois au travers de reconstructions spatiales, parfois au travers de dessins. Car peu importe le médium employé, les possibilités que ces œuvres ou structures axiomatiques, explorent sont composées par les caractéristiques axiomatiques de l'expérience architecturale : la condition de l'ouverture ou de la fermeture dans la réalité d'un espace donné. Richard Serra est l'un des artistes qui représente, au travers de toute son œuvre, le terme de structure axiomatique. Il tient effectivement une place particulière dans ce champ entre l'*architecture* et la *not-architecture*.

En définissant la sculpture au travers de ces termes, Rosalind Krauss attire l'attention du monde de l'architecture sur son essai. Trente ans après sa publication, le département d'architecture de l'Université de Princeton, en collaboration avec le département d'art et d'archéologie publie le livre *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*⁸ suite à un symposium de deux jours auquel participent Rosalind Krauss ainsi que des architectes et des théoriciens de l'art. Les diverses discussions qui prennent place durant cette réunion s'appliquent à explorer le moment charnière où l'architecture s'implique dans les pratiques artistiques alors que l'art contemporain propose une lecture nouvelle de la production architecturale. En effet, ce symposium se déroule à un moment particulier où les expositions traitant de l'art et de l'architecture apparaissent. Elles se développent de plus en plus, impliquant la nécessité d'étudier à nouveau les relations éventuelles entre ces deux domaines. Cependant il semble regrettable, selon Spyros Papapetros et Julian Rose, qui écrivent ensemble l'introduction de ce livre, que leurs interactions soient mises en avant sans être comprises.

En effet, dans le cas où l'interaction entre les deux disciplines se fait de manière directe, soit par le traitement du revêtement de l'enveloppe d'un bâtiment par un artiste utilisant le relief sculpté ou la projection vidéo, l'étude réduit l'art et l'architecture à leur condition de surface. Tandis que

⁸ PAPAPETROS, S., ROSE, J., *Retracing the Expanded Field, Encounters between Art and Architecture*, 2014

lorsque l'accord entre les deux pratiques est mis en avant, l'analyse s'applique à démontrer que l'art reflète les aspects iconiques de l'architecture et que l'architecture emprunte le traitement visuel et atmosphérique proposé par l'art contemporain afin de le transposer dans le registre urbain. Et dès lors que l'art tente de se détacher de l'architecture, il ne fait que reproduire les mêmes qualités iconographiques au travers d'une échelle et d'une présence plus appuyées. L'art et l'architecture dans ces deux dernières relations sont réduits à leur image. En ne s'attardant que sur ce qu'elle renvoie respectivement pour les deux domaines, les interactions ne sont pas traitées en profondeur par l'analyse ne nous proposant qu'une convergence visuelle et iconographique superficielle entre l'art et l'architecture.

Mais au fil des discussions retranscrites dans la publication, la question de leurs interactions est posée à plusieurs reprises. C'est l'architecte américain, Stan Allen, qui met en évidence un rapprochement entre les deux disciplines au travers de l'étude de l'essai "Notes on the Index"⁹. Les architectes sont influencés de façon plus profonde par cet essai que par celui développé plus haut. Selon lui, cela réside dans le fait que Rosalind Krauss en y traitant du processus de fabrication de l'art met en évidence l'existence d'une éventuelle affiliation plus profonde entre l'art et l'architecture.¹⁰

Effectivement, le monde de l'architecture, se penche régulièrement sur le domaine de l'art afin de trouver des références permettant de développer une réflexion architecturale. L'usage de Richard Serra est d'ailleurs fait par le bureau RCR Arquitectes qui reconnaît ouvertement l'artiste américain comme référence dans l'élaboration de sa pensée architecturale. Leur travail se développe autour d'une attention au site et d'une relation au corps en mouvement¹¹ au travers de l'usage de matériaux industriels ; ces derniers sont précisément mis en œuvre afin de développer une compréhension nouvelle de l'environnement¹² et de susciter des émotions dans l'inconscient de spectateur¹³. Ainsi il trouve effectivement sa source dans le processus de travail du sculpteur américain, Richard Serra.

⁹ KRAUSS, R., "Notes on the Index : Seventies Art in America", Printemps 1977, pp. 68 - 81

¹⁰ PAPAPETROS, S., ROSE, J., *op. cit.*, 2014, pp. 95 - 98

¹¹ CURTIS, J. R. W., "Themes and Variations :RCR Aranda Pigem Vilata Arquitectes", dans YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism, RCR Arquitectes - Works*, Juin 2016, p. 12

¹² *ibidem*, p. 14

¹³ *ibidem*, p. 8

Stan Allen n'est pas le seul à proposer une affiliation plus profonde entre l'art et l'architecture dans la publication *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Philip Ursprung, historien de l'art et de l'architecture, au travers d'un court texte explicite le fait qu'en remettant en question les bases sur lesquelles il fondait sa pensée, le texte de Rosalind Krauss lui a appris l'importance de questionner les notions qu'il prenait pour garanties. Cette lecture faite au début des années 1990, le force à reconsidérer l'architecture selon un champ élargi.¹⁴ C'est exactement cette reconsidération du champ de l'architecture qu'il met en évidence en utilisant le titre "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein"¹⁵ lorsqu'il publie un texte concernant le bureau bâlois. Il propose une lecture de la production architecturale du jeune bureau suisse au travers du filtre du champ élargi afin de le comprendre et de le développer de façon plus juste. Christ & Gantenbein, tout comme Richard Serra, proposent un travail qui intervient après une rupture dans le champ de leurs domaines respectifs. Le parallèle entre le domaine de l'architecture et de l'art est à nouveau permis au regard de la mise en relation et du lien intime dont témoignent ces deux essais.

L'art et l'architecture ont des similitudes qui résident dans le processus créatif. Au travers de l'analyse du travail de Richard Serra selon quatre axiomes de réflexions principaux, il sera démontré que son processus est lié à celui des bureaux d'architectes RCR Arquitectes et Christ & Gantenbein. Cette réflexion sur la transposition du processus créatif propre à l'artiste dans le domaine de l'architecture définira la première arme nécessaire à l'élaboration d'un musée monographique pour Richard Serra.

Le second outil nécessaire à la conception de ce bâtiment apparaîtra au travers de l'étude de la vision critique de l'artiste envers les musées. En effet, durant toute sa carrière, il a été confronté aux limites produites par l'architecture en ce qui concerne l'exposition de son œuvre. Son avis sur le musée d'art contemporain permettra de comprendre la manière de dessiner

¹⁴ URSPRUNG, P., "Responses", dans PAPAPETROS, S., ROSE, J., *op. cit.*, 2014, pp. 193 - 195

¹⁵ URSPRUNG, P., "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein", dans YOSHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism, Christ & Gantenbein*, Avril 2015, pp. 8 - 10

les espaces les plus adaptés à sa volonté et à la bonne compréhension de son œuvre au sein d'une institution muséale spécifique. L'entier de cette étude aboutira à l'élaboration d'un projet architectural dans lequel l'œuvre de l'artiste et le contenant architectural se valoriseront mutuellement.



Partie I

*Richard Serra, lecture architectonique
(Christ & Gantenbein et RCR Architectes)*

Richard Serra, le sculpteur

Richard Serra est né le 2 novembre 1939 à San Francisco. Deux expériences marquantes, lors de son enfance, participeront à construire les fondations de son futur travail de sculpteur. La première est un moment passé avec son père, ouvrier sur un chantier naval, qu'il décrit comme suit :

“One of my earliest recollections is that of driving with my father, as the sun was coming up, across the Golden Gate Bridge. We were going to Marine Shipyard, where my father worked as a pipe fitter, to watch the launching of a ship. It was on my birthday in the fall of 1943. I was four. When we arrived, the black, blue, and orange steel-plated tanker was in way, balanced up on a perch. It was disproportionately horizontal and to a four years old was as large as a skyscraper on its inside. I remember walking the arc of the hull with my father, looking at the huge brass propeller, peering through the stays. Then, in a sudden flurry of activity, the shoring props, beams, planks, poles, bars, keel blocks, all the dunnage, was removed, the cables released, shackles dismantled, the come-alongs unlocked. There was a total incongruity between the displacement of this enormous tonnage and the quickness and agility with which the task was carried out. As the scaffolding was torn apart, the ship moved down the chute towards the sea; there were the accompanying sounds of celebration, screams, fog horns, shouts, whistles. Freed from its stays, the logs rolling, the ship slid off its cradle with an ever increasing motion. It was a moment of tremendous anxiety as the oiler en route rattled, swayed, tipped, and bounced into the sea, half submerged, to then raise and lift itself and find its balance.

*Not only had the tanker collected itself, but the witnessing crowd collected itself as the ship went through a transformation from an enormous obdurate wonder of that moment remained. All the raw material that I needed is contained in the reserve of this memory which has become a recurring dream.”*¹⁶

Richard Serra utilise régulièrement ce souvenir en le définissant comme contenant le matériel brut nécessaire à l’élaboration de son œuvre: son attention à la matérialité et à la tectonique, tout comme l’idée d’échelle et de dimension. Bien entendu, la réalité des implications de ce souvenir dans sa production artistique est plus nuancée.

La seconde expérience vécue durant son enfance dont il choisit de mettre en avant l’influence, apparaît moins souvent dans ses interviews. Elle concerne l’environnement dans lequel il jouait étant jeune :

*“We lived in the area between the Golden Gate Park and the zoo. When we first moved there, between Anza and Wawona, there were no blocks or street names or blacktop roads, except for Judah and Taraval, which had streetcar lines. It was just a sand desert with a few houses. We moved there because shipyard workers like my father were offered housing subsidies if they agreed to live in this area, which was to be developed. There were four or five houses in the sand desert (...). If you walked in sand dunes, there isn’t any clear horizon, you have to decide where the horizon is. Walking the sand dunes, trying to determine where the horizon was, gave me a way to see and measure distances and my relation to distances. No elevations, no signposts, just the curvature and undulation of the land.”*¹⁷

On peut voir dans cette expérience la base des notions de temporalité, de scénographie et de territorialité qui nourrissent le processus créatif de Serra. Des œuvres comme *Shift* (1970) sont imaginées dans la continuité de ce souvenir, ceci dans la mesure où elle agit comme un baromètre sur le territoire afin d’en modifier la perception et de lui donner une échelle et des horizons variables.

¹⁶ SERRA, R., “Weight”, dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, pp. 183 - 184

¹⁷ SIMON, J., *Oliver Ranch*, Août 2015, p. 169

Bien que Richard Serra soit l'un des artistes les plus importants du XX^{ème} siècle, il n'a pas toujours voulu devenir sculpteur, comme sa formation en témoigne. Il étudie tout d'abord la littérature américaine du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle ainsi que la littérature existentialiste française à l'Université de Californie, Berkeley, avant d'obtenir son diplôme à Santa Barbara.

Durant la fin de ses études littéraires, il commence à suivre des cours de dessin à raison de trois heures par semaine. Il avait toujours aimé dessiner mais n'avait jamais suivi de formation allant dans ce sens. Ses talents lui vaudront d'être ensuite reçu à Yale dont il est diplômé en 1964. Durant ces études en histoire de l'art, il suit les cours de Joseph Albers avec lequel il collaborera. Mais ce qui marquera un tournant dans sa carrière c'est son voyage d'études à Paris entre 1964 et 1965.

Durant cette année, Richard Serra partage ses journées entre du dessin, installé dans la reconstitution de l'atelier de Constantin Brancusi qui se trouvait au Musée national d'art moderne et la Grande Chaumière où il fait des dessins d'après modèles. Le jeune artiste est fasciné par la façon dont Brancusi arrive à suggérer le volume par des lignes le long d'arrêtes et par l'importance du dessin dans la pratique de la sculpture.¹⁸

Bien plus que sa découverte de l'œuvre de Giacometti, c'est cette confrontation avec l'œuvre de Brancusi qui fait naître dans l'esprit de Richard Serra un goût pour la sculpture. Le glissement dans sa pratique entre le domaine de la peinture et le domaine de la sculpture ne se matérialise complètement qu'après sa visite du Prado à Madrid.

Là, il est confronté au tableau de Diego Velázquez, *Las Meninas* (07). L'œuvre permet à Richard Serra de découvrir une nouvelle façon d'impliquer un observateur dans l'expérience matérielle, temporelle et spatiale de l'œuvre d'art.

¹⁸ PACQUEMENT, A., "Entretien avec Richard Serra", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 158

“I thought here’s a situation where the painter has placed himself in the painting, looking at the people he’s painting and there in the mirror or in the space of painting, and the light source for the painting is in the door that’s open onto the floor of the situation, and my relation to the painting is that I’m implicated in that space. I didn’t see how I was going to get around that. I could see for me that there could possibly be an opening for me in sculpture because what Giacometti and Brancusi were doing was still figuratively related, even in the most abstract sense.”¹⁹

Suite à ces événements, Richard Serra vit en Italie et abandonne la pratique de la peinture au profit de la sculpture. Le tournant particulier dans lequel se trouve la sculpture dans les années 1970, pousse Serra à se pencher sur des domaines extérieurs à la pratique de la sculpture afin de construire sa pensée artistique.

Au fil des rencontres qu’il fait durant ses études à Yale, il développe un goût particulier pour les films. Tout d’abord passionné de cinéma durant les heures de cours, sa passion déborde sur son temps libre. Lorsqu’il est à Paris, il passe beaucoup de temps à la Cinémathèque et lorsqu’il déménage en Italie, il assiste à plusieurs festivals du cinéma italien. Ce nouveau médium aura une influence particulière sur son travail. En s’essayant à la production de plusieurs films, il en retire divers axiomes qui l’aident à définir ses processus de construction artistique, dont deux en particulier qui sont la notion de la coupure et celle du mouvement de l’observateur.

A cette période, non seulement le cinéma prend un essor particulier, mais également l’industrie. Ce domaine fait partie de la vie de Richard Serra qui, fils d’ouvrier naval, travaille lui-même dès ses 15 ans dans une usine puis dans diverses aciéries entre ses 17 et 22 ans. Ce moyen d’obtenir de l’argent rapidement lui permet de financer ses études.

Au cours de ses années de travail dans l’industrie, il se familiarise avec la mise en œuvre du métal, matériau central dans sa future production artistique. Il

¹⁹ TUSA, J., *Interview*, dans SIMON, J., *op. cit.*, p. 175

observe l'acier lorsqu'il se fait percer, couper, rouler, plier, creuser, riveter, user, ...²⁰ Ces années de labeur dans le monde de l'industrie lui permettent de développer une connaissance accrue du potentiel du métal ce qui lui permettra de l'utiliser jusqu'à ses limites afin de lui faire exprimer ce qu'il veut dans ses sculptures.

Une fois ses études terminées, dans les années 1970, il fait un voyage au Japon qui va influencer sa façon d'appréhender, d'expérimenter l'espace qui l'entoure. Son souvenir d'enfant concernant les horizons et les dunes de sable trouve un écho dans les expériences qu'il va vivre lors de sa découverte des Jardins Zen de Myôshin-ji. Durant 6 semaines, il va arpenter ces jardins, les regarder encore et encore afin de comprendre leurs mécanismes (08). Suite à ce voyage, il développe une nouvelle façon d'observer ce qui l'entoure basée sur la vision japonaise, qui se retrouve dans une interview avec Alfred Parquement en 1983 :

*"(...) the way that Japanese apprehend and organize space. It was the first time I took the time to look at a place in its singularity. The landscape gardens are artificial: their layout forces you to move and concentrate in a way that is unknown in the West. You sit down, stand up, sit down, walk up and down... Things are structured in relation to one's perception and dependent on one's position."*²¹

Ces moments de la vie de Richard Serra mènent au développement d'une série d'axiomes qui caractérisent son œuvre. Ils sont tour à tour exprimés de façon plus ou moins forte dans chacune de ses sculptures, mais toujours présents car ils permettent de définir une pensée basée sur des opérations logiques aboutissant à une production artistique culturellement forte. Ils sont ce qui définit l'identité, le langage des œuvres de Richard Serra.

²⁰ BEAR, L., "Sight Point '71-'75/Delineator '74-'76", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 39

²¹ PACQUEMENT, A., "Entretien avec Richard Serra", *op. cit.*, p. 159

Matérialité & Tectonique

Dès ses œuvres primitives, Richard Serra propose des pièces à la matérialité frappante avec un traitement brut des finitions. *Steelmill* (1979) (09), l'une des premières œuvres filmées qu'il produit met au centre de son propos le processus de mise en œuvre du matériau afin de construire l'œuvre *Berlin Block for Charlie Chaplin* (1978) (69). La vidéo est tournée en Allemagne au moment de la conception de ce bloc de métal pour Documenta '77. Sur les conseils de sa femme, Clara Weyergraf, il se rend dans l'aciérie chargée de la production de la sculpture afin de s'intéresser aux ouvriers. Dans la première partie de la vidéo, les voix des travailleurs résonnent, sans que les images permettent de les apercevoir. Sur le fond noir de l'écran, sont écrites les réponses qu'ils donnent aux questions posées par la voix de Clara. Cela concentre l'attention du spectateur sur ce qu'il écoute, ainsi il entre dans une relation intime avec les ouvriers. Dans la seconde partie du film ce sont les images des ouvriers qui apparaissent à l'écran. Le son de leur voix est rendu inaudible par le bruit de fond de l'aciérie. Serra produit consciemment cette fracture entre les voix des ouvriers et leurs personnes physiques afin de renforcer l'impression de déshumanisation du travailleur. L'assemblage des images les montrant à l'œuvre se fait selon la suite logique des actions produites au cours d'une journée dans l'usine. Mais seuls les gens ayant évolué dans ce genre d'environnement industriels sont capables de saisir cette continuité. Pour les autres, il ne s'agit que de simples

(09) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 20 - 21

(69) *FIGURES*, Vol. 2, p. 142 - 143

images juxtaposées. Dans chacun des plans, les ouvriers apparaissent absorbés par la tâche qu'ils accomplissent. Malgré cela, une distance entre leur travail et leur personne est perceptible. Ils ne s'identifient pas à ce qu'ils font. Ils ne savent pas à quoi abouti leur travail. Tels des automates, ils ne sont que des pièces dans la chaîne de production. Ils n'ont aucune vision d'ensemble, ils ne savent pas quel est l'objet qui va sortir de l'aciérie suite à leur intervention.²²

Avec ce film, Richard Serra se penche sur la condition ouvrière afin de mieux la comprendre et de pouvoir tisser une relation forte avec les gens qui vont construire sa sculpture. C'était la chose la plus importante à décrire pour lui lorsqu'on lui demande de produire un documentaire sur l'élaboration de son œuvre pour Documenta '77. Au lieu de développer une vidéo dans laquelle les ouvriers sont présentés comme les héros de la classe ouvrière ou encore une vidéo dans laquelle seule la mise en place de l'œuvre est visible, Richard Serra veut révéler le processus de construction et ses implications sociales.

Cette volonté entre en contradiction avec l'art moderne, berceau du mythe romantique de l'artiste. L'idée que l'artiste est le constructeur le plus spécialisé, voir l'unique producteur de l'art influençait le statut de l'œuvre d'art à cette époque. Avec un tel regard sur la production sculpturale, la division sociale du travail était rendue obscure. Afin de marquer une rupture avec cette vision, les minimalistes sont les premiers à réagir en se tournant vers des objets industriels et manufacturés pour construire leurs œuvres. La démystification du sculpteur fait partie du contexte culturel dans lequel Richard Serra débute ses réflexions artistiques. C'est donc sans étonnement qu'il implique la main de l'artiste dès les prémisses de son œuvre. Pour finalement produire *Steelmill* dans lequel il démontre ouvertement que ce n'est pas lui qui produit ses sculptures. Ce regard sur le monde de la production artistique ne peut être transmis au spectateur sans avoir un intérêt tout particulier pour les matériaux.

²² MICHELSON, A., SERRA, R., WEYERGRAF, C., "The films of Richard Serra : An Interview", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, pp. 88 - 90

Afin d'appuyer le fait que le mythe de l'artiste est désuet, Richard Serra s'oriente tout particulièrement vers l'usage de matières propres au monde industriel, tel le plomb. Son intérêt pour ce type de matériaux issus de l'industrie ne s'arrête pas là. En effet, l'artiste a été en contact durant toute sa jeunesse avec l'industrie du métal. En travaillant dans des aciéries, il a pu observer l'acier se faire modeler afin de produire différentes pièces pour la construction de bâtiments ou d'autres objets du monde industriel. Ses observations des actions appliquées physiquement aux matériaux se concrétisent dans *Verb List* (1967-68) (10). Une de ses œuvres également considérée comme un manifeste, il la décrit comme les “*actions to relate to oneself, material, place and process*”²³. Cette liste d'infinitif produit une tension due à la suspension des verbes dans le temps de l'infinitif. Ces verbes sont pure transitivité. Ils s'appliquent à décrire une action qui ne pourra exister qu'au contact de la résistance d'un matériau non-défini. C'est seulement après avoir énuméré 87 infinitifs que Richard Serra propose quelque chose comme des objectifs à atteindre au travers de l'action du verbe. Ces infinitifs représentent la cause dans sa pureté sans jamais inclure les effets qu'ils produisent sur l'objet ou la condition même de l'objet. Ces actions listées sont proposées afin d'être appliquées au matériau qui compose la sculpture. Chacune d'elle implique une transformation qui va donner une forme différente à l'œuvre finale.

En observant, en décortiquant la mise en œuvre du métal, il développe sa capacité à l'utiliser dans le maximum de ses possibilités. De ce fait il est capable de révéler le processus technologique dans les finitions de ses œuvres. Par ce processus il réussit à dépersonnaliser et démystifier l'idéalisation du travail du sculpteur. Ses sculptures n'entrent plus dans la fiction de l'artiste comme le “maître”. Leur construction nous mène jusqu'à leur structure sans plus se référer à la personne de l'artiste.²⁴ Bien que malgré tous ses efforts, Richard Serra ne puisse complètement dissiper le mythe de l'artiste, il permet à n'importe quel spectateur qui est intéressé à saisir la façon dont sa sculpture a été construite de pouvoir le faire. Même

²³ SERRA, Richard, “Avalanche”, Hiver 1971, dans FOSTER, Hal, *Richard Serra*, 2000, p. 7

²⁴ FOSTER, H., *Richard Serra*, 2000, p. 158

(10) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 22 - 23

si cela n'a pas pour but de devenir le sujet ou le contenu de l'œuvre, les détails de l'assemblage ne doivent plus être cachés. Richard Serra met en avant le travail ouvrier grâce à sa connaissance des matériaux et à l'usage qu'il fait de la force ouvrière. Ce qui l'intéresse c'est le "how" - comment - qui définit le "what" - quoi.

De façon plus concrète, Serra manifeste la mise en œuvre des matériaux dans la précision des jonctions. Le joint, vide, non soudé, l'intersection des lames de métal dans son œuvre, est le lieu où, au travers de la structure, il révèle la production de façon claire et rend obsolètes les modes traditionnels de mise en œuvre des sculptures. Le joint est l'essence de la tectonique. Cela s'observe dans *Equal* (1969) (11) qui démontre des principes de constructions comme l'appui ponctuel, l'équilibre, la contre poids, l'effet de levier. La tectonique est, pour Richard Serra, l'une des origines perdues de la sculpture.²⁵

Une telle finesse de l'usage des matériaux répond à une précision tectonique élevée c'est ce que l'on peut observer dans des œuvres symboliques du début de son travail comme *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) (12). Pour cette sculpture comme pour la plupart de ses structures en plomb et en métal, l'artiste produit une convergence des lignes à un point de contact spécifique et la jonction donne simultanément à la forme sa stabilité et son équilibre. Ces notions de gravité et d'équilibre proviennent de ce que Richard Serra a observé jeune dans la reconstitution de l'atelier de Brancusi à Paris. Les œuvres qui ont fasciné le jeune sculpteur sont celles qui matérialisent l'apesanteur. Elles semblent comme suspendues pour toujours dans la situation précaire de l'instant qui précède leur effondrement. La force n'agit plus dans sa qualité de pivot, de levier ou de contrepoids. La suspension des divers éléments constitutifs de la sculpture annule la sensation de leur poids propre. Il en résulte le sentiment de deux éléments discrets observables dans leur qualité planante, ce qui constitue l'œuvre de Brancusi. La seule façon d'arriver à un résultat aussi fort c'est en

²⁵ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, 2011, pp. 150 - 151

(11) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 24 - 25

(12) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 26 - 27

relation avec le matériau ou autrement dit la compréhension que l'on a de son propre corps en relation à la fois au sol et à la matérialité.²⁶

Richard Serra dès le début de son œuvre, respecte les principes constructifs de chaque matériau, ce qui participe à la satisfaction esthétique ressentie à la vue de ses pièces. Le contentement produit par ses sculptures provient de la solution pure au problème statique, sans ajout d'ornements extérieurs. Il en naît une tension interne aux œuvres qui provient du fait qu'elles semblent en constant équilibre, à la limite de l'effondrement, comme dans le travail de Constantin Brancusi. Serra fait résider la tension interne de ses pièces dans leur apparent équilibre, constamment à la limite de l'effondrement. Au travers du positionnement précis des éléments en équilibre, l'artiste produit une tension dans le champ de force de son œuvre. De ce fait il rend l'expérience que fera l'observateur de son œuvre marquante et forte d'un point de vue physique.

Ces notions de matérialité et de tectonique qui se concentrent dans le traitement du joint apparaissent également dans les réflexions architecturales. Hal Foster met en lien la pensée de Richard Serra et celle de Kenneth Frampton concernant le traitement du joint.²⁷ Selon Frampton, l'architecture est fondée sur l'apposition d'une masse compressive et d'un cadre tectonique :

*"Thus, for Frampton, 'the very essence of architecture' is located in 'the generic joint', and this 'fundamental syntactical transition from the stereotomic base to the tectonic frame' becomes 'a point of ontological condensation'. According to Frampton, this apposition of mass and frame is not only material and 'gravitational' but also 'cosmological, with 'ontological consequences' that are transcultural and transhistorical in value."*²⁸

Les deux domaines trouvent donc une affiliation processuelle dans l'attention au joint qui pourrait également être exprimée au travers de la

²⁶ BACH, F. T., "Interview", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 32

²⁷ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 150

²⁸ *ibidem*

notion de justesse du détail. Ce dernier terme inclut, pour l'architecture, l'attention à la matérialité et à sa mise en œuvre selon les règles de la tectonique. Il est le pendant architectural de la notion de matérialité et de tectonique de l'œuvre de Richard Serra.

L'attention dans l'assemblage, le détail, a été présente tout au long de l'histoire de l'architecture. Encore aujourd'hui la question fait partie du processus de réflexion créative des bureaux d'architecture. Parmi toutes les réponses possibles que les architectes donnent à cette interrogation, l'appréhension du détail d'architecture par le bureau RCR Arquitectes trouve des similitudes avec le processus tectonique de Richard Serra. En effet, dans plusieurs de leurs constructions il est évident que l'accent est mis sur l'extrême précision de la pensée tectonique et de ce fait dans la grammaire utilisée pour construire. Dans leur travail, le détail est central afin de générer une image précise de l'entier du bâtiment.

Cette recherche sur le détail se manifeste dans des bâtiments comme la *Mirador House* (1994-1999) (13), par exemple. Cette maison est composée d'une superstructure en verre et en métal qui semble léviter au-dessus d'un espace bas semi-enterré. La caractéristique qui frappe en premier lorsque l'observateur fait face à cette villa c'est l'importante façade sud qui est composée d'un énorme verre horizontal. De l'intérieur, l'ouverture cadre le panorama des montagnes qui entourent la maison. Lorsque le promeneur s'en éloigne pour l'observer dans son entier, lui apparaît la vision d'une superstructure déposée sur une longue fenêtre horizontale. Celle-ci la maintient à distance du soubassement du bâtiment. L'obtention d'une perception d'ensemble aussi forte et claire n'est possible que si l'on s'attarde sur chaque détail du projet afin que rien ne puisse distraire l'observateur lorsqu'il veut appréhender la maison dans son ensemble.²⁹

Le saisissement ressenti lorsque l'on observe la construction est produit par la même notion de champs de force que celle qu'expérimente Richard

²⁹ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 14

(13) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 28 - 29

Serra. En effet, la superstructure semble suspendue dans le vide. Son point de connexion avec le soubassement est abstrait de par la nature transparente du verre. Les détails d'assemblages précis permettent de ne pas mettre en péril ce sentiment. Ils offrent la possibilité de saisir l'œuvre dans son entier avec le sentiment voulu par les architectes, celui de la lévitation de la superstructure. Et lorsque l'observateur s'approche, s'il entre dans la maison ou lorsqu'il se trouve proche de ses façades, les détails sont intelligibles et il lui est possible de comprendre la façon dont elle a été mise en œuvre. Le choix des matérialités couplé à l'attention mise à leur assemblage sont les seuls moyens d'obtenir une telle force dans l'effet ressenti.

Cette maison qui a servi de laboratoire d'exploration pour le bureau, encore jeune au moment de son dessin, étudie des questions centrales de construction et de détail. Les joints et les connections entre les divers éléments sont d'une précision absolue afin d'obtenir l'effet de flottement de la superstructure ainsi que celui de l'abstraction de la baie vitrée horizontale. Cette attention et cette précision se manifestent de façon encore plus concrète dans l'un des projets récents de RCR Architectes, le *Musée Pierre Soulages* (2008-2014) (44 - 45) à Rodez. La structure du bâtiment est construite en béton armé. L'acier corten est utilisé pour le revêtement des murs extérieurs et intérieurs, les sols, les traverses ainsi que les fenêtres. Lorsqu'il décrit ce bâtiment, William J. R. Curtis utilise ces termes :

*“There is a great precision in the tectonic thinking and ‘grammar’ of construction. With the Musée Soulages one can hardly speak of ‘detail’, since the smaller parts are integrated with the overall forms and the central generating images of the building.”*³⁰

Tout comme RCR, Christ & Gantenbein introduisent les notions de tectonique et de matérialité dans le développement de leurs réflexions architecturales. Le dessin de chaque projet commence par l'optimisation de l'usage des matériaux afin de produire des séquences de constructions

³⁰ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 28

(44 - 45) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 90 -93

claires.³¹ La structure simple peut être aisément appréhendée. Au contraire des bâtiments de RCR Arquitectes qui s'appliquent à articuler différents matériaux au travers d'un travail en finesse du détail, Christ & Gantenbein dans leur projet emblématique pour l'extension du *Landesmuseum* à Zürich (2016), utilisent le béton coulé. Le joint ne se matérialise pas sous la forme de l'articulation des matériaux. A l'instar de celui-ci, ils utilisent les ouvertures afin d'exprimer la massivité de la matière nécessaire à produire l'effort de soulèvement du corps du bâtiment.³² La manière dont le bureau bâlois répond à l'interrogation de la tectonique n'est pas sans rappeler un dicton du philosophe Arthur Schopenhauer comme le relève Markus Breitschmid :

*"According to Schopenhauer the "thorough bass of the whole of architecture" is the "one constant theme of support and burden", and its fundamental law is that "no burden shall be without sufficient support, and no support without suitable burden, consequently that the relation of these two shall be exactly the fitting one.""*³³

Christ & Gantenbein proposent un usage de chaque élément avec la précision de la connaissance du matériau. Cela leur permet de les disposer de façon correcte en relation avec leur nature et celle du reste du bâtiment ainsi que de les utiliser jusqu'à leurs limites. Cette finesse dans l'assemblage permet l'obtention de relations précises et voulues entre les parties afin qu'elles expriment un tout. Au contraire de Richard Serra qui utilise l'équilibre précaire de l'instant qui précède l'effondrement afin de faire naître une tension dans son œuvre, les architectes recherchent la juste relation entre l'élément porteur et l'élément porté. Malgré cette différence dans la finalité de l'opération, le processus de réflexion au travers de la matérialité et de la tectonique afin d'apporter une force dans l'assemblage des parties au regard du tout est similaire.

Les premiers éléments constitutifs du processus créatif de Richard Serra sont donc la matérialité et la tectonique. Ces deux notions s'appliquent

³¹ BREITSCHMID, M., "The Architecture of Christ & Gantenbein", dans BREITSCHMID, M., EASTON, V., *Christ & Gantenbein. Around the Corner*, 2012, p. 231

³² URSPRUNG, P., "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein", *op. cit.*, p. 8

³³ BREITSCHMID, M., *op. cit.*, p. 219

par le biais de l'étude approfondie des propriétés d'un matériau. Cette connaissance permet le développement de jonctions, de détails, appropriés entre les éléments constitutifs de la sculpture afin que l'assemblage produise l'effet escompté au regard de l'ensemble de l'œuvre. Cela ne doit pas empêcher l'observateur dans son appréhension totale de l'œuvre tout en lui permettant de comprendre la façon dont elle a été assemblée s'il s'en approche.



Size or Scale

Dans *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) (12), Richard Serra exprime le concept de matérialité et de tectonique de son processus créatif. Malheureusement, cette oeuvre reste insatisfaisante selon lui. En effet, ses dimensions ne lui permettent pas d'emmener sa pensée artistique plus loin, de développer un langage plus complet. La sculpture n'arrive pas à atteindre l'espace comportemental de son observateur. C'est seulement au moment de la construction d'œuvres de plus grande dimension, comme *Sight Point* (1972 - 1975), qu'il est satisfait de l'implication du promeneur dans l'espace.

Sight Point (14 - 16), composée de trois lames de dix pieds de large -3 mètres-, quarante pieds -12.2 mètres- de haut et de deux inches et demi -0.05 mètre- d'épais, a demandé quatre ans de travail afin d'être terminée. La pièce qui pèse environ soixante tonnes se trouve devant le Musée Stedelijk à Amsterdam. Au sol, Serra a disposé les trois lames afin qu'elles forment un espace triangulaire possédant trois ouvertures égales qui font trois pieds -0.9 mètre- de profondeur à leur base pour se rétrécir et ne faire plus que trois inches -0.08 mètre- de profondeur à la hauteur des yeux. Le rétrécissement de ces ouvertures provient de l'inclinaison de onze degrés vers l'intérieur et vers la droite que l'artiste a donné aux lames. Ce mouvement mène à leur intersection à une hauteur de vingt pieds -6.09 mètres. Dès ce point

(12) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 26 - 27

(14 - 16) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 30 - 35

de contact, l'artiste dessine les lames de façon à ce qu'elles continuent à s'intersecter jusqu'à leurs points culminants. De ce fait, il obtient que leurs sommets se touchent chacun en deux points afin de former un triangle équilatéral de quatre pieds -1.2 mètre. Pour résumer, Richard Serra a conçu une pyramide tronquée dont le chevauchement des plans forme un triangle équilatéral observable uniquement depuis l'espace intérieur dessiné par les lames au sol.³⁴

La première façon dont l'observateur saisit *Sight Point* tient à son aspect extérieur. Au travers d'un mouvement de la gauche vers la droite, celui-ci observe une continuité de correspondances, de distinctions, de différences, de successions et de proximités qui, en se répétant produisent la géométrie générale de l'œuvre. La sculpture, qui reprend les principes de tectonique des *Props* (1968) dont fait partie *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) (12), semble tomber de la droite vers la gauche, se stabiliser en formant un X et enfin se redresser pour former une pyramide tronquée. La sensation de ce mouvement se répète à trois reprises sur l'œuvre, une fois sur chaque lame de métal. Puis lorsque le passant s'approche, Richard Serra lui laisse la possibilité d'entrer par l'un des trois côtés de la sculpture. L'artiste propose une expérience intérieure conditionnée par la lumière qui provient de l'ouverture zénithale. Elle est donc influencée par la météo ainsi que par le moment de la journée durant lequel le spectateur se trouve dans l'œuvre.

Dès l'entrée dans l'espace d'environ treize pieds -3.9 mètres- de diamètre, l'espace vertical imaginé par l'artiste attire le regard vers le haut. Le triangle formé par la jonction des lames en leurs sommets éclaire l'intérieur de la sculpture. Serra propose un espace vertical qui peut être ressenti comme une pièce possédant des caractéristiques physiques contrôlées par la matérialité des pans de métal mais également par la lumière zénithale. Au fur et à mesure de l'élévation dans l'espace, l'artiste tord l'espace afin que l'expérience du spectateur tienne non seulement du sentiment physique mais également de la perception psychologique.

³⁴ BEAR, L., "Sight Point '71-'75/Delineator '74-'76", *op. cit.*, p. 37

(12) *FIGURES*, Vol. 2, p. 26

Sight Point est imaginée par Richard Serra au moment particulier de sa carrière où ses œuvres primitives comme *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) le déçoivent car elles ne permettent pas de contenir l'espace comportemental de l'observateur. Elles ne sont basées que sur un principe axiomatique de construction dans lequel chacun des éléments participe au maintien du tout ensemble. L'observateur est impliqué, mais uniquement de loin, dans le ressenti de son œuvre.

- “Liza Bear:** *When did your work really change in scale?*
- Richard Serra :** *Oh, change in scale. Scale is a funny problem. Do you mean size or scale?*
- Liza Bear:** *I guess both.*
- Richard Serra:** *I can tell you when the pieces got larger, and that would be a better definition for me. Scale has to do with internal relationships, and not necessarily of those of size, which is either big or small. Something could be enormous in scale and small in size. Scale is really independent of size, but I don't want to beg that issue. When did the pieces get larger ? ”*³⁵

Richard Serra, durant les années 1970 reconsidère la dimension des œuvres qu'il construit. Ce changement est induit par plusieurs évènements qui l'influencent. Lorsqu'il aide Robert Smithson à construire *Spiral Jetty*, il se trouve pour la première fois confronté à une œuvre de dimension paysagère. Avec l'aide de l'artiste de *Landart*, il se familiarise une première fois avec cette échelle d'œuvre et de site. Serra poursuit son appréhension de la grande dimension lorsqu'il se rend au Japon. Au cours de ce voyage, il découvre les jardins de Kyoto, Moi Sinki, Ryoan-Ji, Tokai-An. Il développe une vision du paysage et de l'observation de ce dernier différente au regard de la production japonaise. Sur le trajet du retour, intéressé par des œuvres de grandes dimensions, il fait escale afin d'observer *Double Negativ* de Michael Heizer. Richard Serra trouve une résonnance particulière de ces œuvres de

³⁵ BEAR, L., “Interview”, dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, pp. 48 - 49

grande dimension ainsi que des jardins japonais dans la construction de sa pensée conceptuelle. Cette ouverture sur une dimension plus grande le pousse à accepter une intervention à Saint-Louis, *Pulitzer Piece* (1970) (17). Avec cette pièce, Richard Serra intervient pour la première fois sur un espace de grande dimension avec les moyens simples et rapides qui sont à sa disposition. Grâce à cette sculpture, l'artiste acquiert la confiance qui lui manquait afin de partir pour le Canada et d'imaginer puis de construire *Shift* (1970). Chacune de ces deux pièces a nécessité deux ans de travail afin d'être complète.³⁶

La notion de la dimension de la sculpture dans le processus de réflexion ne serait jamais apparue dans l'œuvre de l'artiste s'il n'avait pas décidé de se confronter à des sites de plus grandes dimensions. Richard Serra ne voit pas le grand et le petit comme dépendants de l'échelle de l'objet. Celle-ci est le moyen d'établir une relation entre les parties de l'œuvre, son entier et également entre la pièce et son contexte. Ce dernier a des limites et c'est en lien avec celles-ci que l'échelle entre en jeu. C'est pour cela que lorsqu'il est question d'échelle, il faut toujours se référer à la première impulsion de conception de ses sculptures, le site. Une sculpture de Richard Serra ne peut être déplacée en imaginant que les relations d'échelles restent similaires.

*"Scale is dependent on context."*³⁷

La plus grosse conséquence du changement de dimension dans la production artistique de Richard Serra est la mise en dialogue de ses sculptures avec l'espace de l'architecture. Ses premières pièces lui ont permis de découvrir l'existence et le processus qui mène à la production de champs de force qui influent sur la perception du spectateur. L'artiste utilise le changement d'échelle afin de discerner l'espace de façon physique et non plus uniquement optique. Il s'applique à produire des lieux définis dans des espaces donnés, des structures axiomatiques. Dès lors, pour reprendre les termes de Krauss, Serra se trouve entre l'*architecture* et la *not-architecture*.

³⁶ BEAR, L., "Interview", *op. cit.*, p. 48

³⁷ EISENMAN, P., "Interview", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 145

(17) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 36 - 37

Suspendues entre l'*architecture* et la *not-architecture*, ses sculptures se retrouvent soumises à des contraintes tenant de l'ingénierie. L'artiste imagine ses œuvre en respectant les propriétés d'équilibre et de suspension énoncées précédemment. Mais lorsqu'il intervient dans l'espace public et qu'il leur donne une échelle conséquente, il est impossible d'imaginer les construire sans la sécurisation de l'intervention d'ingénieurs. Alors qu'elles semblent en équilibre, Richard Serra est obligé de les concevoir avec des perles de soudures qui lient les lames entre elles et d'énormes dispositifs de contreventement dissimulés dans le sol afin de les maintenir en place. L'intervention coordonnée d'ingénieurs avec la nouvelle dimension que Richard Serra donne à ses sculptures lui offre la possibilité de construire des espaces, des intérieurs et des extérieurs dont on peut faire l'expérience. Cela pourrait permettre de faire un raccourci et de les qualifier d'architecture. Il est donc crucial de rappeler que l'art et en particulier ses sculptures, ont une différence réelle avec le travail de l'architecte : elles ne contiennent pas de programme. L'art a cela de différent qui le distancera toujours de l'architecture, il n'a pas pour but de satisfaire une demande ou un besoin fonctionnel de l'homme.

En dehors de ces questions d'ingénierie, le changement d'échelle que Richard Serra effectue dans son travail inclut le promeneur de façon radicale dans son œuvre. La dimension de ses pièces ne peut plus être uniquement conditionnée par l'échelle du site, elle doit également se confronter à l'échelle humaine. Celle-ci est bien connue dans le domaine de l'architecture. Comme le développe Martin Steinmann dans son essai, "Un sentiment de sublime. A propos du nouveau *Kunstmuseum* de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010 -2016"³⁸, c'est le rapport exact entre une construction et l'échelle humaine qui permet de développer le sentiment de sublime. Ce sentiment se réfère principalement à la nature dans le propos du philosophe Emmanuel Kant. Il se manifeste chez le promeneur par la peur, l'effroi qu'il ressent face à une imposante paroi de roche ou de glace.³⁹ C'est-à-dire lorsque l'objet auquel il fait face prend

³⁸ STEINMANN, M., "Un sentiment de sublime. A propos du nouveau *Kunstmuseum* de Bâle des architectes Christ & Gantenbein", 2010-2016, dans MARCHAND, B., GARGIANI, R., LUCAN, J., ORTELLI, L., STEINMANN, M., *matières* 13, 2016, pp. 18 - 33

³⁹ *ibidem*, p. 24

la forme d'une expérience qui résiste à son entendement. La défaillance cognitive que cela induit dans son esprit semble être le point de départ du sentiment du sublime. Selon cette définition, il est extériorisé par le promeneur à la fois de façon positive et négative. Il en résulte la relation complexe entre plaisir et déplaisir face à son incapacité à appréhender ce qu'il expérimente.⁴⁰

Lorsque Martin Steinmann se trouve face au *Kunstmuseum*, c'est ce sentiment exact qui se construit en lui. Les deux architectes, Christ & Gantenbein, utilisent également ce terme afin de qualifier leur architecture lors d'une description qu'ils font de la géométrie de sa façade d'entrée.

*“(...) l'angle rentrant génère dans la façade des proportions verticales. Cela confère au bâtiment quelque chose de sublime.”*⁴¹

Il semble donc que ce soit le traitement architectural d'un bâtiment qui l'amène à déclencher le sentiment du sublime. Lorsque le promeneur rencontre la façade du *Kunstmuseum* sur la rue St. Alban-Graben (18), son regard s'arrête sur un mur borgne qui affiche fièrement son uniformité de la première assise de brique grise posée sur le trottoir jusqu'à la dernière. Les autres façades sont percées d'ouvertures qui prennent la forme de grands vides. Elles n'offrent pas plus d'éléments à l'observateur afin qu'il puisse saisir les dimensions du bâtiment en fonction de la mesure indicative, qui pour lui, est celle de l'échelle humaine.

Cela contraste avec le tissu urbain constitué d'immeubles baroques et néo-classiques dans lequel le musée prend place. Cet environnement exprime l'échelle humaine au travers de tous les détails d'encadrements ou d'ouvertures qui existent sur ses façades. Tous ces éléments sont autant de détails auxquels le promeneur peut se raccrocher afin de percevoir l'environnement qui l'entoure de façon partitionnée. Contrairement à la tension ressentie par ses sens lorsqu'il tente de saisir dans son entier la

⁴⁰ STEINMANN, M., *op. cit.*, p. 24

⁴¹ CHRIST, E., GANTENBEIN, C., “Ein Haus für die Kunst”, dans STEINMANN, M., *op. cit.*, pp. 29 - 30

(18) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 38 - 39

surface lisse de la façade de la rue St. Alban-Graben. Bien que l'appareillage puisse à première vue ne pas lui conférer les propriétés d'un mur lisse, la répétition de briques d'une hauteur de 4 centimètres renforce l'assise. Une fois marquées, les assises se répètent en invitant l'esprit à les prolonger. Le mouvement de ses lignes qui s'élève sur la façade s'accomplit physiquement et mentalement. L'esprit le continue au-delà des limites physiques du bâtiment. Cette succession de fines rangées grises toujours similaires laisse percevoir la façade comme infinie et uniforme empêchant l'œil de l'observateur d'en partitionner sa vision.⁴² Le sens de la vue est mis en tension car il doit parcourir l'objet rapidement afin d'obtenir une image de son entier. C'est en cela que la façade du *Kunstmuseum* résiste à l'entendement, induisant une défaillance cognitive.

Infini et uniforme sont deux termes utilisés par Edmund Burke afin de catégoriser le sublime pour l'appliquer à l'architecture. Infini, uniforme, vaste et grand - *infinity, unity, vastness, greatness*⁴³ dans le texte original - sont les axiomes nécessaires à l'architecture pour déclencher le sentiment du sublime chez celui qui l'observe.

Au-delà du traitement de la façade conçue au travers des figures de l'infini et de l'uniforme, le *Kunstmuseum* répond aux catégories du vaste et du grand. Le refus de Christ & Gantenbein de laisser transparaître sur la façade extérieure des détails se rapportant à l'échelle humaine contrastent avec la condition de son contexte. L'écart entre les deux langages induit le sentiment du grand et du vaste. En effet, la grande taille d'un bâtiment ne suffit pas à déclencher l'appréhension de l'objet comme grand dans le sens que Burke donne à ce mot. C'est l'absence de lien avec l'échelle de son contexte, parlant de l'échelle humaine, échelle de son observateur, qui provoque le choc du grand et du vaste.⁴⁴

Lorsque le promeneur fait face au *Kunstmuseum*, il est saisi à la fois par l'effroi et par la peur. Le dispositif architectural conçu par Christ &

⁴² STEINMANN, M., *op. cit.*, pp. 29 - 30

⁴³ BURKE, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, dans STEINMANN, M., *op. cit.*, p. 29

⁴⁴ STEINMANN, M., *op. cit.*, p. 29

Gantenbein ne fait jamais référence à l'échelle humaine, à la finitude. C'est en cela également qu'il déclenche la défaillance cognitive du sujet face à l'objet. Le sujet ne peut appréhender l'objet en se référant à lui-même. Le musée est hors de la portée de l'entendement de l'homme. Dans un sentiment mêlé de plaisir et de peur, le spectateur est renvoyé à l'essence même du sentiment du sublime.⁴⁵

Ce sentiment rempli de terreur et de mélancolie s'applique également au travail de Richard Serra. En effet, l'échelle démesurée de ses œuvres en lien avec le paysage, ne tient aucunement compte de l'échelle humaine. Mais au contraire de l'architecture dont le sublime est défini par Martin Steinmann avec le propos d'Edmund Burke, les œuvres de Richard Serra se réfèrent au sublime dans les termes d'Emmanuel Kant. Ses œuvres évoquent plus la solennité de la nature.

*“A cet égard, l'affectif réside moins dans le sujet que dans l'objet. C'est pourquoi l'objet affectivement qualifié est à la limite lui-même sujet et non plus objet (...) : les qualités affectives signifient un certain rapport de soi à soi.”*⁴⁶

Comme l'a dit Richard Serra, l'échelle de ses œuvres est définie en fonction des caractéristiques de leur site. Et bien que par leur dimension elles impliquent l'espace comportemental de l'homme, jamais elles ne sont conçues selon l'échelle humaine. C'est justement pour qu'elles se réfèrent aux dimensions du paysage, de la nature qu'elles déclenchent le sentiment du sublime à la façon d'une paroi de glace. Le spectateur se sent démuni face à la force de l'œuvre. Elle met en crise, par le biais de son échelle, les conventions qu'il est capable d'appréhender. Ce qui aboutit à la défaillance cognitive déjà évoquée, qui renvoie au sentiment du sublime.

La dimension des lames en lien avec le paysage n'est pas la seule force que Serra donne à ses œuvres. En les disposant sur le territoire, il prête toujours attention à ce qu'il soit impossible pour le visiteur de saisir l'œuvre à la

⁴⁵ STEINMANN, M., *op. cit.*, p. 29

⁴⁶ DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, dans STEINMANN, M., “Un sentiment de sublime. A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010-2016”, *op. cit.*, p. 25

fois dans son ensemble et dans son détail au cours de son parcours. En empêchant le visiteur d'avoir ces deux visions en parallèle, Richard Serra met les sens de ce dernier en tension. Comme dans le cas du *Kunstmuseum*, le regard du spectateur voudrait pouvoir saisir en même temps le tout dans son unité, mais cela ne lui est pas permis par les dispositifs mis en place par l'artiste. Un sentiment troublant, déconcertant naît alors chez lui. Ce doux sentiment d'effarement conduit l'observateur au déclenchement du sentiment du sublime. Cette manifestation du sublime lors de l'expérience des diverses sculptures de Richard Serra provient du changement d'échelle qui a eu lieu, induisant l'espace comportemental du visiteur.

Le processus qui a mené à ce changement d'échelle dans l'œuvre de Richard Serra n'est perçu qu'au travers de l'observation de l'entier de son travail. La modification de la dimension de ses sculptures n'influence pas la réflexion conceptuelle lors de l'imagination d'une œuvre individuelle. C'est le résultat d'une insatisfaction de l'artiste au regard de la première partie de sa production artistique qui l'a poussé à emmener ses concepts plus loin en osant penser des œuvres à plus grande échelle. Pour cela il a fallu attendre que Serra établisse une réflexion conceptuelle claire et forte. Une fois qu'il a établi les bases de son langage sculptural, la frustration qu'il a ressentie lui a permis d'oser explorer des œuvres à une dimension plus grande testant au travers de cela la force et la pertinence de sa pensée dans un champ plus grand. Le fait d'établir une pensée théorique tout d'abord sur des constructions de petite dimension, plus aisément saisissable et ne contenant pas trop de complexité, apparaît également dans le parcours du bureau RCR Arquitectes.

A la fin de leurs études à Barcelone, les jeunes architectes décident de s'établir à Olot, petit village d'Espagne. Le choix est fait pour des raisons familiales mais également car il leur semble important de se distancer des modes architecturaux éphémères propres à la métropole afin de développer une pensée personnelle dans leur bureau. Leurs premières constructions,

entre les années 1980 et 2000, sont déjà remplies des germes des idées qu'ils développeront plus tard. L'*Entrance Pavilion* pour La Fageda d'en Jordà (1993-1994) ou encore le *Bathing Pavilion Tossolos-Basil* (1995 - 1998) (19) contiennent des implications majeures pour la suite de leur œuvre. Leur grammaire architecturale est simple aussi bien en coupe qu'en élévation alors que de subtiles diagonales sont utilisées en plan afin d'activer l'espace qui entoure les constructions. Ce sont deux bâtiments que l'on peut qualifier de relativement basiques dans le sens où leurs programmes sont simples. Le *Bathing Pavilion* est en quelque sorte une version abstraite de la hutte primitive car il évoque les origines de l'architecture. D'ailleurs, lorsqu'on demande à RCR Arquitectes de le définir, ils en parlent en ces termes :

*"the well proportioned and unified materialisation of an idea"*⁴⁷.

Mirador House (1994-1999) (13), déjà introduite pour ses implications dans la notion de matérialité et de tectonique, fait également partie de ces premiers bâtiments aux programmes simples qui permettent de définir la pensée théorique du bureau. D'autres projets, qui sont plus des propositions paysagères comme *The Athletics Stadium Tossolos-Basil* (1991 - 2000) (28 - 29), définissent leur langage de travail en lien avec le territoire. Ils utilisent des espaces ouverts afin d'obtenir une relation entre l'artificiel et le naturel.

Toute leur réflexion est basée sur l'usage de références classiques de l'architecture comme Mies van der Rohe, mais également des raisonnements provenant du monde de l'art comme ceux de Richard Serra. Ils reconnaissent leurs dettes à toutes ces références, mais s'appliquent toujours à se les approprier afin de produire une architecture qui leur est propre. Au travers de toute cette étude sur des objets architecturaux aux programmes simples et de petite dimension, ils prennent le temps d'expérimenter les dispositifs qui leurs seront utiles plus tard afin de matérialiser, au travers de chacun de leurs bâtiments, leurs réflexions conceptuelles.

⁴⁷ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 14

(19) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 40 - 41

(13) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 28 - 29

(28 - 29) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 58 - 61

Lorsque, vers le milieu des années 1990, le bureau semble avoir fini de construire sa pensée théorique, il décide de participer à des concours pour des projets de plus grande envergure et d'accepter des mandats pour des constructions aux dimensions plus importantes. Pour construire ces bâtiments aux programmes plus complexes, il leur suffit d'amplifier les décisions architecturales fortes et claires qu'ils ont définies dans la première partie de leur production architecturale. Leur langage ayant été assuré, il leur suffit d'imaginer des variations et des combinaisons à partir de leur travail préalable.⁴⁸

*“In other words RCR transposed principles and a language that they had first unearthed at a smaller size so as to deal with much larger buildings but with the attendant necessity of articulating intermediary scales and rhythms.”*⁴⁹

Au sein du processus créatif de l'entier d'une œuvre, que ce soit au regard de la pensée artistique de Richard Serra ou des réflexions architecturales de RCR Arquitectes, l'implication de la dimension donnée à l'œuvre au cours du processus de création de concepts forts est démontrée. Il semble évident que le fait de développer sa pensée sur des objets de petite dimension, pouvant être plus facilement appréhendés, permet de la rendre plus claire, plus forte.

Et seulement lorsque l'étude de tous les mécanismes, des détails, des implications conceptuels a été faite, le sentiment d'avoir atteint des limites dans le développement continu de la pensée est atteint. C'est à ce moment qu'il faut se confronter à des constructions de plus grande dimension afin d'emmener plus loin le processus de réflexion créatif et de le rendre plus complet.

L'architecture tout comme l'art demande une définition de principes théoriques clairs à une échelle qui peut être appréhendée avant de se confronter à des objets ou des sites plus vastes qui contiennent de ce fait

⁴⁸ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 16

⁴⁹ *ibidem*, p. 24

plus de complexité. *Size or Scale* n'est pas un des éléments constitutifs du processus créatif de Richard Serra à l'échelle de la construction d'une œuvre unique.

La dimension nouvelle de ses œuvres est un tournant que sa pensée artistique a pris au moment où il se sentait limité dans ses pièces de petite taille. Le changement d'échelle s'est fait en parallèle dans les musées et dans l'espace public. Dans les institutions muséales, ses œuvres aussi bien en métal que ses dessins sur toile se sont mis à impliquer l'entier de la pièce d'exposition dans leur signification afin d'en proposer une nouvelle lecture. Tout comme dans l'espace public, où ses œuvres redéfinissent la compréhension du site sur lequel elles interviennent.

Le site

A partir du moment où Richard Serra modifie les dimensions de ses œuvres, il considère le site sur lequel elles prennent place comme le second élément constitutif de son processus créatif. *Saint John's Rotary Arc* (1980) (20 - 24) est l'une des œuvres de l'artiste qui s'implante sur un site complexe en termes de flux et de contexte architectural. Le sculpteur conçoit l'œuvre en relation avec tous les éléments qui composent son lieu d'implantation. Il cherche à ce que le site et l'œuvre deviennent interdépendants. Avec l'installation d'un arc en acier, Serra propose un renouvellement de la compréhension du site tout en laissant croire que son intervention a toujours été partie intégrante d'un contexte fort.

Richard Serra plante sa sculpture sur un rond-point bordé par des artères routières et entouré par des constructions à l'architecture industrielle. Il n'existe qu'une seule avenue piétonne qui traverse le site. Lorsque l'on se trouve en contrebas, la forme géométrique de la zone centrale est impossible à saisir dans son entier (20).

Le rond-point, sujet principal du site, est entièrement défini par sa fonction de régulateur de trafic. Il est un résidu de l'espace de la circulation, un espace central inutile. Il n'a pas de structure, il est laissé vide, libre à la vue des piétons et des véhicules. Deux flux principaux entourent cette zone

(20 - 24) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 42 - 51

(20) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 44 - 45

résiduelle. Le premier est celui de l'autoroute, des rues et trottoirs à sens uniques qui en sortent. Le second est celui de la passerelle piétonne. Ces cheminements sont considérés comme déterminants par Serra pour la construction de l'œuvre car ils sont les lieux de la perception du conducteur et du piéton.

Avec cette sculpture Richard Serra cherche à redéfinir le rond-point sur lequel elle vient prendre place.⁵⁰ Durant le processus de création de l'œuvre, l'artiste fixe toutes ses qualités en réponses aux caractéristiques et aux forces du site existant.

Il dessine sa forme en arc en réaction à la direction de la route qui débouche du Holland Tunnel et qui tourne de façon abrupte d'une direction vers son contraire. La courbe produite par la sculpture continue ce mouvement sur le rond-point. Le but de cette géométrie pour le sculpteur est que son œuvre accompagne la vue latérale du conducteur qui sort du tunnel jusqu'à Canal Street. Cette continuité dans le mouvement du regard n'était pas permise avant l'inclusion de la lame de métal dans le site. La sortie du Holland Tunnel sur le rond-point était divisée visuellement de la sortie du rond-point vers Canal Street.

Cette forme en arc maintenant définie permet à l'artiste de produire une concavité et une convexité en divisant l'aire du rond-point en deux. Au niveau de la perception, cela définit un espace avant et un espace arrière. Par ce dessin de l'arc, Richard Serra ne représente pas le contexte mais redéfinit son contenu. Il propose, au travers de la sculpture, une nouvelle perception du site qui finalement attire l'attention sur la sculpture.⁵¹

Pour obtenir cette intensité dans la différence de perception produite par l'œuvre Richard Serra positionne l'arc de 200 pieds -60.96 mètres- de long, le quart d'un cercle de 800 pieds -243.8 mètres-, de façon précise sur le rond-point. Sa trajectoire coupe au travers du centre du rond-point,

⁵⁰ SERRA, R., "St. John's Rotary Arc", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 120

⁵¹ *ibidem*

à l'endroit précis où l'ovale de la structure routière se rétrécit. La même précision est utilisée par l'artiste dans le dessin de l'élévation de *Rotary Arc*. Il la dessine afin de produire une transition entre l'à-plat produit par l'arc et la frontalité de l'architecture environnante (22 - 24). Serra définit les dimensions de la lame de métal en fonction des hauteurs du tunnel, de la passerelle piétonne, des camions et des bus ainsi que des rez-de-chaussée des bâtiments alentours. De par la hauteur donnée par l'artiste à l'arc, il coupe chacun des éléments constitutifs du paysage. Serra avec cette œuvre propose une lecture du site dans laquelle l'échelle du lieu est redéfinie en fonction de celle de la sculpture.

Maintenant que les caractéristiques physiques de *Rotary Arc* ont été exposées en les mettant en lien avec le site, il est important de se pencher sur ce que Richard Serra veut produire au niveau de la perception à la fois du conducteur et du piéton une fois l'œuvre installée.

Lorsque le conducteur sort du Holland Tunnel, une transition abrupte produit une dislocation et une désorientation momentanée. Il est amené à être attentif car il doit prendre une série de décisions rapides. L'attention dans sa qualité exclut le passé et le futur. L'intensité de l'immédiat, de ce qui se passe directement, à une faible distance, demande une pleine concentration. Les ronds-points sont dessinés selon une courbe sensée ralentir le trafic routier à la sortie du tunnel pour permettre ce temps d'adaptation au conducteur. De ce fait, c'est au moment où ce dernier entre dans le mouvement produit par le rond-point que Richard Serra place l'arc dans son champ de vision, faisant écho au sentiment de clôture des murs du tunnel dont il vient de sortir. Puis le conducteur porte son attention sur les panneaux de signalisation, à gauche et à droite, afin de pouvoir continuer sa route vers un autre endroit. Tout au long de ce mouvement, l'arc, vu au travers du cadre dessiné par la vitre du véhicule, tour à tour apparaît et disparaît. Il travaille en opposition avec le mouvement centripète du conducteur en produisant un mouvement centrifuge. Serra interrompt

(22 - 24) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 46 - 51

cette perception seulement aux moments précis où la vision du conducteur rencontre les centres de concavité ou de convexité de l'arc, endroit où la courbe s'aplatit.

Cette succession de vues abruptes produites par la concavité en opposition à la convexité qui semblent allonger et compresser l'espace possède quelque chose de très cinématographique. La perception de l'œuvre par le conducteur est ordonnée, contrôlée, filtrée et limitée car elle se compose uniquement d'une série de séquences qui sont déterminées par le flux de trafic autour du rond-point (20 - 24).⁵²

Par contre, le piéton n'aura jamais la même expérience de l'œuvre et de son contexte. La séquence de vue n'est jamais prédéterminée. La courbe n'ayant ni début, ni fin, ni arrière, ni avant, ni droite, ni gauche, nie un point de départ et une quelconque hiérarchie des vues et des positions spécifiques pour l'observer.

Richard Serra se contente d'accentuer l'attention de l'observateur sur le site et d'en réorienter la perception : dans sa position et sa courbe, l'arc résume la circularité du rond-point. Serra définit sa longueur et sa hauteur afin d'établir une mesure. La position de l'observateur fait varier la perception de l'arc en métal. Selon si le piéton se trouve à l'est, l'ouest, au nord ou encore au sud, son parcours et sa vision du site seront entièrement différents.⁵³

Lorsque le piéton circule depuis l'est, Richard Serra conçoit l'arc de façon à ce qu'il semble se raccourcir, s'étendre puis s'aplatir jusqu'à devenir un plan. Il devient la métaphore du site en faisant écho à la perception du trafic dans le tunnel. Alors qu'au contraire lorsque le promeneur rencontre l'arc depuis le sud, le dessin qu'en fait l'artiste laisse croire qu'il s'agit d'un demi-cercle. Richard Serra superpose la juxtaposition de concavités afin de former un arc sans fin. Puis, graduellement, l'arc devient une courbe lente et allongée, semblant être concentrique avec le rond-point. Lorsque le regard s'aligne

⁵² SERRA, R., "St. John's Rotary Arc", *op. cit.*, p. 121

⁵³ *ibidem*, p. 122

avec le centre de la convexité, le sommet de la lame s'amenuise de façon courbe jusqu'à la limite de notre vision périphérique.

La confrontation avec l'arc depuis le nord se fait en traversant la passerelle piétonne surélevée. Le piéton se trouve, lorsqu'il monte sur la passerelle, très proche de l'arc, en ligne avec les deux extrémités de l'œuvre. La mesure de la sculpture est donnée directement en lien avec le corps de l'observateur. Une fois sur la plateforme, le passant peut saisir l'entier de la superposition de convexité dans l'expansion concave de la lame de métal. Alors que l'arc était perçu comme un demi-cercle, il ressemble maintenant à un crochet allongé. Plus le piéton avance sur la passerelle, plus la convexité de l'œuvre semble diminuer. Serra conçoit la ligne formée par le sommet de la lame comme une coupe dans l'élévation du site composée par le trafic des camions et l'architecture alentours. Le dessin qu'il fait au travers de la ligne qui forme l'arrière de la lame, influe sur le site de façon plus proche, elle semble diviser en deux l'ovale formant le rond-point. Elle produit l'expérience d'un avant et d'un arrière sur le site.

Ce qui marque donc la principale distinction entre la perception du conducteur et du piéton est la durée de l'expérience. Alors que la vision du conducteur se fait dans un *continuum* spatial, celle du piéton se divise en images. Mais les deux expériences sont composées d'une multitude de vues qui ne se réduisent pas à une *Gestalt*. En art, ce terme provenant de l'allemand décrit la sensation de la perception globale de l'œuvre. Elle implique que chaque détail du travail laisse percevoir ce que l'entier de l'œuvre propose comme perception. L'entier de l'œuvre est saisi à chaque instant de son expérience. Aucune appréhension nouvelle n'est proposée selon l'échelle à laquelle la pièce d'art est observée. La forme de la lame de métal reste ambiguë, indéterminée et impossible à saisir dans son entier lors de l'expérience de l'observateur piéton ou conducteur. La description de *Rotary Arc* met en avant le lien intime induit par Richard entre le site et la sculpture. L'interdépendance entre le site et l'œuvre est primordiale pour

l'artiste américain. Il refuse de concevoir une pièce d'art qui prendrait la forme d'une figure disposée sur son socle au centre de ce rond-point. A la place, il imagine une sculpture qui apporte une compréhension renouvelée et critique du site, disposée à même le sol.

Cette attitude entre en contradiction avec la tradition de la sculpture. La logique usuelle de la sculpture veut qu'elle soit inséparable de la logique du monument. La sculpture comprise comme figure commémorative, tient une place particulière dans la signification et l'usage du lieu où elle est positionnée. Elle joue le rôle de marqueur en utilisant un langage figuratif qui prend place sur un socle qui sert de médiateur entre le site et le signe afin qu'ils n'entrent jamais en contact direct. A la fin du XIX^{ème} siècle, le socle est absorbé par les œuvres modernistes qui n'apparentent plus automatiquement la sculpture au monument. L'objet sculpté en déclarant sa propre autonomie devient transportable et indépendant d'une quelconque notion de site. L'absence de site fait partie du contexte culturel dans lequel Richard Serra conçoit sa pensée artistique. Un retour en arrière vers l'usage du socle étant impossible, il se positionne contre la sculpture moderniste qui nie le contexte et prend le parti d'approfondir la relation spécifique qui peut exister entre le site et la sculpture.⁵⁴

Les réflexions de Serra à ce sujet débutent avec ses premières œuvres comme *Splashing* (1968) (25) ou encore *Casting (Splash Piece)* (1970) (26). Ces sculptures consistent en des projections de plomb contre l'angle formé par le mur et le sol d'une pièce. Une fois le plomb figé elles sont extraites de l'angle qui leur servait de moule et sont déplacées. Mais selon Serra lui-même, ses premières œuvres restent encore trop picturales. Les notions de canevas et d'arrière-plan, même si elles sont modifiées, sont toujours présentes. Le sol ou le mur de l'exposition servent d'arrière-plan et prennent part à l'œuvre dans ce rôle. D'après Serra, la perte de la notion d'arrière-plan n'est possible que dans le cas où la sculpture tient un rôle particulier pour le site et inversement. Serra conçoit des œuvres qui influencent le site

⁵⁴ KRAUSS, R., "Sculpture in the Expanded Field", *op. cit.*, pp. 33 - 34

(25) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 52 - 53

(26) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 54 - 55

de telle façon qu'elles en modifient l'appréhension par l'observateur. Ce mouvement est le glissement vers une sculpture spécifique au site. Richard Serra considère que la sculpture et l'observateur occupent le même espace. C'est la condition nécessaire à la production de sculptures spécifiques à leur site. Chaque changement dans la position de l'observateur produit un changement de l'objet sculptural.⁵⁵

Pour produire cette interdépendance, Richard Serra implique les notions de mouvement, de temps et d'anticipation, qui ont été décrites par l'explication de *Rotary Arc*, dans son œuvre. Ces axiomes sont visibles pour la première fois dans l'œuvre de Brancusi, lors de son intervention à Tirgu Jiu, *The Gate of the Kiss* (1938) (03). Richard Serra afin de faire un travail similaire, analyse le site dans le but de lui donner une nouvelle définition en y apposant sa sculpture. Il n'est pas intéressé par l'affirmation du contexte existant. Sa sculpture doit engager le passant dans une nouvelle lecture critique de son environnement. Et c'est exactement pour ces raisons que certaines de ses œuvres, par exemple *Sight Point*, ne dépasseront jamais le stade du projet pour le site prévu. L'œuvre étant trop critique envers l'architecture historique du campus, Richard Serra ne pourra jamais la construire sur le site de Wesleyan University Middletown. Cette œuvre sera achetée par le Musée Stedelijk à Amsterdam pour la placer devant son entrée. Sur ce site, l'œuvre ne retrouve pas le flux de trafic qui lui donnait toute sa signification sur le campus américain.

La notion de semi-autonomie de l'œuvre est cruciale pour que la sculpture soit spécifique au site. Comme chaque œuvre est pensée en correspondance à son contexte afin d'en altérer la perception, lorsque qu'on la déplace on lui enlève toute signification. C'est exactement pour ces raisons que Richard Serra s'est battu afin que le gouvernement américain ne déplace pas *Tilted Arc* (1981) (27), une autre de ces œuvres qui a fait polémique par sa position. *Tilted Arc* est une œuvre commandée par le gouvernement Américain. Suite à plusieurs plaintes le gouvernement décide de demander

⁵⁵ EISENMAN, P., "Interview", *op. cit.*, p. 146

(03) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 6 - 7

(27) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 56 - 57

le déplacement de l'œuvre. Richard Serra se lance alors dans un long procès pour défendre sa sculpture qui perdrait toute signification arrachée à son contexte. Malheureusement suite à plusieurs années de procédures judiciaires, il perd et la pièce est retirée du site et de ce fait, détruite. Il s'est défendu contre l'incompréhension du public face à la spécificité du site. En produisant des sculptures *site-specific*, Richard Serra redirige la conscience de l'observateur à la fois sur lui-même et sur les conditions du monde extérieur. Le mouvement de l'observateur est conditionné par le site. Dans le cas où la sculpture est arrachée au site pour lequel elle a été pensée, on modifie l'appréhension qu'en aura le spectateur et de ce fait sa compréhension de l'œuvre. L'inclusion et la participation du site sont visibles dans les œuvres paysagères, mais Richard Serra réussit le tour de force de rendre les conditions d'une galerie ou d'une pièce de musée partie intégrante de l'œuvre en termes abstraits et sensoriels.

Cette force du lien avec le site sur lequel l'intervention prend place apparaît également dans le processus de réflexion de l'architecte. Le bureau espagnol RCR Arquitectes, revendiquant l'inclusion des processus de travail de Richard Serra dans ses réflexions théoriques, propose des bâtiments ayant un rapport fort à leur site de construction.

Tout comme le sculpteur, les architectes se penchent sur l'histoire et les caractéristiques du site sur lequel ils vont intervenir. Selon eux, la plupart des paysages combinent le naturel et le culturel dans un palimpseste de fragments laissés par différentes périodes de l'histoire. Chaque lieu est construit de différentes couches dans lesquelles apparaissent en contrastes les caractéristiques géographiques - collines, vallées, bois - et la géométrie dessinée par l'être humain - les routes, les motifs des champs et les vignes.⁵⁶

La source de l'inspiration de RCR Arquitectes vient de ce qui est déjà produit et donné par le site. La finalité de l'intervention est de redonner vie ou de transformer le contexte.⁵⁷ Il est vu comme ce palimpseste qui va

⁵⁶ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 10

⁵⁷ YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism*, RCR Arquitectes - Works, No. 549, Juin 2016

accueillir une nouvelle signification suite à leur intervention. Parmi le panel de sites qui existent, pour les architectes espagnols on peut les classer en trois types différents : le paysage, le bâtiment existant et la ville. A chaque fois l'architecture doit prendre une signification particulière face à ces lieux afin que la construction entre dans une relation de symbiose ou de greffe avec le site produisant ainsi un nouvel environnement, lequel devient un point de départ, un environnement primitif pour les interventions des générations suivantes.

Dans le cas d'un contexte paysager, l'architecture s'applique à produire un nouveau paysage harmonieux et appréciable. L'architecture et le paysage entrent en symbiose en enterrant les limites qui les séparent. L'environnement naturel de base et la nature construite par l'architecture deviennent un nouveau paysage qui acquiert les qualités d'un environnement initial. Afin d'obtenir cet effet, RCR Arquitectes s'appliquent à d'abord produire un vide qui lorsqu'il est rempli renonce à ses valeurs intrinsèques pour devenir le cadre qui améliore et intensifie les caractéristiques du site de base. La symbiose émerge à ce moment.⁵⁸

Au contraire, quand leur intervention prend place en lien avec un bâtiment existant, ils utilisent la technique de la greffe en considérant l'existant comme une racine sur laquelle on vient mettre une bouture afin d'obtenir une unique plante. L'intervention architecturale harmonise le préexistant et le neuf afin de proposer de nouveaux espaces. L'ancien et le nouveau reposent l'un sur l'autre produisant un espace dans lequel les deux existent et se nourrissent mutuellement. La greffe est la notion de base et le respect est l'attitude choisie afin de ne pas faire d'ombre au nouveau ou à l'existant et d'obtenir une agrégation produisant un tout.⁵⁹

Un troisième type de site existe, avec lequel la relation est plus compliquée, c'est la ville. L'architecture se trouve entre des routes, des bâtiments, des vides. La ville est une constante composition de liens. C'est une agrégation

⁵⁸ RCR, "Landscape : symbiosis", dans YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism*, RCR Arquitectes - Works, Juin 2016, p. 40

⁵⁹ RCR, "Building: grafting", dans YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism*, RCR Arquitectes - Works, Juin 2016, p. 94

de ces liens entre l'espace public et l'espace privé, entre la scène urbaine et le monde intérieur. L'espace public est produit au travers de l'agglomération d'espaces privés. C'est dans cette relation que l'on peut sentir toute l'intensité de l'architecture, la création d'espaces intérieurs qui produisent des espaces extérieurs publics générant l'intérieur de la ville. Au premier regard leurs interventions dans la ville semblent moins paysagères mais si l'on considère le paysage comme une scène pour la vie, leur travail dans la ville devient l'intervention la plus intense à ce niveau-là.⁶⁰

En tant qu'architectes, RCR produisent des constructions qui abritent des fonctions, un programme, ce qui n'est pas le cas des sculpteurs. Bien qu'ils réagissent aux caractéristiques existantes du terrain afin de révéler une nouvelle dimension de la topographie, ils doivent également interpréter les objectifs du programme afin de les lier aux forces du site existant. Cette intersection entre nature et humain produit une augmentation de l'activité humaine et une dramatisation de l'expérience des caractéristiques de la nature : le paysage, la géologie, la végétation, la lumière, les ombres, la pluie, le ciel et la terre. En construisant des bâtiments dans une réflexion telle qu'on vient de la décrire ils ont une production architecturale qui semble se fondre dans le paysage qui l'entoure (28 - 29).

Avec une telle approche leurs bâtiments sont à l'opposé des *site-adjusted buidlings* que l'on voit fleurir dans les grandes villes. Le processus de l'ajustement au site demande de sortir de l'atelier - pour les artistes - ou du bureau - pour les architectes - afin d'étudier et de comprendre le terrain sur lequel l'intervention va se faire.

Dans le cas contraire, les bâtiments semblent des croquis disposés sur des terrains qui ont été terrassés sans aucune considération pour leurs qualités intrinsèques. Les bâtiments *studio-designed* et *site-adjusted* ressemblent à des modèles en cartons. Ces bâtiments deviennent en quelques sorte des "icônes isolées"⁶¹.

⁶⁰ RCR, "City: link", dans YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism*, RCR Arquitectes - Works, p. 146

⁶¹ BREITSCHMID, M., *op. cit.*, p. 181

Afin que leur architecture n'appartienne pas à cette dernière catégorie, Christ & Gantenbein considèrent également qu'un bâtiment doit s'intégrer dans son site. Dans leur essai "With and Without Context"⁶², ils ne s'arrêtent pas à l'intégration physique du bâtiment dans son environnement. Afin d'amplifier une compréhension renouvelée de son contexte, le bâtiment doit l'impacter non seulement au sens physique - dans le tissu urbain - mais également au sens psychologique - dans le tissu culturel.⁶³

Le bâtiment, lorsqu'il remplit son rôle, s'intègre dans le contexte culturel afin de projeter l'entier de son site vers une nouvelle signification qui lui permettra par la suite de redevenir la base d'une intervention architecturale. Cette lecture du site permet aux deux architectes bâlois de réagir face aux divers contextes sur lesquels ils ont été amenés à travailler.

*"They engage with the small-scale neighborhood in the suburbs of Basel (...) as easily as with the complex layers of history in the inner city of London (...). They embrace the extreme density and of Hong Kong (...), as open as with the solitude of the Mexican mountains in their Column on the Ruta del Peregrino in Jalisco, Mexico (30). In guise of the Ancient Tree in Jinjua they can cope as playfully and meticulously with the prestigious commission of a pavilion in a park near Shanghai, designed by Ai Weiwei, (...) as with the modest project of a roof in a schoolyard in Muttensz (2005)."*⁶⁴

La pertinence de leur travail dans chacun de ces sites qui possèdent des urbanités entièrement différentes est permise par leur appréhension du lieu dans lequel ils interviennent. L'entier de leurs réflexions architecturales sont guidées par le concept de "normalité", intimement lié avec l'idée d'universalité. Ces deux termes ne sont pas compris dans leur sens anciennement utilisé en architecture qui les incluait dans l'opposition binaire entre local et global, entre vernaculaire et raffiné.

La "normalité" pour Christ & Gantenbein parle d'une architecture qui accepte de façon pragmatique ce qui lui est donné. Au lieu de cartographier

⁶² Texte adapté d'une lecture donnée à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Zürich sous le nom de "Bauen, Sammeln, Zeigen" en 2008

⁶³ BREITSCHMID, M., *op. cit.*, p. 181

⁶⁴ URSPRUNG, P., "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein", *op. cit.*, p. 8

le monde selon l'opposition du noir et du blanc, Christ & Gantenbein étudient les sites comme autant de nuances de gris.⁶⁵ Cela permet à chacune de leurs interventions architecturales d'entrer dans une relation forte et précise avec le site.

Le contexte est compris comme l'élément déclencheur de l'architecture et il doit être lu selon toutes les couches de significations qu'il propose. Le processus qui mène à l'inclusion du bâtiment dans une relation intime avec le site est similaire à celui de Richard Serra. Celui-ci conçoit chaque pièce par le biais du site sur lequel elle intervient. Le contexte possède sa propre histoire et ses implications intimes face auxquelles l'artiste au travers de sa sculpture doit prendre position.

Afin d'obtenir une telle cohésion entre le site et l'œuvre, Serra utilise le site comme second élément constitutif de son processus artistique. Car selon lui, ce n'est qu'au moment où l'œuvre et le site ne forment plus qu'un, qu'il est possible de proposer un renouvellement de la compréhension du contexte au travers du déplacement du visiteur dans l'œuvre.

⁶⁵ URSPRUNG, P., "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein", *op. cit.*, p. 10



Temporalité & Scénographie

Par le changement de dimension de ses sculptures, Richard Serra définit des espaces. Ceux-ci possèdent des intérieurs et des extérieurs et de ce fait permettent au sculpteur d'induire le mouvement du spectateur afin qu'il puisse saisir l'œuvre dans son entier. Le déplacement de l'observateur devient alors central dans son processus créatif. L'une de ses pièces les plus emblématiques, *Shift* (1970) (31 - 38), n'existe qu'au travers de la perception du promeneur.

Lorsque Richard Serra débute son travail sur *Shift*, la première chose qu'il fait c'est de se rendre sur le site qui lui est donné. Il passe 5 jours accompagné de Joan Jonas à arpenter le champ cultivé constitué de deux coteaux séparés par une vallée en coude. Les limites de l'œuvre sont fixées par la distance maximale possible entre deux personnes sans qu'elles ne se perdent de vue à cause de la topographie du terrain. De ce fait, depuis le contour dessiné par les deux artistes sur le site, l'œuvre apparaît toujours clairement dans sa configuration totale.

Deux mois de réflexions sont nécessaires afin de prendre en compte les différentes options que le champ offre. L'œuvre est finalement composée de deux jeux de murs échelonnés, comprenant chacun trois éléments verticaux en béton. Ces deux groupes de murs s'étendent entre deux

(31 - 38) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 64 - 79

collines éloignées d'environ 1500 pieds -457.2 mètres. Chacune des 6 lames qui constituent l'œuvre commence à s'élever à partir du terrain où elle s'implante, comme si elle surgissait de la terre. Puis elle s'étend sur la distance qui lui est nécessaire afin d'atteindre 5 pieds -1.52 mètre- de haut. Les diverses orientations de chacune de ses lames sont déterminées par Serra en fonction de la direction de la pente la plus forte depuis leur point de départ à zéro avec le sol. Cela lui permet d'obtenir des longueurs de murs qui ne sont pas déraisonnables. La direction, la longueur et la forme de chaque élément sont des paramètres dessinés par l'artiste en fonction des caractéristiques précises du terrain à l'endroit où chaque mur prend place. Serra conçoit chacune des lames selon les mêmes principes de base mais malgré cela, elles restent toutes différentes. Leur individualité provient des différences de caractéristiques du terrain selon le lieu où elles émergent de la terre. Par exemple, sur la colline ouest qui est plus abrupte, Serra ne va pas dessiner des lames de la même longueur que celles induites par la topographie de la colline qui lui fait face.

Richard Serra positionne précisément la partie la plus haute de chacune des lames afin qu'elle s'aligne avec la trajectoire de celle qui lui succède. Cette disposition permet le maintien de la continuité spatiale à travers l'entier de l'œuvre, malgré les changements de directions opérés d'une lame à l'autre. L'artiste traite cette arrête majeure de 5 pieds -1.52 mètre- de haut avec un chanfrein afin d'inviter le regard du visiteur à se diriger vers la topographie. Le contraste est saisissant avec la planéité que son regard rencontre lorsqu'il déambule parallèlement au mur de béton.

Le promeneur débute son parcours au sommet de la colline est d'où son regard ne saisit que les trois premières lames disposées linéairement de façon à former un Z (31). Au travers du dessin de ce motif, Richard Serra conçoit des espaces qui se compressent et rendent impossible pour le promeneur de saisir le terrain du regard. Puis lorsque celui-ci s'avance et entre dans le dispositif de l'œuvre, il est en mesure de saisir la topographie

(31) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 64 - 65

du champ du regard car les murs s'espacent et laissent le terrain apparaître. Durant son parcours descendant, le promeneur voit les murs de béton dessiner de nouveaux horizons imaginés par Serra. Ces nouvelles lignes de coupes semblent s'élever alors que la hauteur des yeux du visiteur s'abaisse. Tantôt il regarde au loin, tantôt son regard est renvoyé à la lame de béton devenue trop proche de lui pour qu'il puisse saisir le reste du paysage dans son champ de vision. Il semble absorbé par l'œuvre, il déambule, tourne, regarde au loin, s'attarde sur les détails qu'offre le sol. Le mouvement du spectateur est central dans l'expérience et la signification de *Shift*.

Alors que dans la vision de la Renaissance, l'espace dépendait d'une mesure fixe et immuable, dans cette œuvre ce n'est plus le cas. Selon Richard Serra, les étapes de la perception doivent être liées au déplacement du spectateur et à celui constant de l'horizon. Cela place les lames dans le rôle d'éléments transitifs qui s'abaissent, s'étendent, se raccourcissent, se contractent, se compressent et tournent. Cette compréhension de l'espace fait explicitement référence à la notion de parallaxe. L'essence de l'œuvre réside dans l'incidence du mouvement d'un promeneur sur la perception ou la compréhension qu'il aura du paysage, du contexte. Même lorsqu'il semble statique, le corps humain est secoué de soubresauts quasiment imperceptibles, les ajustements micro-corporels. En incluant le mouvement du spectateur dans ses œuvres de grandes dimensions, Richard Serra leur apporte une richesse qui n'existait pas avant. L'importance du déplacement dans la compréhension d'un espace est née dans son esprit lors de sa visite des jardins japonais dans les années 1970.⁶⁶

*“(Elles) ont beaucoup à voir avec le Japon avec la manière, là-bas, d’appréhender un espace. C’est la première fois que j’ai pris le temps de regarder un lieu dans sa singularité. Ces paysages, parce qu’ils sont artificiels, vous forcent à regarder du plus grand au plus petit détail, à vous concentrer d’une façon impossible en occident. Vous êtes assis, debout, assis, marchant... ce que vous ne faites jamais dans aucun autre paysage, et de votre position dépend la manière dont les choses se structurent entre elles.”*⁶⁷

⁶⁶ PAQUEMENT, A. (éd.), *Richard Serra*, cat. Expo., Paris, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, octobre 1983

⁶⁷ *ibidem*, p. 38

Le mouvement du spectateur inclut la notion de temporalité dans l'expérience du paysage. La multitude de séquences permises par le déplacement dans le territoire demande du temps. Afin de vivre pleinement le dispositif de *Shift* il faut compter pas moins d'une heure de promenade dans le champ canadien. Tout d'abord, Richard Serra confronte le promeneur à l'appréhension globale de l'intervention. Puis lorsqu'il entre dans l'œuvre, le sculpteur lui propose une compréhension nouvelle des relations existantes entre la sculpture et le territoire mais également entre son propre corps, la sculpture et le site. Richard Serra afin d'inclure la notion de temporalité dans son processus créatif implique le spectateur dans son œuvre. Ses sculptures ne prennent vie et ne dispensent leurs significations que lorsqu'elles sont en contact avec un public. La présence du visiteur, du promeneur, de l'observateur est nécessaire à l'activation de la sculpture (35).

La temporalité dans les sculptures de Richard Serra dérive principalement du mouvement du spectateur, mais il reste important de noter que les matériaux qu'il utilise possèdent une temporalité intrinsèque. En effet, que ce soit le corten ou le béton, ce sont des matériaux choisis par l'artiste car ils évoluent au cours du temps. Le corten, le plus utilisé, lorsqu'il sort de l'usine ne possède pas sa belle couleur orange-ambrée. C'est seulement en contact avec les éléments extérieurs qu'il va gentiment se marbrer et au bout de 7 à 8 ans il obtiendra sa couleur définitive caractéristique du langage sculptural de Richard Serra.

Afin de gérer la temporalité au travers du mouvement du spectateur, Serra la lie au concept de scénographie. Le mouvement induit implicitement l'idée d'un parcours défini par des séquences, des vues. Un parcours qui est rythmé par le mouvement parfois rapide ou au contraire par des arrêts contemplatifs du promeneur. Chacune des séquences imaginées par l'artiste doit entrer dans un dialogue critique avec son site, comme expliqué au début de cette partie.

(35) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 72 - 73

Richard Serra, pour atteindre ce but utilise les arrêtes de ses œuvres comme autant de traits produisant des coupes dans le paysage, dans le contexte urbain. Il transpose la notion de ligne propre au dessin en deux dimensions sur des éléments construits en trois dimensions. Ce glissement entre les deux médiums, il le fait au travers de ses réflexions personnelles au moment de son voyage à Paris entre 1964 et 1965. Lorsqu'il passe ses journées à dessiner dans l'atelier de Brancusi, il est fasciné par l'importance de la ligne dans la définition de sa sculpture. Lorsqu'il transpose cette vision à sa propre conception de la sculpture, l'artiste américain matérialise la ligne dans l'arrête de ses constructions en métal ou en béton. Une fois cet élément de la sculpture défini comme une ligne, il l'utilise afin d'engager le spectateur dans une nouvelle compréhension critique du paysage, de la ville, du contexte.

Dans *Shift*, chacune des élévations conçues par Richard Serra en utilisant les murs en béton fonctionne comme une ligne qui coupe le paysage (31 - 38). Celle-ci devient un nouvel horizon qui exprime le contexte de façon critique. Ces lignes, ces nouveaux horizons dessinés par l'artiste, articulent les relations entre le promeneur et le paysage. Tout d'abord son regard est attiré par le lointain car le mur de béton est éloigné de lui. Puis lorsqu'il avance, attiré par l'horizon, son regard se trouve confronté à ce qui est proche, le mur. Il s'abaisse, s'attarde sur les détails du mur et de la topographie. Puis lorsqu'il le contourne, son regard se trouve à nouveau confronté à un horizon éloigné. Et ainsi de suite jusqu'à ce que l'œuvre soit complètement traversée. Ces lignes manifestées par les arrêtes des murs en béton articulent les diverses relations entre le promeneur et le site au cours de son parcours. Le spectateur est engagé avec l'œuvre dans une relation intime qui continue au travers du dialogue entre celle-ci et le paysage.

Richard Serra considère la ligne comme importante dans la scénographie de ses œuvres mais elle n'est pas le seul facteur qu'il utilise afin d'influencer le parcours du visiteur. Lorsque l'artiste fait usage de l'impression de masse, en

(31 - 38) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 64 - 79

apposant une pression psychologique et physique sur le visiteur, il le dirige dans le parcours défini par l'œuvre. Cette pression provient principalement de la géométrie des sculptures, en particulier dans le cas des ellipses. Les éléments de ses pièces en corten n'ont pas les mêmes dimensions en leurs bases qu'en leurs sommets. Ils sont construits à partir de cônes tronqués. De ce fait la paroi semble s'éloigner du promeneur lorsqu'elle est posée sur son diamètre le plus large alors que si on la renverse, elle semble en équilibre, à la limite de s'effondrer sur au sol. Ce phénomène est visible dans son œuvre construite en l'honneur de sa femme sur la Place de la Concorde à Paris, *Clara-Clara* (1983) (39 - 43).

Le visiteur se trouve à deux reprises dans des espaces larges où les courbes s'éloignent avant de devoir traverser un espace moins large où les parois sont biaisées. Alors que l'une des deux semble vouloir écraser le promeneur, l'autre s'en éloigne, comme attirant dans sa course la première. L'œuvre est vécue au travers d'une scénographie qui influence le mouvement en utilisant des procédés comme la compression et la dilatation de l'espace ainsi que l'effet de masse produit par une lame en corten qui semble à la limite de l'effondrement.

Selon Richard Serra, la temporalité joue un rôle important dans la conception de ses œuvres. Elle est l'élément conceptuel qui rend l'œuvre inexistante sans l'activation d'un spectateur. C'est donc l'apothéose de la dépendance qui se trouve dans la relation entre la sculpture et le visiteur.

La temporalité de l'œuvre est gérée par Serra avec une scénographie précise. Il la construit à partir de l'impact des arrêtes de ses œuvres puisqu'il les considère comme des lignes de coupe ou d'horizon ainsi que par la pression qu'il produit par la masse des géométries de ses pièces en métal. Lorsque Serra imagine une nouvelle œuvre il inclut ces deux paramètres dans son processus créatif afin d'impliquer le spectateur dans une vision critique du site. Et c'est dans cette continuité que l'artiste défend la

(39 - 43) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 80 - 89

nécessité de l'expérience de l'œuvre. Il est le détracteur des représentations photographiques de sa sculpture qui selon lui aplatissent complètement le ressenti et ne servent qu'à satisfaire les nécessités économiques de la société de consommation.

*"(...) my pieces are mostly involved with walking and looking. But I can't tell someone how to walk and look. (...) You can walk through it in as many ways as you can conceivably think of walking through it. (...) I can tell you about the intentions, about how I laid out the land. I can tell you about the characteristics I wanted to find out through an assessment of elevations, but all that to me finally gets completely ... academic."*⁶⁸

L'architecture constitue un autre domaine pour lequel le vécu de l'expérience est nécessaire afin de pouvoir l'évaluer. Rien dans l'architecture ne peut remplacer l'expérience directe du bâtiment afin de comprendre graduellement les pensées, les images et les inspirations qui ont construit un ouvrage. Plusieurs bureaux d'architectures font appel au sens du corps en mouvement dans le processus de dessin de leurs architectures, dont RCR Architectes font partie.⁶⁹ Le bureau espagnol produit un travail qui, malgré l'image impressionnante qu'il renvoie lorsqu'il est photographié, peut être appréhendé pleinement uniquement de manière directe par le visiteur.

Les mécanismes qui induisent le mouvement du spectateur et par conséquent la temporalité dans leurs bâtiments s'expérimentent de façon extrêmement claire dans le *Musée Pierre Soulages* (2008 - 2014) dans le village de Rodez (44 - 45).

Ils répondent aux contraintes du site avec une structure en béton armé sur laquelle ils viennent plaquer des éléments en métal rouillé. Le corten comme dans le cas des œuvres de Richard Serra, offre une temporalité inhérente au bâtiment dans sa qualité de matériau qui se modifie au cours du temps.

⁶⁸ BEAR, L., "Document: Spin Out '72-'73", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 17

⁶⁹ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 12

Les procédés architecturaux qui permettent l'implication du corps en mouvement dans la signification du *Musée Pierre Soulages* sont à la fois l'usage des matériaux en lien avec des géométries particulières, la perception de l'extérieur au travers des ouvertures et les sensations spatiales de l'exposition.

RCR Architectes basent la perception extérieure du musée sur l'influence des matériaux en lien avec les géométries au travers desquelles ils sont mis en œuvre. Ils utilisent le verre lorsque le bâtiment est en contact avec le sol ce qui produit une sensation de transparence et de légèreté. Ces éléments en verre sont surplombés par des porte-à-faux en corten qui eux, au contraire semblent lourds. Cela met l'accent sur la notion d'instabilité. Le sens de la gravité et le sens de la lévitation suivent le visiteur tout au long de son parcours dans le musée. Ce sentiment l'impact physiquement et psychologiquement ce qui influe sur son parcours, sur la scénographie de sa visite du bâtiment.

Lorsque le promeneur se trouve encore à l'extérieur, il perçoit les vitrages comme entrecoupés par des lames en acier corten. Puis lorsqu'il longe la façade sud afin d'accéder à l'entrée du bâtiment, la perspective dessinée par les architectes offre au regard une façade qui semble borgne. Ce n'est qu'à la fin de son parcours, lorsqu'il est dans l'axe de la façade, que les architectes espagnols permettent au promeneur de percevoir les vitrages qui étaient cachés dans les espaces compressés par les lames de métal en perspectives.

Le vitrage fait dialoguer les élévations avec le paysage car il reflète les alentours. Depuis l'intérieur du bâtiment, ces mêmes vitres s'organisent comme des cadrages du paysage au travers de l'architecture. Ces percées verticales détournent le regard du visiteur des espaces intérieurs pour l'inviter à une compréhension nouvelle du site cadré par le dispositif

architectural. Durant son parcours, les architectes invitent le promeneur à prendre place dans l'introversion du musée à certains moments puis à d'autres dans un rapport intime entre les œuvres exposées et le paysage.

A l'intérieur du dispositif architectural, RCR placent les espaces d'expositions en hauteur par rapport au sol ce qui met directement le visiteur dans une position d'abstraction par rapport au site. Les galeries sont dessinées par les architectes sous forme de proposition pour un parcours construit à partir de séquences de sensations spatiales. L'univers interne du musée lui est propre et changeant. L'exposition est définie selon une suite d'espaces qui se modifient en lien avec les œuvres qu'ils accueillent. A chaque changement de pièce, c'est un univers nouveau qui est appréhendé. Le *Musée Pierre Soulages* met en évidence l'application de trois procédés qui impliquent le mouvement du spectateur dans une compréhension nouvelle du site au travers l'architecture. Le déplacement de l'observateur induit la notion de temporalité et demande une conception scénographique forte. Tout comme pour Richard Serra, dès que le visiteur devient central pour que l'œuvre prenne sens, le bâtiment ne peut plus exister sans public.

*“(A) building is like a musical instrument, dead until people bring it alive.”*⁷⁰

Malgré l'affiliation qui peut être relevée dans l'usage des notions de scénographies dans les sculptures de grandes dimensions de Richard Serra et les bâtiments de RCR Architectes, ils ne sont pas similaires. La nature même du travail d'architecte diffère de celui de sculpteur. Et c'est en cela que l'application de la notion de scénographie ne peut être la même dans les deux domaines. Serra dispose d'une liberté plus large face à la disposition de son œuvre dans une scénographie orchestrée selon la vision nouvelle du territoire qu'il propose. Alors que RCR sont contraints à la fois par la notion de stabilité et de couverture fondamentales à l'architecture et également par les exigences programmatiques. Bien que les deux domaines fassent usage de la temporalité et de la scénographie dans leur processus

⁷⁰ CURTIS, J. R. W., *op. cit.*, p. 16

créatifs, l'architecture est plus contrainte dans sa matérialisation. Mais malgré ces limites à l'application de la temporalité et de la scénographie, l'architecture ne peut vivre sans la présence du mouvement du spectateur. Elle est conçue afin d'induire un déplacement du visiteur l'invitant à une compréhension renouvelée de son environnement. Dans sa forme et sa disposition dans le territoire l'architecture révèle le contexte à l'observateur.

*"It helps to relate what would otherwise be incoherent and to improve what otherwise would be kept in segregation. The world might be discontinuous for good, but architecture remains a tool of recollection and synthesis."*⁷¹

Cette phrase qui termine l'article de Philip Ursprung au sujet de Christ & Gantenbein expose clairement les implications de l'architecture dans la compréhension nouvelle que le visiteur fait d'un site au travers de l'expérience d'un bâtiment. Les deux bâlois s'appliquent particulièrement à donner ce rôle à leur architecture dans le cas des diverses extensions qu'ils ont conçues. Dans le projet pour une *villa à Arlesheim* (46 - 47), près de Bâle, ils dessinent une géométrie accidentée en plan qui semble déjà très expressive. Mais son implication réelle ne s'appréhende de façon percutante que lorsqu'un visiteur se déplace autour de la construction afin de tenter de la saisir dans son entier.

Le dessin du bâtiment se base sur une ligne qui à chaque fois qu'elle se brise modifie sa direction. Cette ligne se matérialise sous la forme du mur extérieur de la maison. Par l'usage de cette géométrie, Christ & Gantenbein ne permettent pas au visiteur d'avoir une visibilité continue de l'existant tout au long de son parcours.⁷²

Le visiteur se trouve l'espace d'un instant confronté au mur en béton de l'extension, un horizon proche qui invite son regard à se concentrer sur les détails de la nouvelle construction. Puis, lorsqu'il se déplace la ligne produite par l'arrête du bâtiment sort de son champ de vision et le laisse

⁷¹ URSPRUNG, P., "In the Expanded Field : The Buildings of Christ & Gantenbein", *op. cit.*, p. 10

⁷² BREITSCHMID, M., *op. cit.*, p. 199

découvrir un horizon plus lointain. Il aperçoit maintenant la façade de l'existant. Le rôle du nouveau bâtiment est de lier l'existant, l'extension ainsi que le contexte dans une synthèse actuelle du site.

Christ & Gantenbein travaillent de la même façon l'extension du *Landesmuseum* de Zürich. Ce scénario utilisant des lignes d'arrêtes afin de modifier l'horizon du promeneur lors de son déplacement est similaire à celui utilisé par Richard Serra dans *Shift* (48). Au travers de l'usage de ces mécanismes, le sculpteur inclut dans son processus créatif la temporalité du mouvement de l'observateur et par extension la scénographie comme base de réflexion parallèlement aux notions de matérialité et de tectonique ainsi que du site.

(48) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 98 - 99



Confrontation entre art et architecture

La matérialité et la tectonique sont les bases du processus créatif de Richard Serra. Ce n'est que lorsqu'il se sent limité dans leur exploration qu'il prend la décision de répondre de façon positive à plusieurs offres qui lui donnent la possibilité de travailler sur des sites de plus grande dimension. Lorsqu'il conçoit des œuvres à une échelle différente il se confronte au contexte ainsi qu'à l'observateur. Il doit donc inclure dans son processus créatif les notions de site ainsi que de temporalité et de scénographie du mouvement du corps du spectateur.

Ce sens du corps en mouvement fait partie du processus de réflexion non seulement dans la sculpture de Richard Serra mais aussi dans l'architecture du bureau RCR Arquitectes et de Christ & Gantenbein. La mise en relation du travail des architectes espagnols et bâlois avec celui de l'artiste américain a démontré les similitudes qui existent dans leurs processus créatifs. Cela permet d'affirmer ce qui a été énoncé dans l'introduction concernant l'existence de concordances entre le domaine de l'art et celui de l'architecture. Malgré cela, les deux disciplines restent différentes. Et c'est en cela que tient la force critique de la sculpture de Richard Serra face à l'architecture.

*“Every language has a structure about which nothing critical in that language can be said. To criticize a language, there must be a second language dealing with the structure of the first but possessing a new structure.”*⁷³

L'architecture et la sculpture possèdent effectivement des affiliations dans la structure de leurs processus créatifs respectifs. Mais, et pour cela on peut se référer aux propos de Hegel, l'architecture ne sera jamais de la sculpture car elle n'entrera jamais dans le domaine de l'art classique. L'idée qu'elle contient ne pourra en aucun cas être pleinement exprimée dans sa forme.⁷⁴

Cette incapacité provient des contraintes extérieures qui interfèrent avec la conception architecturale. Comme l'a souligné Richard Serra à plusieurs reprises, l'architecture satisfait des besoins fonctionnels. Elle répond à des besoins spécifiques de l'homme. Et c'est en cela qu'elle ne pourra jamais devenir une œuvre d'art au sens classique auquel répond la sculpture.⁷⁵

Comme l'explicitent les diverses réflexions concernant les origines de l'architecture, que ce soit par Marc-Antoine Laugier (1753) ou Eugène Viollet-le-Duc (1875), la cabane primitive est construite afin d'abriter l'homme. Le but étant de clore un espace suffisant afin de le protéger des éléments extérieurs qui pourraient lui nuire ou le gêner. De ce fait, l'architecture porte dans son âme la notion de clôture et de couverture. En cela, elle diffère fondamentalement de la sculpture.

Les œuvres de Richard Serra n'ont aucunement la nécessité interne de répondre à la fonction d'abri pour l'homme. Le fait d'être des objets d'art, ne contenant aucune fonction leur offre cette liberté. Elles peuvent se permettre de ne pas inclure la notion de couverture et de protections dans les espaces axiomatiques, les intériorités qu'elles induisent. La sculpture utilise cette marge de manœuvre afin d'impliquer le spectateur de façon encore plus claire, plus forte dans la compréhension du paysage. L'architecture, imprégnée de ses fonctions ne pourra jamais atteindre cette

⁷³ EISENMAN, P., “Interview”, *op. cit.*, p. 146

⁷⁴ HEGEL, G.W.F, *Esthétique*, *op.cit.*

⁷⁵ RICHARDSON, B., “An Opinionated Museum Goer”, dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 104

pureté de l'expression. Et c'est bien ce que l'on ressent lorsque l'on se trouve face aux œuvres de Richard Serra. Ses lames de métal renvoient à l'essence d'un bâtiment duquel le temps aurait supprimé le superflu. Seuls restent les éléments fondateurs qui se matérialisent dans ces lames de métal brutes.

Les nécessités programmatiques ne sont pas les seules chaînes qui empêchent la conception architecturale d'atteindre la pureté de la sculpture. La seconde contrainte provient du fait que le processus de création en architecture est biaisé par l'inclusion de réglementations et de rationalisation propres au domaine. Les nécessités architecturales qui permettent à l'homme de vivre sans obstacle et sans danger dans un bâtiment maintiennent l'architecture dans le domaine du pragmatique.

La sculpture, exempte de ces contraintes peut atteindre l'abstraction. Bien que les œuvres de Richard Serra, de par leurs masses et leurs dimensions nécessitent l'intervention d'ingénieurs, cela ne se fait pas au détriment de l'idée interne. Serra va même jusqu'à qualifier la sculpture de moyen de rétablir les principes de tectoniques à la base de l'architecture.⁷⁶

Ces œuvres abstraites et pures produites par Richard Serra ont un troisième avantage sur l'architecture. L'art ne répond à aucune nécessité à part celle du beau absolu. Comme celui-ci ne satisfait pas à un besoin primaire de l'homme, il est pure esthétique. Chaque œuvre d'art expose une idée qu'elle contient, elle n'est pas comparable à une autre œuvre. C'est ce qui la place à l'antipode d'un bien dont le coût peut être évalué par comparaison.

De ce fait, une œuvre n'est jamais conçue afin de respecter un budget alloué par un commanditaire, ou un maître d'ouvrage. Et c'est en cela que les œuvres de Richard Serra gagnent une liberté supplémentaire sur l'architecture. En se contentant de répondre au besoin du beau, elles ne sont pas freinées par des questions budgétaires.

⁷⁶ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 147

La notion de prix incluse dans la conception architecturale est une conséquence des nécessités programmatiques similaires à chaque type de bâtiment. Ce programme strict qui permet la comparaison malgré le changement de site, est la quatrième contrainte que subit l'architecture. Chaque fonction est définie par des besoins précis en termes de dimensions et d'organisation spatiale. Le processus conceptuel de l'architecture se trouve conditionné par ces nécessités. Afin de répondre à l'attente qu'elle produit, elle est contrainte par le programme.⁷⁷ Contrairement à la sculpture qui, ne possédant aucune fonction à accueillir, porte fièrement son inutilité qui lui permet la liberté d'atteindre l'abstraction totale de l'idée.

Ce développement, après avoir appris que l'architecture et la sculpture de Richard Serra possèdent des affiliations processuelles, met en évidence les intensités opposées de leurs libertés dans l'application de ces réflexions. Cela permet de rappeler que malgré le développement préalable, l'architecture ne tentera jamais de devenir de la sculpture tout comme la sculpture ne pastichera jamais l'architecture. Ce serait une erreur et d'un formalisme extrême que de vouloir tenter le contraire.

*"I don't think there is any possibility for architecture to be a work of art."*⁷⁸

Eclairée par le raisonnement précédent, cette affirmation de Richard Serra prend tout son sens. En effet, ce n'est pas que l'architecture, comme le défend Hegel ne puisse pas participer au domaine de l'art symbolique. Mais il faut reconnaître que, malgré les similitudes existantes entre les deux domaines, l'architecture n'atteindra jamais pleinement ou du moins correctement le domaine de la sculpture, de l'art classique.

Leur différence qui prend la forme d'un désaccord est d'ailleurs manifeste lors de la construction de musées. La question de l'institution muséale est délicate car en forçant la confrontation, elle concentre les oppositions. Ni l'architecte, ni l'artiste ne trouve une place satisfaisante

⁷⁷ RICHARDSON, B., "An Opinionated Museum Goer", *op. cit.*, p. 104

⁷⁸ *ibidem*

dans ce bâtiment. Alors que l'architecte se sent constamment limité par les exigences d'exposition de l'art, l'artiste a le sentiment d'être contraint par l'architecture dans laquelle il doit exposer. L'architecte est frustré car il n'a pas l'impression d'avoir pu exprimer pleinement sa créativité. Et l'artiste se sent démuni face à des espaces d'exposition qui ne sont pas adaptés à sa production, allant parfois jusqu'à gêner la compréhension de certaines œuvres contemporaines.

Richard Serra au cours de divers interviews exprime régulièrement son mécontentement face à l'architecture des musées. Afin de concevoir correctement un musée qui puisse exposer ses œuvres, et après avoir compris le processus ainsi que les implications de son langage sculptural, il faut se pencher sur la façon dont il appréhende un musée. Sa vision du musée entre en résonance avec les réflexions faites dans le domaine de l'architecture suite à l'apparition des œuvres du courant Minimaliste. La mise en tension de ces deux dialogues permet d'esquisser des pistes pour la conception du musée pour Richard Serra.

Partie II

Un musée pour Richard Serra

Contenu - Contenant

Lorsque le nom de Richard Serra est évoqué, ce qui vient en premier à l'esprit ce sont ses sculptures extérieures formées de lames en corten démesurées interagissant avec un large paysage. Ces quelques pièces, qui sont emblématiques de son travail car elles représentent l'entier de la grammaire de son langage sculptural, ne constituent pas l'essentiel de sa production artistique.

Ses premières œuvres déjà citées, qu'il regroupe sous le terme de *Props*, n'impliquent pas l'espace comportemental de l'observateur dans leur signification. Et de ce fait, ce sont des œuvres de petite dimension qui ont été conçues pour être exposées dans l'espace du musée. Ce ne sont pas les seules pièces qui sont imaginées pour l'intérieur muséal. Richard Serra ne peut se contenter de concevoir des sculptures uniquement lorsqu'il est mandaté pour le faire. C'est en conséquence de cela qu'il développe son langage artistique également dans des œuvres de grandes dimensions qui sont prévues pour des espaces intérieurs. Parmi ces œuvres, on peut citer *Delineator* (1974-1975) (49) ou *Circuit II* (1972) (50) qui toutes deux s'appuient sur l'architecture qui les contient afin d'entrer en dialogue avec le visiteur.

La première est composée de deux lames de métal, l'une posée au sol et l'autre appliquée contre le plafond avec pour but de proposer une nouvelle

(49) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 102 - 103

(50) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 104 - 105

lecture du centre de la pièce. La seconde, dont le but est d'inviter le visiteur au centre de la pièce est composée de lames de métal qui s'encastrent au centre des quatre angles d'une pièce de forme carrée. Le contact avec l'architecture est la force qui permet aux divers éléments des œuvres d'être autoportants.

Bien que l'image première qu'induit le nom de Richard Serra soit celle de ses œuvres extérieures, il est maintenant clair qu'il a produit un grand nombre de pièces nécessitant un espace muséal. Celles-ci, par leurs dimensions ou par l'effet phénoménologique qu'il leur confère, ne peuvent se mesurer à la grande dimension du contexte extérieur. L'espace confiné du musée est le seul moyen pour elles de réussir à entrer dans un dialogue cohérent avec le visiteur. C'est une sélection de ces pièces qui prendra place dans le musée monographique pour l'artiste. Afin de définir l'architecture d'un musée spécifique pour Richard Serra, il est important de se pencher sur la relation qui a traversé les temps entre le musée - le contenant - et les œuvres qu'il expose - le contenu - d'une façon tout d'abord générale.

Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la question de cette relation ne se posait pas car les œuvres étaient exposées au milieu des découvertes scientifiques dans des cabinets de curiosités et plus tard sans ordre particulier dans des salons (51). Puis lorsque les collectionneurs d'art demandent des lieux afin d'exposer, dans un premier temps de façon privée, puis publique, les œuvres qui leur appartiennent, un bâtiment doit être pensé pour les accueillir. C'est à ce moment que la question du musée naît et de ce fait la question de la conception architecturale d'un tel édifice.⁷⁹

*"That's the core of the problem. How do you think an architect ought to conceive the design of a museum?"*⁸⁰

Trois réponses principales apparaissent dans l'histoire de l'architecture du musée. La première est donnée par Jean-Nicolas-Louis Durand pour

⁷⁹ NEWHOUSE, V., *Towards a new Museum, Extended Edition*, 2006, p. 16

⁸⁰ COOK, L., FRANCIS, M., "A Conversation with Richard Serra and Alan Colquhoun", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 232

(51) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 106 - 107

un projet de musée en 1803 (52). Le professeur d'architecture conçoit le musée au moment où l'art devient accessible au public. Cela a pour effet de transformer l'art en une sorte de religion séculaire qui doit être traduite comme telle par l'architecture du bâtiment qui la contient. L'intérieur est uniquement composé de galeries borgnes qui n'entretiennent de ce fait aucun contact avec l'extérieur. En ce qui concerne l'aspect extérieur de l'institution, elle doit s'appliquer, selon Durand, à exprimer le caractère sacré de ce qu'elle contient. C'est pour cela que l'architecte français favorise l'utilisation du style néoclassique afin de dessiner des façades composées de colonnes et de dômes. Ce choix de conception produit un bâtiment qui ressemble à un temple de l'art. Cette réflexion fait écho à celle faite par Louis Le Vau et Pierre Lescot lors de la construction du musée du Louvre à Paris en 1793 (52 - 54). Ce type de musée isole les œuvres de leur contexte afin de les intégrer à l'espace séculaire produit par ce nouveau contenant.⁸¹

Mais face à cette distance qui est mise entre l'œuvre et son contexte des voix s'élèvent, dont celle de Quatremère de Quincy. Selon lui, la première réponse proposée par Durand n'est pas correcte. L'art ne peut être compris au mieux que lorsqu'il est exposé dans son contexte d'origine, celui de la vie de tous les jours. Il se réfère dans son argumentaire aux diverses œuvres d'art qui se trouvent dans les églises italiennes. De Quincy, au lieu de proposer une réponse à la question de l'architecture du musée, favorise l'annihilation de cette institution.

Selon son raisonnement, la seconde réponse concernant le design du musée, qui est de proposer des espaces dont les caractéristiques architecturales qui s'apparentent à celles du contexte dont les œuvres proviennent, est également une erreur. Ce type d'architecture qui est proposé par exemple par Gustav Gull lors de la construction du *Landesmuseum* (55 - 58) de Zürich en 1898 n'est donc pas une solution selon De Quincy. Car, malgré tous les efforts dont l'architecture peut faire preuve, jamais elle ne peut rendre complètement le dynamisme de la vie extérieure dans ses galeries.

⁸¹ NEWHOUSE, V., *op. cit.*, pp. 46 - 47

(52) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 108 - 109

(53 - 54) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 110 - 111

(55 - 58) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 112 - 121

L'extrapolation radicale de ses propos prône la fin de l'institution du musée qui selon lui ne fait aucun sens au regard des nécessités d'une œuvre d'art.⁸²

Bien que les réflexions proposées par Quatremère de Quincy soient sensées, il semble non pertinent au vu de l'expansion actuelle de cette institution de se pencher sur une vision de la ville sans y intégrer le musée. De ce fait, son esquisse de réponse n'est pas retenue dans l'étude pour un musée monographique pour Richard Serra.

La troisième réponse proposée par les architectes concernant le dessin du musée prend place plus tard dans l'histoire. Suite à diverses réflexions, les architectes veulent rendre le musée plus proche de la société et ouvrir le bâtiment sur son contexte. Ce changement d'attitude se fait au profit d'une relation plus dynamique entre l'art et l'architecture.

Malgré ces modifications dans les réflexions, l'idée du musée conçu comme un espace sacré proposant des espaces d'un blanc immaculé et en soustrayant l'ornement à la vue du visiteur, reste l'axiome de pensée le plus répandu dans le monde architectural.

L'ouverture sur l'extérieur de l'architecture propose désormais des musées aux espaces composés de murs autoporteurs entourés d'une boîte de verre. *La Neue Nationalgalerie* (1968) (59 - 60) de Mies van der Rohe à Berlin est l'exemple par excellence de cette troisième réponse apportée par les architectes à la question du dessin du musée.

Elle représente l'abstraction poussée à son paroxysme afin d'atteindre une architecture qui contribue plus que jamais au blanchissement de l'espace muséal en le rendant de plus en plus anonyme.⁸³ Cette troisième réponse sonne le glas de la fin de la confrontation entre l'architecture et l'art dans les limites du musée.

⁸² NEWHOUSE, V., *op. cit.*, p. 47

⁸³ *ibidem*, p. 48

(59 - 60) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 122 - 125

*“Peinture et Sculpture (...), ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu’elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d’errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu’elle vivait, ils savaient ce qu’ils voulaient...”*⁸⁴

L’entier de ces réflexions attestent de la relation complexe entre l’art et l’architecture. Celle-ci existait avant même l’apparition d’artistes comme Richard Serra qui s’appliquent à mettre en danger l’architecture du musée par le biais de leurs installations. Dès le début de la conception du musée, la question de la relation que le contenant et le contenu peuvent entretenir est au centre des réflexions qui induisent l’architecture du bâtiment. A la question du choix de l’architecture appropriée à l’exposition d’une œuvre s’ajoute la complexité du musée d’art contenant des œuvres qui souvent ne possèdent de lien entre elles que leur titre de chefs d’œuvre symbole d’une époque.

Contrairement au musée d’art, le musée monographique puise énormément de force dans l’unicité de la collection qu’il abrite. Cette collection qu’il contient n’est pas hétéroclite. Elle est composée des différentes œuvres, qui ne sont pas uniquement des œuvres emblématiques mais qui constituent l’entier de la carrière d’un artiste. Elles retracent l’évolution d’un processus, le développement d’un langage et de ce fait entrent directement dans un dialogue de cohérence. Cette logique interne à l’ensemble des objets exposés permet à l’architecture d’entrer dans une relation plus intense avec les œuvres qu’elle a pour devoir de contenir.⁸⁵

C’est ce moment de tension extrême du lien ou du dialogue entre le contenu et le contenant qui peut attester de la réussite d’un musée. Lorsque les œuvres et le musée ne semblent former qu’un élément unique, l’architecte a réussi dans son devoir de conception.

⁸⁴ VALERY, P., “Le Problème des Musées”, 1925, dans NEWHOUSE, V., *Towards a new Museum, Extended Edition*, 2006, p. 48

⁸⁵ NEWHOUSE, V., *op. cit.*, p. 74

*“When a museum and its contents come together as an integrated esthetic whole, something special happens. The art is enlarged and exalted, and the viewer’s reward and responses are increased. Creating that synthesis of art and setting is the challenge that still faces architects and directors. It is the secret of a great museum.”*⁸⁶

La force de la relation entre l’art et l’architecture demande une attention renforcée dès le début du XX^{ème} siècle. Durant l’entier du XIX^{ème} siècle, les artistes se sont penchés sur la critique des pratiques institutionnelles. Mais dès le début du XX^{ème} siècle, si l’on se réfère aux réflexions de Rosalind Krauss concernant la sculpture, en particulier pour le cas de Richard Serra, les artistes ont opéré un changement de paradigme. Ils se penchent dès lors sur les conditions de perception de l’œuvre. Serra inclut le visiteur dans l’expérience de sa sculpture et l’entier de l’installation est pensée en lien avec les notions de déplacement et de mouvement de ce dernier. L’intérêt se porte donc sur l’espace du musée et la capacité de l’œuvre à altérer la perception que le visiteur en a.

Richard Serra, de même que d’autres artistes se sentent alors limités par les structures existantes qui contiennent leurs œuvres. C’est pour cette raison qu’il propose une vision très critique de l’architecture du musée. Ces diverses observations de l’artiste permettent de définir plus précisément la relation que son œuvre, au travers de ses réflexions, entretient avec l’architecture du musée. Le but du développement de ces propos est d’obtenir la piste d’une réponse à la question du design du musée monographique pour Richard Serra au travers des réflexions de l’artiste.

Comme il s’agit de la conception d’un musée monographique pour Serra, la cohérence de la collection est assurée. Les œuvres ne sont pas que des *masterpiece* n’ayant aucune grammaire, aucune langage commun. De ce fait la relation entre les œuvres et l’architecture est renforcée car il existe une logique inhérente à l’ensemble de la collection.

⁸⁶ HUXTABLE, A. L., dans NEWHOUSE, V., *Towards a new Museum, Extended Edition*, 2006, p. 220

Il est important de mettre en balance ces réflexions provenant du monde de l'architecture avec celle de Serra car il se positionne en tant qu'artiste face à l'architecture du musée.

En croisant la lecture des diverses réflexions de Serra au sujet du musée avec les réponses proposées par Durand, De Quincy, Gustav Gull et Mies van der Rohe, le but est de définir la prise de position correcte à adopter lors de la conception du musée spécifique.

Richard Serra, réflexions sur le musée

Lors de la mise en place de ses œuvres dans l'espace du musée, Richard Serra est toujours présent. Selon ses dires, il n'a raté qu'une seule installation depuis le début de sa carrière. Le lien étroit que ses pièces entretiennent avec l'architecture du musée et de ce fait l'importance de la perception du visiteur nécessitent une précision absolue dans leur disposition. La finesse de la sensibilité de l'artiste est donc cruciale afin que les œuvres entrent dans le dialogue voulu avec l'architecture et qu'elles produisent l'effet escompté sur la pièce.

Cette tension entre ses œuvres et l'architecture, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du musée, entre souvent dans la discussion lorsque Richard Serra est interviewé. Comme il le dit régulièrement l'architecture et sa sculptures possèdent une structure similaire mais ne parlent pas le même langage. C'est cette distinction qui lui permet d'approcher l'architecture au travers de ses sculpture d'un point de vue critique.⁸⁷

Lorsqu'il expose ses œuvres, Richard Serra est confronté à divers espaces muséaux. Au travers du temps, il a construit une réflexion concernant certains aspects du musée qui mettent en tension le dialogue entre l'architecture et ses œuvres. Celui-ci s'avère parfois plus compliqué, voire même impossible, selon le musée.

⁸⁷ EISENMAN, P., "Interview", *op. cit.*, p. 146

L'architecture pour lui prend comme premier visage celui de la typologie du lieu dans lequel il va devoir inclure son œuvre.

*“Should a museum be a closed structure consisting of rooms, corridors, bookstands, storage facilities, a cafeteria, etc..., or should it be a very open, flexible structure that would allow for a continuous adjustment to a broad conceptual variety of works?”*⁸⁸

La pertinence de cette question apparaît lorsque l'on se penche sur les œuvres conçues par Richard Serra. Alors que ces premières pièces possèdent des dimensions raisonnables, dès les années 1970 il conçoit des sculptures de grande dimension. Ces œuvres nécessitent alors une géométrie particulière afin de pouvoir être contenues par le musée. L'installation de l'œuvre devient également partie intégrante de sa conception. La masse ainsi que la dimension considérable de ses sculptures nécessitent de l'anticipation et de la réflexion afin de pouvoir les inclure dans l'espace proposé par le musée. L'installation de son exposition à la Serpentine Gallery est même décrite par Patricia Bickers comme ressemblant une prise d'assaut du musée par des blocs de métal.⁸⁹

Ces pièces qui appartiennent dans leur conception au monde industriel demandent de faire appel aux dispositifs d'installations propres à cet univers. L'artiste doit donc s'appliquer à coordonner les mouvements des machines et ceux des installateurs, qu'il appelle *riggers*. Depuis le début de sa carrière, l'artiste collabore avec la même équipe - *rigging team* - qui fait un travail consciencieux et fin qui correspond à ses attentes.

Chaque mouvement et chaque déplacement de la part de ces ouvriers doit être millimétrés. Compte tenu de la dimension et du poids des œuvres, aucune erreur n'est permise sans conséquences graves. Lorsque les immenses lames de métal sont suspendues dans les airs, soutenues uniquement par des câbles et des grues, il est impossible pour la *rigging team* de ne pas sentir la tension induite par le sentiment de danger que

⁸⁸ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 229

⁸⁹ BICKERS, P., “Interview”, dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 263

produit l'œuvre. Cette complexité inhérente à l'installation des sculptures de Richard Serra impacte forcément de façon physique l'architecture du musée qui veut accueillir de telles pièces (61 - 68).

L'espace muséal est généralement conçu comme un endroit confiné, prêt à accueillir certaines œuvres de dimensions raisonnables mais qui ne possède pas forcément la capacité d'accueillir des lames de métal de 21 pieds - 6.4 mètres - de haut et d'environ 550 tonnes. C'est ce qui pousse l'œuvre de l'artiste à entrer régulièrement dans un dialogue conflictuel physiquement avec l'architecture du musée. Le premier exemple de ce différent est apparu lors de la conception de *Berlin block for Charlie Chaplin* (1978) (69) par Serra pour Documenta 77'.

Le bloc de métal compressé doit prendre place sur le parvis extérieur de la *Neue Nationalgalerie* de Berlin conçue par Mies van der Rohe. L'œuvre est conçue par le sculpteur afin d'entrer en contradiction avec la centralité de l'architecture et ainsi de la mettre en tension. Il se positionne de façon précise, à l'extérieur du bâtiment, sur la dalle de plafond du rez-inférieur. La contrainte du poids d'une telle œuvre nécessite rapidement d'intervenir dans l'architecture de l'étage inférieur afin de venir soutenir la dalle au point d'appui du bloc d'acier. Une colonne en ciment renforcée par des tiges dans sa base a été construite dans l'étage inférieur. Bien que l'œuvre de Richard Serra n'impacte pas directement l'architecte, elle lui impose une colonne supplémentaire qui vient brouiller la structure claire dessinée par Mies et construite près de 10 ans plus tôt.⁹⁰

Cet exemple fait partie d'une longue liste de cicatrices que l'exposition de l'œuvre de Richard Serra a laissé sur les musées du monde. La fondation Beyeler a également dû modifier sa façade, conçue par Renzo Piano, afin de pouvoir abriter les œuvres de l'artiste. Mais la demande la plus marquante de l'artiste est certainement celle qui a été faite au MoMA et que le curateur du musée a pris la décision de mettre en application.

⁹⁰ SERRA, R., "Rigging", dans SERRA, R., *Writings Interviews*, 1994, p. 100

(61 - 68) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 126 - 141

(69) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 142 - 143

Avant le début du concours du Museum of Modern Art de New York en 1997, le curateur approche Richard Serra au sujet d'une future rétrospective qui prendrait place dans les nouveaux locaux. Le sculpteur le met directement en garde concernant les dimensions ainsi que le poids de ses dernières œuvres qui exigent certaines contraintes structurelles et infrastructurelles.

La décision est prise, afin de pouvoir accueillir les œuvres de l'artiste durant cette future rétrospective, d'inclure dans le cahier des charges qui sera transmis aux architectes des contraintes par rapport à la charge que la structure doit être capable de supporter. Mais ce n'est pas tout. Afin que ses œuvres puissent entrer, il faut que la façade contienne une ouverture qui permette le passage de ces immenses lames de corten.

Yoshio Taniguchi qui remporte le concours, conçoit donc l'architecture du musée en tenant compte des nécessités d'installation de l'œuvre de Richard Serra. Le sculpteur n'impacte plus l'architecture de façon légère. Les exigences concernant son œuvre sont directement incluses dans le processus de conception.

Une porte de 40 pieds -12.1 mètres- de large et de 13 pieds -3.9 mètres- de haut est intégrée au dispositif architectural afin de permettre aux œuvres de l'artistes d'entrer et d'être transportées jusqu'au second étage. Le plancher de ce niveau doit être renforcé afin de pouvoir soutenir un poids approximatif de 550 tonnes. Le respect de ces exigences a permis à l'équipe de Richard Serra d'installer son œuvre en seulement deux semaines et demi. Cela aurait été impossible si le musée n'avait pas été conçu entièrement afin de pouvoir accueillir et installer ses sculptures.⁹¹

En conséquence de cela, Richard Serra porte un regard critique sur l'architecture souvent trop confinée des musées qui lui demande de mettre en œuvre d'importants dispositifs afin de pouvoir inclure ses œuvres dans

⁹¹ ROSE, C., SERRA, R., "Talk with Charlie Rose (2007) 1/2 – 2/2", 2007

le bâtiment. Le sculpteur se sent limité par la structure du musée existant. Selon lui, en freinant l'artiste car il fait appel à une architecture rigide, le musée d'art contemporain n'accepte pas pleinement et correctement son rôle de contenant.

*“Once the architecture imposes a limitation, the artist has to work within that limitation - and that kind of restrictive spatial definition just doesn't seem well suited to art of most people who are working now.”*⁹²

Il apparaît que la relation qui existe entre l'art et l'architecture est bien plus complexe qu'il ne semblait préalablement. Au-delà de la question de l'architecture en tant que nouveau contexte pour l'œuvre d'art, la question de la limite produite par le bâtiment est mise en avant par Richard Serra. L'architecture du musée doit être pensée en lien avec la production artistique, ici celle de Richard Serra, afin de ne pas limiter l'artiste dans la conception de son œuvre ce qui nuirait à son langage sculptural.

Le musée, en tant qu'institution - ce qui se traduit dans son architecture -, possède une responsabilité particulière envers ce qu'il contient. Dans le cas de Serra, le musée est le lieu de rencontre entre l'œuvre exposée et le visiteur qui lui fait prendre tout son sens. Il est nécessaire que l'architecture du musée prenne en considération la relation intime qui doit naître entre ces deux corps. Afin d'appuyer sa réflexion sur ce sujet, Richard Serra utilise la controverse qui a pris place au moment de la conception de l'Altes Museum de Berlin par Karl Friedrich Schinkel au début du XIX^{ème} siècle.

L'architecte allemand est mandaté par le roi de Prusse afin de dessiner un musée pour abriter l'entier de sa collection d'œuvres d'art. Avant d'imaginer un tel bâtiment, Schinkel pose la question du rôle que doit tenir l'architecture du musée dans la relation entre l'art et la société. Deux réponses différentes s'esquissent. La première est de définir le musée comme une académie dans laquelle les œuvres sont le matériel d'étude scolaire de l'art, comme

⁹² RICHARDSON, B., *op. cit.*, p. 105

c'est le cas dans le Musée de Ptolémée à Alexandrie. Et la seconde consiste à considérer le musée comme une trésorerie, un coffre-fort qui conserve les œuvres d'art comme de précieux bijoux, de la façon qui leur est la plus favorable sans considérer le besoin de dialogue du visiteur.⁹³

Schinkel opine en faveur d'un musée qui prend le rôle d'une trésorerie. La question qui pourrait sembler close définitivement suite à l'affirmation de l'architecte allemand, apparaît à nouveau dans le discours architectural durant les années 1960. Cette résurgence prend sens au regard des réflexions proposées par Rosalind Krauss au sujet de l'*Expanded Field*. La production artistique ayant changé de paradigmes, il semble correct que les architectes s'interrogent à nouveau sur la condition et le rôle du musée.

Le monde de l'architecture prend le parti de répondre à cette question de la même façon que Schinkel 150 ans auparavant, le musée doit être considéré comme une trésorerie. Selon Richard Serra cette décision conceptuelle témoigne d'une fissure entre le monde de l'art et l'architecture du musée.

*"I think architects who design museums need to spend more time with what is current in art in order to understand that there are people working today whose art, in central conception and form, has nothing to do with rectilinear box structures. For the most part, architects are still designing museums from the perspective of the nineteenth century."*⁹⁴

Il est simple, au regard des implications des pièces du sculpteur américain, de comprendre que le visiteur ne peut plus être tenu à l'écart de l'œuvre et doit être inclus dans son dispositif. Lorsqu'il conçoit ses œuvres, Serra inclut dans son processus à la fois le spectateur et le site dans lequel elles prennent place. Ses pièces intérieures entrent dans un dialogue avec l'espace que leur propose l'architecture et de ce fait impliquent le visiteur dans une vision nouvelle de sa spatialité. Cela amène à une prise de conscience renouvelée de sa part concernant ce qui l'entoure et ainsi le pousse à comprendre le lien entre son corps et les immenses sculptures de métal.

⁹³ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 230

⁹⁴ RICHARDSON, B., *op. cit.*, p. 104

Au regard de cela, il semble évident que le musée ne peut plus être considéré comme un coffre-fort qui préserve l'œuvre à une juste distance du regard empêchant le visiteur d'interagir avec elle. Pour Richard Serra, le musée est une académie dont le visiteur doit sortir enrichi par son expérience. Celle-ci est unique et le pousse à venir une seconde fois afin de vivre une expérience à nouveau différente au sujet de son environnement.

*"The doubt, anxiety, and frustration that a viewer might feel, in confronting a work and then carrying that confrontation home with him, could be the stimulus that would bring him back not to the same experience but to another experience of the work. (...) We all grow up with works of art, and I think we grow up with them quite privately. We don't really need that private fantasy we have about particular objects - whether in memory or in anticipation of seeing them again - restructured for us."*⁹⁵

Dans l'entier de son travail Richard Serra demande au visiteur d'enrichir l'œuvre de la signification qu'il lui donne. La sculpture apprend autant de la présence du visiteur que celui-ci s'enrichit en l'expérimentant. En se contentant d'exposer les œuvres comme de précieux bijoux dans leurs écrins, les musées empêchent le visiteur d'induire sa propre compréhension de l'œuvre. Et comme Serra le relève régulièrement, ce n'est pas à lui de dire ce que le visiteur doit ressentir face à son œuvre. Cette expérience est personnelle et c'est en cela qu'elle est riche.

Le sculpteur américain n'est pas le seul à penser que le musée, en refusant de se modifier, fait une erreur importante qui va le distancer de la production artistique. Selon Alexander Dörner, un historien de l'art du XX^{ème} siècle, il est capital que le musée soit renouvelé afin de répondre à la production artistique contemporaine. Dans *Ways of Curating*⁹⁶, il expose les modifications qui ont eu lieu dans le domaine de l'art depuis son origine jusqu'aux années 1950. Son développement se conclut par un rappel aux divers acteurs du musée. Il les met en face de la nécessité d'un renouvellement au sein de la conception de l'institution du musée.

⁹⁵ RICHARDSON, B., *op. cit.*, pp. 107 - 108

⁹⁶ DÖRNER, A., *The Way beyond 'Art'*, 1958

*“The energies latent in modernized esthetics and art history may be used for the development of a new type of ART MUSEUM. Such a museum could interweave those energies much more closely with the energies of life than esthetics and art history have ever been able to do; and in consequence such a museum could transform life itself much more intensively. What would the new museum be like?”*⁹⁷

Alexander Dorner met en évidence le fait que le musée, en étant le contenant de l'art, doit dès lors que celui-ci implique le visiteur, interagir avec la société. Le musée ne doit plus se contenter d'être un sanctuaire de la nouvelle religion qu'est l'art. Il doit s'ouvrir, et de façon plus conséquente qu'uniquement au travers de l'usage de quelques fenêtres, sur la société dans laquelle il prend place.

*“(.) museums, rather than just being containers for historical artifacts or showpieces of architectural acrobatics, try to foster dialogue and allow for an exchange of ideas and views that can't take place anywhere else”*⁹⁸

Afin que le musée puisse répondre à cette déclaration de Richard Serra, il doit s'inclure dans la société. Il ne peut plus se contenter d'être le bâtiment qui prend place dans un grand jardin, éloigné du dynamisme du monde. L'architecture du musée ne peut plus être façonnée comme l'a fait Durand en 1803 dans son projet pour un musée. Par le biais de ses quelques déclarations, Serra exclut donc la possibilité de concevoir le musée comme un temple, un sanctuaire qui contient les œuvres d'art comme des objets précieux.

Le musée doit jouer le rôle de liant entre la vie extérieur et son monde intérieur afin de permettre au visiteur d'entrer dans une relation intime avec l'œuvre. Si l'observateur se sent entièrement déraciné de sa vie quotidienne, de son univers de tous les jours, lorsqu'il entre dans le musée, il ne pourra jamais démarrer un dialogue intime avec l'œuvre. Il aura toujours le sentiment qu'elle est distante de lui car elle se trouve dans un contexte

⁹⁷ DORNER, A., *op. cit.*, p. 145

⁹⁸ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 239

qui lui est extérieur. Il est donc crucial que l'architecture du musée ne se concentre pas sur l'action d'éloigner l'art de la société mais bien sur le fait de prendre le rôle de pivot entre son contenu - l'art - et le monde extérieur, comme le définit Richard Serra.

Pour Serra, ce dialogue entre le monde extérieur et l'univers intérieur du musée demande à ce dernier de se positionner de façon précise dans la vie de la société dans laquelle il se situe. Pour cela, il lui semble important que l'institution s'éloigne du programme strict qui lui est attribué, lequel a peu évolué au cours du temps. Ces directives programmatiques figées empêchent le musée de s'extirper de la figure du sanctuaire pour la nouvelle religion qu'est devenu l'art. Serra se souvient pour cela du dynamisme culturel de certains petits musées dans lesquels il se rend au début des années 1970.

A cette période, une population entièrement nouvelle se rend dans les musées. Elle est cultivée, intéressée par la politique, la sociologie et beaucoup d'autres sujets. Tous ces gens amènent avec eux à l'intérieur du bâtiment du musée l'esprit de la société de l'époque. Des événements comme des lectures, des concerts, des happenings sont tenus dans ces lieux qui n'étaient pas architecturalement conçus pour cela. Le musée devient le symbole, le porte-parole de la mouvance intellectuelle de l'époque. Il est un "catalyseur culturel"⁹⁹.

Le musée en canalisant les pensées, les révoltes, les interrogations de la société dans laquelle il prend place, abandonne son masque de sanctuaire, presque tombeaux de l'art. Ce n'est pas l'esthétique architecturale ou encore la grande dimension de ces musées qui leur ont permis de tenir ce rôle. Ils se sont contentés de proposer des espaces qui peuvent accueillir divers programmes, des espaces flexibles. Pas dans le sens littéral pour lequel il suffit de placer des cloisons amovibles et autoportantes qui peuvent séparer la pièce de plusieurs façons. Mais bien dans le sens où les espaces, même en comportant des œuvres d'art, permettent à un public de se réunir.

⁹⁹ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, 1994, p. 238

Cela fait écho à la réponse que Richard Serra donne lorsqu'on l'interroge concernant son musée favori. Il répond toujours en parlant du musée du Prado à Madrid (70). Malgré les manquements en termes de luminosité ainsi que d'autres dispositifs architecturaux, selon lui ce musée lui a permis d'entrer dans une relation intime et forte avec l'œuvre de Velázquez qui l'a mené à la sculpture.

*"I was able to have a dialogue with works of art that I can't have, or haven't had, in other museums where circulation seems to be paramount, where the most important thing is how to move people through the building."*¹⁰⁰

C'est bien cela qui est mis en évidence par l'artiste. Tout comme dans ces musées de New York durant les années 1970, le Prado propose un espace architectural qui ne semble a priori pas le plus adapté à entrer dans un certain dynamisme. Mais la rencontre intime entre le visiteur et l'œuvre est justement possible parce qu'ils usent d'une typologie contrastant avec les immenses galeries qui composent les musées contemporains. L'essence du musée ne peut se résumer à un couloir de large dimension dans lequel les œuvres s'exposent sur le passage du visiteur. Ce dernier, promené directement de l'entrée du musée vers sa sortie. Pour Richard Serra c'est cette tendance du musée à se transformer en un large couloir où les œuvres sont exposées au fil d'une promenade qui est critiquable. Car ce dispositif n'invite pas le spectateur à s'arrêter, à entrer en relation avec l'œuvre.

Les sculptures de Richard Serra, comme explicité préalablement, nécessitent le temps de l'appréhension du visiteur. Un musée conçu comme un couloir dans lequel les choses sont consommées comme dans un fast-food ne rend pas justice à sa production artistique. Et non-content de cela, il ne permet pas au visiteur d'induire une signification dans l'œuvre. Le musée ressemble finalement à une longue promenade couverte qui n'invite à aucun moment le visiteur à prendre le temps de tisser une relation avec les pièces d'art exposées.

¹⁰⁰ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, 1994, p. 237

(70) FIGURES, Vol. 2, pp. 144 - 145

La vision de l'art comme d'un produit consommable rapidement, entre en relation avec d'autres réflexions de Richard Serra concernant la gestion du musée. Cette institution s'est développée en parallèle avec la société capitaliste dans laquelle elle se positionne. En conséquence, la gestion du musée se fait selon les préceptes de cette vision du monde. Le musée est administré à la façon d'une structure entrepreneuriale. Il est marqué par la notion de rentabilité propre au consumérisme et de ce fait, il se doit d'être lucratif. C'est principalement pour cette raison que le musée s'est transformé en une sorte de coffre-fort similaire à une structure bancaire.¹⁰¹

Cette nécessité éloigne le musée de sa fonction première qui est de lier la société et l'art afin d'intégrer le visiteur dans les réflexions des artistes. Pour Richard Serra, l'institution qui devrait être propre à son contexte afin de répondre à la mouvance de la ville qui l'entoure, se transforme en une collection de satellites qui se ressemblent tous. Il ira jusqu'à les qualifier de fast-foods se regroupant sous un logo corporatif.¹⁰²

Ces musées, mettant en valeur une production artistique qui se consomme et s'échange, proposent majoritairement des expositions temporaires qui tournent à travers le monde. Cette conception de l'exposition pose problème à Richard Serra dont les œuvres intérieures tardives nécessitent un espace particulier afin d'être contenues et d'intégrer le visiteur dans leur perception. La gestion du musée entre en contradiction avec la production artistique de son temps où les artistes favorisent la création d'installations propre à des espaces spécifiques.

Malgré ces remarques de Richard Serra, un retour vers des expositions uniquement permanentes est impossible. Il est inconcevable d'imaginer demander au public de se déplacer pour visiter une exposition dans un musée en particulier, sous prétexte qu'il s'agit d'une exposition fixe qui ne bouge pas. Mais le musée monographique fait exception à cette règle qui ne semble s'appliquer qu'au musée d'art. Le musée spécifique dans sa

¹⁰¹ RICHARDSON, B., *op. cit.*, p. 108

¹⁰² COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 244

particularité de mémorial à l'artiste est conçu de façon à ce que l'entier de son espace soit considéré comme une atmosphère remémorant l'artiste. Il devient un lieu représentatif d'une personne. Lorsque le visiteur se rend dans ce type de musée, il a l'impression de pouvoir entrer en dialogue avec l'émanation de l'artiste. La critique formulée par Richard Serra concernant les expositions temporaires peut porter à réfléchir, mais elle n'est pas pertinente dans le cadre de la conception d'un musée monographique car par essence il possède principalement une collection fixe dont l'attrait pousse le visiteur à voyager afin de le visiter.

La rentabilité intégrée à la réflexion lors de la conception du musée impacte également les décisions architecturales concernant l'aspect de celui-ci. Au-delà des œuvres, les visiteurs doivent être attirés par l'architecture du musée qui s'affiche comme un emblème. L'architecture extérieure et intérieure s'exprime de façon de plus en plus forte afin d'asseoir la puissance esthétique et financière de l'institution aux yeux du monde. Les architectes actuels tendent à concevoir leur architecture comme celle d'un objet d'art autonome.¹⁰³ A tel point que cette dernière oublie ce qu'elle expose. Elle interfère avec les besoins d'exposition des œuvres. Les architectes omettent d'être tolérant envers la production artistique et négligent durant leur processus de conception les nécessités inhérentes à l'art. Cette attitude est critiquée par Richard Serra, qui s'applique à rappeler de façon brusque que les architectes ne doivent pas oublier qu'ils exercent une profession de service, laquelle n'a pas de finalité artistique.¹⁰⁴

Face à ce propos radical de Richard Serra, il est important de rappeler le contexte dans lequel la génération d'artistes dont il fait partie développe sa pensée. Le sculpteur américain, au même titre que Gordon Matta Clark ou encore Robert Irwin, travaille principalement avec des installations. Celles-ci entrent dans un dialogue tellement intense avec l'architecture que la pression qu'elles exercent finit par se transformer en contrainte physique. Ces artistes plongés dans l'exploration absolue de leur langage artistique

¹⁰³ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 242

¹⁰⁴ RICHARDSON, B., *op. cit.*, p. 109

finissent par en oublier l'architecture qui les accueille. Au même titre que Serra rappelle de façon tranchée que les architectes ne doivent pas oublier le devoir de leur profession, il est important de se souvenir que l'artiste ne peut devenir un architecte.¹⁰⁵

La majorité des artistes du XX^{ème} siècle entrent dans un dialogue similaire avec l'architecture. Leur production artistique s'interroge sur les conditions de perception d'une œuvre. Ils s'intéressent à l'espace d'exposition et à sa capacité de renouvellement de l'expérience spatiale. Les artistes se sentent donc constamment limités par la structure existante dans laquelle ils doivent intervenir. Par le biais de divers dispositifs d'exposition tridimensionnels ces artistes tentent alors de s'approprier l'espace du musée.

Afin de leur permettre de pousser leurs réflexions plus loin, il leur est offert à diverses reprises d'imaginer un bâtiment complet afin d'exposer leurs œuvres. Mais comme en témoigne la valise de Duchamp (71), leurs propositions se contentent d'être, de façon symptomatique, des extensions de leur œuvres dans le domaine de l'architecture.¹⁰⁶

C'est exactement afin d'éviter que le musée se contente d'être une extension de l'œuvre qu'il est important que l'architecte garde son rôle de concepteur ainsi que de médiateur intellectuel avec l'artiste.¹⁰⁷ Particulièrement dans le cas de Richard Serra dont les œuvres nécessitent un contexte qui leur diffère afin d'obtenir une confrontation menant à une lecture nouvelle de l'environnement du visiteur. Une œuvre de Serra exposée à l'intérieur d'une autre œuvre de l'artiste de plus grande dimension perdrait toute signification.

Les réflexions de Richard Serra concernant le musée permettent d'écarter l'une des réponses possibles à la relation que le musée doit entretenir avec l'œuvre. A la fin de ce développement il est évident que la vision de l'artiste concernant l'institution muséale évince une réponse à la question du design

¹⁰⁵ NEWHOUSE, V., *op. cit.*, p. 53

¹⁰⁶ *ibidem*, p. 103

¹⁰⁷ *ibidem*

(71) FIGURES, Vol. 2, pp. 146 - 147

du musée du type de celle choisie par le Durand pour son projet de musée. L'institution ne peut plus agir comme un temple sacré contenant les œuvres à l'écart du visiteur et de la société. C'est ce que Serra exprime au travers de ses propos concernant un musée qui doit être vu comme une académie. Celui-ci a pour devoir de permettre au visiteur d'entrer dans une relation avec l'objet d'art et d'en tirer une leçon.

Il est également important de relever les besoins structurels et infrastructurels de ses œuvres afin qu'elles puissent prendre place dans un bâtiment. L'espace du musée monographique pour l'artiste doit être dessiné en fonction des œuvres qu'il va contenir afin d'apporter l'appui spatial nécessaire à leur prise de sens. Il est donc important de comprendre les implications de chacune des œuvres qui sera exposée afin de définir l'espace architectural le plus pertinent à leur compréhension.

Mais avant cela, il faut répondre à la question qui reste ouverte du design du musée monographique pour Richard Serra. Bien que la réponse proposée par Durand, qui se matérialise dans le musée du Louvre construit par Le Vau et Lescot (52 - 54), ait été écartée, il en reste deux. Il s'agit maintenant de trancher entre ces deux propositions afin de définir une prise de position dans la conception du musée spécifique pour Serra.

Les deux réponses encore possibles à cette question sont soit l'usage du type de musée proposé par Mies van der Rohe pour la *Neue Nationalgalerie* (59 - 60) qui représente l'abstraction complète, soit l'usage du type de musée dont l'architecture exprime le décor dans lequel les œuvres sont conçues comme le *Landesmuseum* (55 - 58) de Gustav Gull.

Comme les réflexions de Richard Serra n'ont pas réussi à trancher concernant cette question, il est maintenant nécessaire de se pencher sur la réalité des espaces dans lesquels ses œuvres ont été exposées. Cela permet de comprendre si l'architecture de ces espaces est pertinente face

(52 - 54) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 108 - 113

(59 - 60) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 122 - 125

(55 - 58) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 114 - 121

aux œuvres de l'artiste ou si au contraire, ces exemples ne semblent pas exposer correctement les sculptures de l'artiste et doivent de ce fait être écartés de la réflexion.

Afin de développer ce propos, la lecture des espaces d'expositions qui contiennent les œuvres de Richard Serra se fait au travers de l'étude du Dia :Beacon à l'esthétique industrielle et du MoMA à l'esthétique abstraite.

L'architecture du musée pour Richard Serra

Le langage sculptural de Richard Serra parle selon la grammaire des matériaux qu'il utilise. Ses œuvres sont construites pour la plupart en plomb, en acier corten ou encore en béton. Afin de produire des œuvres en usant de ces matières, il est nécessaire de se plonger dans les techniques du monde industriel. Cela induit le fait que les œuvres contiennent en elles le langage de production des aciéries ou encore des chantiers navals. Au-delà des exigences en termes de manipulation de ce genre de pièces, leurs dimensions s'étendent au contact de ces larges espaces de production. Bien que les ouvriers puissent porter une attention particulière aux détails d'angles ou une finesse dans les finitions, le contexte de la production industrielle attire les œuvres vers une dimension nouvelle, celle des grands halls des manufactures. Ces espaces se trouvent à l'opposé de ceux plus confinés du musée.

Cette dimension nouvelle des œuvres qui surgit dans le travail de Richard Serra, s'accompagne également d'un changement de paradigme dans la conception de la perception de la sculpture. L'entier de son langage sculptural est basé sur l'interaction qui existe entre le visiteur et l'œuvre. Comme l'a explicité Rosalind Krauss, en quittant le socle, les sculptures abandonnent la mise à distance de l'observateur. Elles lui sont offertes de façon directe, en lien avec le lieu où elles se trouvent.

Il est normal qu'à la suite de cette rupture lors de l'abandon de l'usage du socle en sculpture, Richard Serra produise un travail qui place le visiteur au centre de sa signification. Le mouvement du corps permet à la sculpture d'offrir une compréhension critique et constamment renouvelée du site naturel ou de l'architecture dans lesquelles elle se positionne. Cette vision de l'observateur en tant qu'un corps en mouvement induit un clair glissement dans l'appréhension de l'espace d'exposition. Ce nouvel axiome entre en contradiction avec l'espace Baroque considéré comme statique qui proposait une centralité fixe. Ce fondement de la conception artistique de Richard Serra entre donc en conflit avec la plupart des musées dans lesquels ses oeuvres sont exposées.

*"(...) the art museum (...) still contains a Baroque component, represented by the picture and sculpture gallery; beside these we have a component from the Enlightenment and Romanticism, represented by the period room. These two old components dominate the museum of today and they are responsible for its static character."*¹⁰⁸

Que ce soit donc au travers d'une échelle qui s'apparente plus à l'espace industriel ou au travers de la composante du corps en mouvement, les œuvres de Richard Serra, dans la structure de leur langage, entrent en conflit avec l'espace muséal. Ses installations tendent vers une esthétique de la présence. L'espace esthétique que Serra dessine induit la quatrième dimension, celle de la temporalité qu'il inclut dans son travail par le mouvement du visiteur. L'architecture du musée ne peut plus se contenter d'être un contenant au pure caractère de lieu d'interprétation. Le musée doit devenir le lieu de l'expérience.¹⁰⁹

L'art et l'architecture entretiennent alors une réciprocité renouvelée. La relation étant basée maintenant sur l'expérience, le musée ne peut plus se contenter de jouer le rôle d'arrière-plan de l'œuvre, il y participe. Les installations de Richard Serra prennent à parti l'espace dans lequel elles sont exposées afin de s'exprimer en dialogue avec le visiteur.

¹⁰⁸ DORNER, A., *op. cit.*, p. 147

¹⁰⁹ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 119

*“(...) If the work points to other issues relative to the larger structure, then the work is probably created in order to criticize that structure. I am interested in restructuring the perception of a given space through the way my work organizes the space, or in restructuring the apprehension of my work in terms of its own boundary.”*¹¹⁰

En s’adressant de la sorte à l’architecture des musées, les œuvres lui demandent de tenir ses positions et d’induire une certaine tension au regard de ce qu’elles expriment. L’architecture muséale devient, pour Richard Serra, aussi importante que les murs peints de différentes couleurs l’étaient pour les tableaux ou encore les socles pour la sculpture dans sa conception traditionnelle d’une figure sur un piédestal.¹¹¹

Lorsque l’architecture prend une telle importance dans la signification de l’œuvre, il est crucial de comprendre quelles qualités les œuvres recherchent chez elle. L’architecture ne peut plus disparaître derrière les œuvres comme si elle n’était qu’un arrière-plan neutre. Car le but de la relation complexe qui lie l’art et l’architecture est l’expérience temporelle de la tension que les deux domaines exercent l’un contre l’autre. Le musée doit accepter d’être le lieu de l’expérience cognitive et perceptuelle.¹¹²

L’étude des œuvres de Richard Serra met en avant les éléments qu’elles nécessitent afin de pouvoir interagir de façon critique avec leur contexte. Les œuvres de l’artiste ont été exposées dans de nombreux musées depuis le début de sa carrière mais afin d’obtenir plus d’indications concernant la réponse à donner au sujet du design du musée, deux d’entre eux, dont l’architecture semble, au premier regard, entièrement différente sont étudiés. Le Dia :Beacon ainsi que le MoMA sont deux musées emblématiques qui se trouvent dans la région de New York.

Alors que le MoMA a vu son extension impactée par les nécessités architecturales inhérentes à l’exposition de l’œuvre de Serra, le Dia :Beacon possède plusieurs œuvres minimalistes dans sa collection permanente,

¹¹⁰ RICHARDSON, B., *op. cit.*, p. 109

¹¹¹ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 116

¹¹² *ibidem*, p. 118

ainsi que des sculptures de Richard Serra. Les deux musées ont été, pour le premier étendu et pour le second rénové au début du XXI^{ème} siècle, suite aux diverses réflexions concernant l'architecture du musée après la rupture qui a eu lieu durant les années 1960 - 1970 dans le monde de l'art. Mais leurs deux attitudes face à cela sont très différentes.

Le Dia :Beacon est conçu au moment où la Dia Art Foundation manque de place pour exposer sa collection en constante extension. Les recherches s'orientent vers un bâtiment industriel abandonné se trouvant proche de New York. C'est une ancienne usine d'impression de boîtes en carton que possédait Nebisco (The National Biscuit Company), dans une ville de l'Hudson River, Beacon, qui est choisie (72).¹¹³

Les artistes qui sont nés durant les années 1960 - 1970 et qui sont exposés dans ce musée ont grandi dans une société industrielle déjà en déclin. De leur point de vue, la production industrielle était déjà touchée par la notion d'éphémère. Cela la rend adéquate pour être transformée en esthétique qui puisse être utilisée pour un musée.¹¹⁴ Le Dia :Beacon est l'archétype de cette réflexion. C'est un lieu délaissé par la production industrielle durant sa décroissance. De ce fait, l'institution se l'approprie afin de la transformer en lieu pour accueillir un programme culturel.

L'usine est conçue selon une composition classique pour contenir le programme d'une manufacture. C'est une structure en béton surmontée d'un toit formé de plusieurs rangées de sheds permettant l'éclairage naturel du vaste plancher en érable. L'entraxe généreux des colonnes produit un large espace aisément modulable qui peut accueillir la nouvelle production artistique et ses pièces possédant maintenant de grandes dimensions. Les 22'300 mètres carrés sont rénovés sous la direction de Michael Govan et Lynn Cook qui sont les curateurs. Ils font appelle à la fois à l'artiste Robert Irwin, pour des conseils, et au bureau d'architecte Open Office pour la plus grande partie des travaux.

¹¹³ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 115

¹¹⁴ *ibidem*, p. 117

(72) *FIGURES*, Vol. 2, pp. 148 - 149

Cette transformation marque l'apogée de la Dia :aesthetic. Cette esthétique architecturale est développée par l'architecte Richard Gluckman lorsqu'il conçoit la Dia Art Foundation ainsi que la Andy Warhol Foundation. Cette esthétique combine la conception moderniste de la transparence de la structure avec une vision minimaliste de la sensibilité à lumière et à l'espace.¹¹⁵

La compréhension de la transparence de la structure par le modernisme entre en résonance avec les réflexions de Richard Serra concernant la nécessité de révéler le processus de construction afin de permettre au public de l'appréhender. Lorsque l'on transpose cette interprétation à l'architecture elle se manifeste sous les traits d'une exposition claire de l'espace au travers de la structure.¹¹⁶ La sensibilité minimaliste à l'espace et à la lumière se manifeste par la tension entre l'idéalisation de la forme - perçue comme ressentie instantanément dans sa conception - et la contingence de la perception - prenant place au travers du corps particulier dans un espace spécifique pour une durée variable. Cette vision du minimalisme le situe dans la tension entre la structure littérale de la forme géométrique - la conception - et l'effet phénoménologique des diverses perspectives qu'elle induit durant l'expérience - la perception.¹¹⁷

La conception esthétique de ce musée se fait dans la veine de l'intérêt que beaucoup d'artistes portent aux lieux industriels. La réponse que donne cette architecture concernant le design du musée est instinctive. Le lien est rapide et simple entre la production d'œuvres au caractère industriel et leur exposition dans des usines qui seraient susceptibles de les produire.

Le monde industriel influence les pièces de Richard Serra tout au long de leur production. Et les premières œuvres comme *Splashing* (1968) (25) sont d'ailleurs photographiées dans un contexte industriel. Il les a produites dans des espaces appartenant anciennement à l'industrie, maintenant transformés en lofts.

¹¹⁵ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 110

¹¹⁶ *ibidem*, p. 108

¹¹⁷ *ibidem*, p. 107

Au début de sa production artistique Richard Serra représente donc les œuvres dans le cadre d'une architecture à la connotation industrielle. C'est en réaction à ce mouvement des artistes que l'esthétique industrielle est transposée dans le musée. Elle se manifeste sous la forme de grands espaces industriels rénovés ou encore de la construction de grandes halles, fac-similé de l'architecture de la production industrielle.

*"Of course, one can view this arrangement as perfectly fitting: what could be more appropriate, after paintings of modern life in national museums and abstract works in white cubes, than Minimalist installations in industrial sheds?"*¹¹⁸

Mais pour les sculptures de Richard Serra il semble que l'exposition dans un univers si proche de leur production pose des problèmes de compréhension. Car bien que l'échelle des œuvres soit adaptée à ces espaces leur architecture invite à une certaine redondance.

*"The loft space idea? It probably originated in the sixties, because most of the work that was done was done in lofts. The loft was the place to divide or declare, and the scale of the loft became the scale of the work. (...) You can say that every context or frame has its ideological overtones. (...) A highly figurative or symbolic architecture is as interesting as any other situation in that it can be revealed and criticized. However, most of the work that attempts to do that allows the context to dictate the critique. A lack of critical distance will reduce even abstract work to a representational rendering of a given context. Only work that points to the condition of the frame and at the same time maintains a certain degree of independence can elicit the critical connotations of its context."*¹¹⁹

Cette déclaration de Richard Serra met en évidence l'absurdité, dans le cas de l'exposition de son œuvre, de l'usage d'une architecture qui parle le même langage que le sien. En effet, afin qu'une relation de tension naisse entre l'art et l'architecture il est nécessaire qu'ils ne soient pas du même avis. L'architecture ne peut pas parler du même sujet que l'œuvre.

¹¹⁸ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, pp. 116 - 117

¹¹⁹ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, p. 234

La réciprocité qui naît avec l'usage des espaces industriels dans la relation entre art et architecture apparaît pleinement dans le Dia :Beacon. Il expose principalement des œuvres produites par les artistes des années 1960 - 1970, aux connotations industrielles, dans un ancien espace dédié à la production. Ce musée qui semblait s'affirmer comme une réponse adaptée, en contextualisant les œuvres dans l'univers qui les a produites, comme le proposait Gustav Gull, en contradiction avec Quatremère de Quincy, se mue finalement en simple tautologie .

L'architecture finit par ressembler à un décorum qui emmène les installations de Richard Serra ainsi que celles des autres artistes vers une certaine théâtralité. L'architecture prend le rôle de décor de la pièce de théâtre produite par l'œuvre. Elle abandonne ses caractéristiques propres pour absorber celles des œuvres qu'elle expose. Elle semble emmener le visiteur dans le monde de la production des œuvres de Richard Serra, comme dans le cas d'une reconstitution historique. L'architecture ne possède pas de force propre qui puisse lui permettre d'entrer dans une relation de tension qui mène à un dialogue riche avec l'œuvre.

*“We could imagine this vigorous reinvention as a kind of secular parallel to the way baroque architecture emerged from the Council of Trent. Here, as a central plank of the counter reformation, architecture and art became ways of manifesting a new vision of Catholicism into the world. Architecture’s reinvention of the museum has performed the same task, but for the culture industry rather than the church.”*¹²⁰

L'esthétique industrielle se transforme en esthétique séculaire au même titre que celle proposée par Durand pour son projet de musée en 1803. Le décor qu'elle produit, au lieu de ramener les œuvres dans le lieu de la vie quotidienne, étouffe la charge critique de l'art en le transformant en objet de mise en scène. Les installations utilisant le langage de la présence sont transformées en œuvres purement picturales, s'éloignant de la vision de l'expérience temporelle que leur confère Richard Serra (73 - 74).

¹²⁰ JACOB, S., “Museum as Media and Mediator”, dans YOASHIDA, N., (éd), *A+U Architecture and Urbanism, Christ & Gantenbein*, p. 34

Il semble donc que la réponse la seule réponse restante face à la production artistique de Serra soit la proposition d'un musée aux espaces abstraits d'un blanc immaculé. Comme ceux que le MoMA propose dans sa rénovation qui accueille la rétrospective de Richard Serra en 2007 , "Richard Serra : Sculpture forty years" . Elle a lieu à l'occasion de la fin des travaux d'extension et de rénovation menés par Yoshio Taniguchi (75 - 77).

Le musée s'étend d'une surface de 1'400 mètres carrés. Ses dimensions s'agrandissent afin de proposer des espaces d'exposition plus larges. Les hauteurs d'étage augmentent en dimension à 6.4 mètres de haut et les surfaces au sol de chaque pièce également. Cela donne l'impression que le musée en croissant de la sorte propose des espaces d'une grandeur nouvelle. Mais malheureusement, grandeur ne signifie pas capacité. La capacité du musée reste malgré tout limitée face aux œuvres d'art d'artistes comme Richard Serra.¹²¹

Bien que les exigences d'exposition de ses œuvres aient été prises en compte, elles se cantonnent à être appliquées dans certaines pièces en particulier qui permettent de l'exposer. Les espaces d'exposition contenant les œuvres les plus anciennes restent confinés. Ils avaient été dessinés en lien avec les dimensions des pièces des appartements new-yorkais de l'époque. Ils ne s'agrandiront pas sous couvert du fait qu'ils continuent à contenir les œuvres issues de la production plus ancienne et traditionnelle de l'art. Cette différence de typologie dans l'architecture met donc en avant la rupture qui existe entre l'art produit avant les années 1960 et les réflexions artistiques qui ont suivi. L'atmosphère entre les deux parties du musée est entièrement différente en plus du fait que les spatialités n'ont pas de points communs.¹²²

Lors de son intervention Taniguchi s'applique à dématérialiser l'architecture qu'il construit. Il accentue le caractère abstrait des murs en les scindant. Il utilise pour cela des coupures verticales induites par des fenêtres qui permettent le dialogue entre les espaces de foyer. Pour pousser encore plus

¹²¹ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, pp. 119- 120

¹²² *ibidem*, p. 120

loin cette réflexion, il propose des murs qui ne sont plus ancrés dans le sol mais semblent flotter. Pour cela, il les décolle de quelques centimètres par rapport à la surface du plancher. Pour lui modernisme signifie alors minimalisme. La dématérialisation de l'architecture invite à la légèreté de l'architecture par la sublimation des matériaux et des techniques. Cela aboutit à la production d'un environnement stylistique d'une élégante austérité.¹²³

*"(...)I'll make architecture disappear."*¹²⁴

C'est bien ce sentiment que le visiteur ressent face au MoMA, comme l'exprime Taniguchi dans une interview concernant ses réflexions architecturales. Mais est-il correct qu'une architecture aussi abstraite corresponde aux œuvres de Richard Serra. Tout au long de son discours, il insiste sur l'importance de la confrontation entre l'œuvre et l'architecture afin d'emmener le spectateur dans une compréhension renouvelée de l'espace dans lequel il évolue. Si l'architecture disparaît, il semble impossible que l'art puisse entrer en contradiction avec elle. Aucune tension ne peut être induite envers un élément qui a disparu.

L'abstraction de l'architecture empêche la sensation du visiteur. Celle-ci est basée sur une conscience de sa propre présence dans l'espace, une impression d'orientation et de désorientation qui aiguissent sa sensibilité. Le suprême ornement minimaliste qui se transforme en abstraction totale n'oppose aucune résistance aux sculptures de Richard Serra. Le blanc immaculé de ses murs, de ses plafonds, joue le rôle d'un pâle arrière-plan emmenant la sculpture vers une picturalité que l'artiste ne souhaite pas (78).

*"As soon as you put a work into a rarified white cube, it's being redefined, and, in some cases, it undercuts the relevance and meaning that the work had in its original context. (...) If a work is not completely robbed of its initial meaning, it is definitely distorted by its inclusion in a museum."*¹²⁵

¹²³ FOSTER, H., *The Art-Architecture Complex*, p. 122

¹²⁴ *ibidem*

¹²⁵ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, pp. 242 - 243

La dernière proposition, celle représentée par le projet de Mies - transposée dans le MoMA - concernant le dessin d'un musée semble être rejetée par les exigences des œuvres de l'artiste. La relation entre sa production artistique et l'architecture du lieu qui les accueille semble être plus complexe que ce qui pouvait être imaginé.

Malgré le fait que le Dia :Beacon et le MoMA possèdent des styles architecturaux opposés, ils sont tous les deux peu adaptés à l'exposition des œuvres de Richard Serra. Ils se contentent d'être les porte-paroles de la sublimation esthétique, financière et architecturale du musée moderne. Le premier en mimant le contexte de la production des œuvres de Richard Serra semble un pâle décor ne lui offrant comme solution que la théâtralité. Alors que le second, en dématérialisant l'architecture jusqu'à la faire disparaître n'offre pas de contexte assez fort pour permettre aux œuvres d'entrer en tension avec l'architecture qui les contient, d'induire le choc du sentiment du sublime qu'elles font naître chez le promeneur lorsqu'elles sont incluses dans un contexte paysager.

L'architecture du musée, dans son rôle de contenant, doit donc apporter les conditions nécessaires à la sculpture, le contenu, afin qu'il puisse exercer la pression nécessaire au choc face à l'échelle humaine qui mène en partie au sentiment du sublime. Celui-ci réside dans l'adéquation parfaite entre une œuvre et son contexte afin qu'elles ne forment plus qu'un corps unique avec le visiteur.

Cette relation complexe entre les sculptures de Richard Serra et l'architecture n'est pas permise dans le cas où le musée est traité comme un sanctuaire éloignant les œuvres du monde extérieur, ni dans le cas de l'usage d'une architecture industrielle qui théâtralise son expérience et encore moins par la conception d'espace dont l'architecture est entièrement abstraite. Le musée doit se concentrer sur l'interaction entre le monde extérieur et son monde intérieur. Comme le dit Richard Serra, il doit être un espace

privé dans un espace public. Il a la tâche de permettre au visiteur d'entrer dans une relation intime avec l'œuvre au milieu de l'espace public qu'est le musée.

Emmanuel Christ, du bureau Christ & Gantenbein, lors d'une discussion menée à Art Basel, expose le fait que pour lui, si aucune tension entre l'art et l'architecture n'existait leur relation serait ennuyeuse. Afin d'éviter cette fadeur dans leur dialogue, il est important qu'une tension existe entre l'art et l'architecture. C'est en cela que Christ pointe une piste à suivre lors de la conception d'un musée.¹²⁶

L'œuvre d'art doit entrer en tension avec l'architecture. Il est important que l'architecture du musée ne cherche pas à être le parallèle architectural de l'art. Cela mènerait à une relation peu intéressante entre les deux domaines dans le musée. Il semble également, selon lui, qu'il est impossible de prévoir la production artistique. Le musée est condamné à concevoir des espaces qui ne servent pas correctement l'art contemporain. Suite à ce constat, pour Christ, l'architecte doit donc se munir d'armes qu'il connaît. Il doit proposer un bâtiment qui s'intéresse à son contexte culturel afin que celui-ci ne se transforme jamais en objet isolé dans le tissu urbain.

Bien qu'en formulant son propos ainsi, Christ avoue l'impuissance de l'architecture face à la production artistique, il met en avant un point important qui fait écho aux prescriptions de Richard Serra. Le musée, dans son rôle de "catalyseur" doit entrer en dialogue avec la société et donc avec son contexte. La culture dans laquelle le musée vient se positionner est devenue centrale au XXI^{ème} siècle. Il faut de ce fait que l'architecture s'applique à dialoguer avec elle par l'usage de la définition nouvelle qu'il en fait.¹²⁷

Le terme dialogue n'est pas à comprendre dans le sens où le musée doit être en accord avec son environnement urbain et culturel. Au contraire, il est

¹²⁶ CHRIST, E., FRIEDMAN, Y., KEREZ, C., MOUSSAVI, F., OBRIST, H., "Conversation / The Future of the Museum / Art and Architecture", 2010

¹²⁷ JACOB, S., *op. cit.*, p. 35

même important que le musée, dans son rôle d'institution, représentante d'une mouvance artistique, entre dans une discussion critique avec ce qui l'entoure.¹²⁸

Ces propos de Christ croisés à ceux de Serra semblent énoncer la première règle à appliquer lors de la conception du musée monographique pour Richard Serra. Le bâtiment du musée doit entrer dans un dialogue critique avec le contexte culturel et social dans lequel il prend place. Au même titre que le musée se positionne physiquement sur le terrain contenu dans le tissu urbain, il est nécessaire qu'il se positionne intellectuellement dans la société.

Si ce premier précepte est appliqué correctement, le musée peut donc répondre par la moitié à l'exigence de Serra qui est qu'il induise un dialogue, une tension entre le monde de l'art et la société. La seconde ligne de conduite que le musée doit suivre est un engagement envers l'art qu'il expose. Cette nécessité pour Serra mène à des espaces qui ne limitent plus l'artiste et qui ne sont plus ressentis par lui comme hostiles. Afin d'exposer correctement le contenu du musée monographique pour le sculpteur américain, il était donc de la première importance de se pencher sur son parcours ainsi que sur les implications de ses œuvres au travers de l'étude du processus artistique qui définit la grammaire de son langage sculptural si particulier. Se formule ainsi la seconde règle à appliquer lors de la conception du musée monographique pour Serra. L'architecture du bâtiment est influencée par son environnement mais elle l'est aussi par ce qu'elle contient et les exigences des énormes sculptures en corten de Serra.

Le musée dans son rôle de contenant doit donc prendre un engagement important que ce soit à l'égard de son contexte ou de l'art qu'il contient. Seulement au moment où ces deux relations sont pleinement satisfaites, le musée peut devenir un "conduit pour la culture"¹²⁹ ou un "catalyseur culturel"¹³⁰.

¹²⁸ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, pp. 235 - 237

¹²⁹ JACOB, S., *op. cit.*, p. 35

¹³⁰ COOK, L., FRANCIS, M., *op. cit.*, pp. 235 - 237

“Museums should start out not to design a museum but in fact to have a work of architecture that deals with the world today...Maybe the program should be a program of ideas and concepts that lead to spaces where startling and tension-filled relationship between the art and the spaces and the audience can be created. Because clearly, the subject that we’re talking about is a subject that still needs to come face-to-face, to confront a Richard Serra piece (...).”

Peter Eisenman

dans Elederfield, J., *Imagining the Future of the Museum of Modern Art: Studies in Modern Art* 7, 2005

Partie III
Catalogue d'exposition

1. *Verb List*, 1967 - 1968
2. *To Lift* , 1967
3. *Belts* , 1966 - 1967
4. *Hands Catching Lead* , 1968
5. *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969
6. *5:30*, 1969
7. *1-1-1-1*, 1969
8. *Circuit* , 1972 - 1986
9. *Delineator*, 1974 - 1975
10. *Railroad Turnbridge* , 1976
11. *Equal - Parallel : Guernica - Bengasi*, 1986
12. *Intersection II* , 1992
13. *Torqued Ellipse IV* , 1998
14. *Band* , 2006
15. *Torqued Torus Inversion* , 2006
16. *Sequence* , 2006

to scatter	to modulate
to arrange	to distill
to repair	of waves
to discard	of electromagnetic
to pair	of inertia
to distribute	of ionization
to surfeit	of polarization
to complement	of refraction
to enclose	of simultaneity
to surround	of tides
to encircle	of reflection
to hide	of equilibrium
to cover	of symmetry
to wrap	of friction
to dig	to stretch
to tile	to bounce
to bind	to erase
to weave	to spray
to join	to systematize
to match	to refer
to laminate	to force
to bond	of mapping
to hinge	of location
to mark	of context
to expand	of time
to dilute	of carbonization
to light	to continue

Verb List, 1967 - 1968

Richard Serra

Graphite sur papier, deux feuilles

Chacune : 25.4 x 20.3 cm

Museum of Modern Art, New York

to roll	to curve
to crease	to lift
to fold	to inlay
to store	to impress
to bend	to fire
to shorten	to flood
to twist	to smear
to dapple	to rotate
to crumple	to swirl
to shave	to support
to tear	to hook
to chip	to suspend
to split	to spread
to cut	to hang
to sever	to collect
to drop	of tension
to remove	off gravity
to simplify	of entropy
to differ	of nature
to disarrange	of grouping
to open	of layering
to mix	of felting
to splash	to grasp
to knot	to tighten
to spill	to bundle
to droop	to heap
to flow	to gather

L'œuvre est composée de caoutchouc que l'artiste a récupéré dans un entrepôt de Manhattan. Afin de modifier la condition du caoutchouc, il utilise la liste de verbe d'action, *Verb List* (1967-1968), qui définit les divers processus physiques de transformation des matériaux qui constitueront son œuvre. Avec ce morceau de caoutchouc qu'il déroule au sol, Richard Serra met en scène le verbe "lever" - to lift. Il attrape le morceau de caoutchouc dans sa longueur et le soulève.

To Lift ouvre la porte à des questions de spatialités que l'artiste explorera à une échelle plus grande dans ses œuvres plus tardives. La sculpture produit un volume unique qui ne possède ni intérieur, ni extérieur. L'espace est continu et s'enroule autour de morceau de caoutchouc.

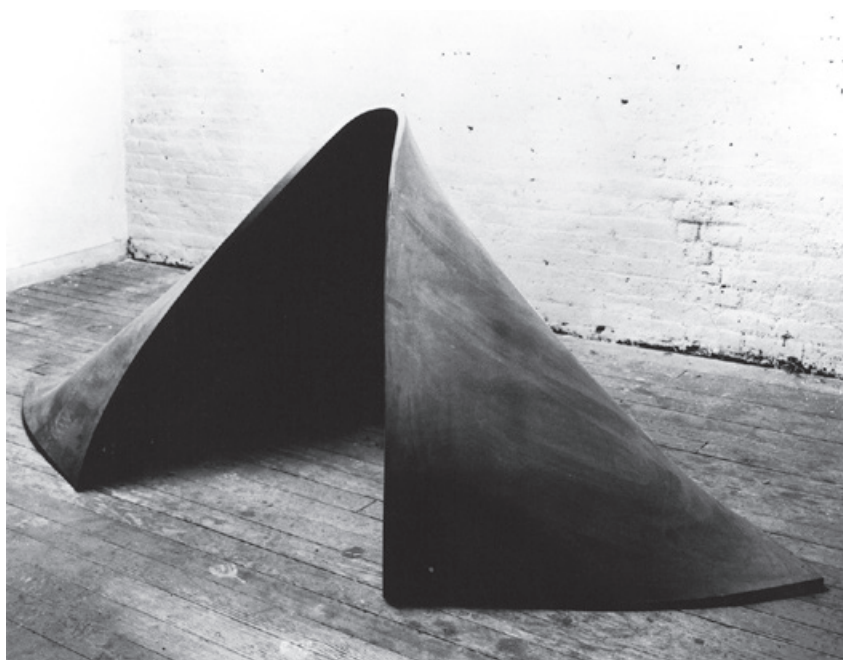
To Lift, 1967

Richard Serra

Caoutchouc vulcanisé

0.914 x 2.032 x 1.524 m

Collection de l'artiste



2.

L'œuvre est composée de lanières de caoutchouc disposées contre un mur. Le matériau possède un poids propre qui le fait réagir à la force de gravité. De ce fait, chaque élément étant accroché de manière différente, ils ne prennent pas tous la même forme en interaction avec la gravité. Cette sculpture est en quelque sorte, pour Richard Serra, une transposition en trois dimensions des principes compositionnels de Jackson Pollock. L'entier de l'œuvre semble être un accident de composition qui sort du plan du mur. L'ajout du néon permet de relever la simplicité du dessin de l'œuvre en décrivant linéairement le mouvement de la lanière de caoutchouc. Chacun des éléments qui composent la sculpture sont considérés comme des éléments de dessin qui utilisent à la fois la couleur, le plan, la ligne et le haut relief.

Cette œuvre fait partie des premières propositions de Richard Serra. Il la critiquera lui-même plus tard pour ses implications trop picturales résidus de sa formation en tant que peintre.

Belts, 1966 - 1967

Richard Serra

Caoutchouc vulcanisé et tube de néon

1.829 x 7.6 x 0.508 m

Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Panza Collection



3.

Un bras apparaît dans le cadre de la caméra depuis la droite. La main est ouverte, les doigts tendus, prêts à saisir les pièces de plomb qui entrent puis disparaissent du cadre à un rythme effréné. Ils effleurent la main sur leur passage et parfois se font stopper dans leur course par les doigts qui se referment sur eux. Lorsque la main attrape un élément de plomb, elle le serre afin de le déformer pour le relâcher aussitôt le laissant continuer sa course vers l'extérieur du cadre de la caméra. Suite au passage de 120 pièces de plomb, la main est épuisée et le film se termine. Richard Serra réalise cette séquence comme une allégorie à la production filmographique. Les éléments de plomb représentent le sujet du film, en constant mouvement, entrant et sortant du cadre. Et la main prend donc le rôle de l'obturateur qui s'ouvre et se ferme, exposant la bande de film à la transformation qu'elle subit au contact de la lumière du sujet.

Dans ce film, indépendamment du médium, Richard Serra exprime sa grammaire artistique. Ce langage si particulier qui lui provient de la *Verb List* (1967 - 1968) qui propose des possibilités de transformer le matériau de manières différentes comme la main le fait ici.

Hands Catching Lead, 1968

Richard Serra

Film

Black and white

3 min 30sec.

Camera Robert Fiore

Kunstmuseum Basel



4.

Cette sculpture est formée de quatre plaques de plomb disposées en équilibre. Le propos de l'œuvre est celui de matérialiser la notion d'équilibre jusqu'à mener à l'annulation visuelle du poids des divers éléments. Afin d'obtenir ce résultat, Richard Serra utilise une solution pragmatique et simple à la question de l'équilibre. Il se contente de faire usage des propriétés internes des quatre plaques de plomb, sans se tourner vers des éléments externes pour les maintenir en place.

De ce choix, naît le sentiment de satisfaction qui emplit le visiteur lorsqu'il fait face à cette œuvre. L'esthétique pure et forte provient en partie de la solution simple qui mène au maintien de l'équilibre entre les divers éléments qui composent l'œuvre sans avoir besoin d'utiliser d'éléments extérieurs.

One Ton Prop (House of Cards), 1969

Richard Serra

Plomb antimoine

Quatre plaques chacune :

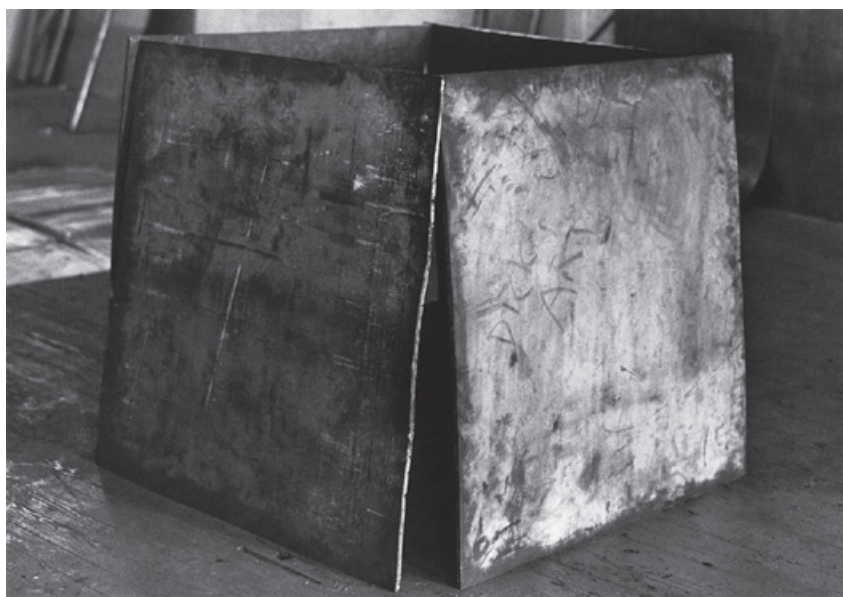
1.219 x 1.219 x 0.025 m

Total : 1.24 x 1.43 x 1.43 m

Poids total:

430 kg

Elyse et Stanley Grinstein, Los Angeles



5.

Les quatre plaques de plomb qui composent la base de l'œuvre se penchant vers l'avant d'environ un inches sans se toucher. C'est la barre qui les surplombe qui joint dans leurs angles chacune des lames afin de les maintenir en place. Richard Serra propose une sculpture dans laquelle c'est l'élément supérieur qui soutient les éléments inférieurs. Cela entre en contradiction avec les notions instinctives d'équilibre qui veulent que ce soit les éléments de base qui supportent ce qui prend place dans la partie supérieure de l'œuvre.

Dans cette sculpture Serra implique les notions de construction ainsi que d'assemblage en compression de divers éléments. Tout en mettant en pratique ses réflexions concernant le maintien en équilibre d'objets par un éléments qui les surplombes sans faire usage du joint.

5:30, 1969

Richard Serra

Plomb

Quatre plaques et une barre, chacune et la barre :

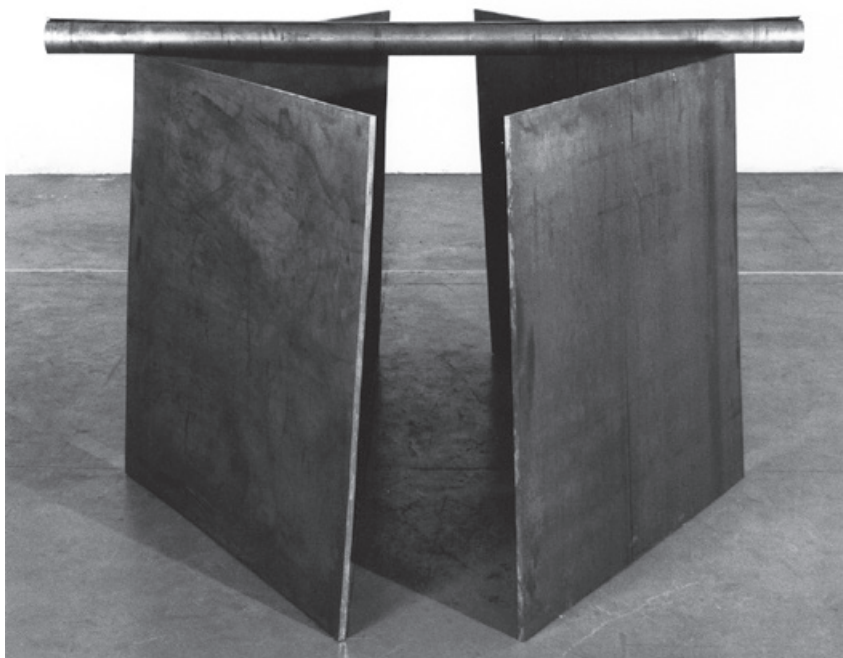
1.219 x 1.219 x 0.019 m

2.134 m

Poids total:

2800 kg

Collection de l'artiste



6.

Cette sculpture est composée de quatre plaques de plombs surplombées d'une barre. La première plaque s'incline vers l'avant et de ce fait induit sur la barre, un mouvement de glissement vers le bas et l'avant. Sa trajectoire est stoppée par la plaque qui lui fait face. Celle-ci n'est pas penchée contrairement à la première ce qui lui permet d'être plus haute d'environ un demi inches par rapport au reste de l'œuvre. Ce qui lui permet d'arrêter la barre dans sa chute. C'est le point de contact précis entre le rouleau de plomb et cette dernière lame de plomb qui maintient l'entier de l'œuvre dans son équilibre.

Tout comme dans *5 :30* (1969), Richard Serra dispose cette œuvre afin de faire appel à la question de la stabilisation par un éléments qui les surplombe. Ce sont des préoccupations qui concernent la tectonique de la structure que Serra exprime dans cette sculpture.

1-1-1-1, 1969

Richard Serra

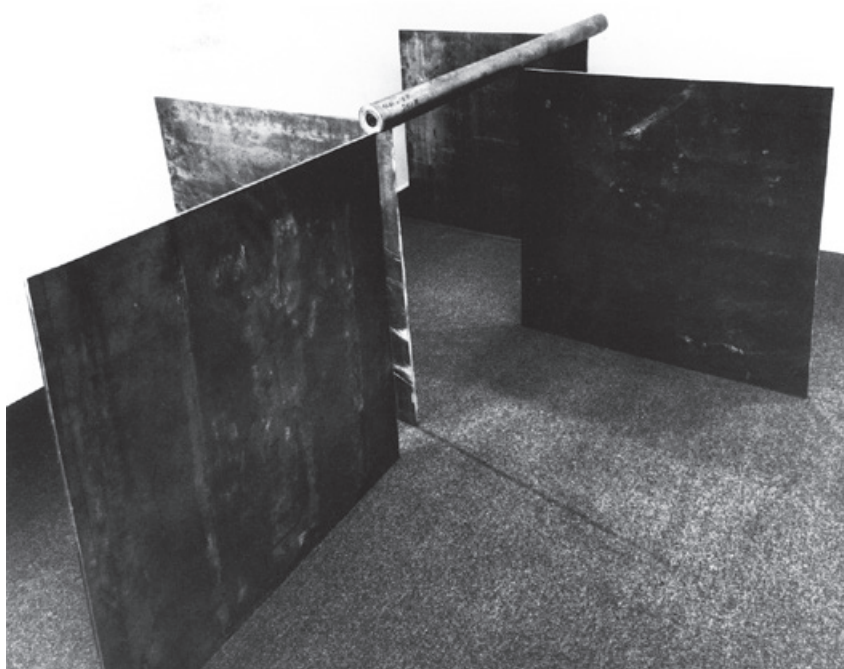
Plomb

Quatre plaques et une barre, chacune et la barre :

1.219 x 1.219 x 0.025 m

2.1 m

Kunstsammlung Nordrhein-Westfale, Düsseldorf



7.

L'œuvre est composée de quatre lames de métal. Chacune d'elle est disposée sur la ligne bissectrice d'un des quatre angles qui forment la pièce. En positionnant les lames ainsi, l'artiste les rend autoportantes au contact de l'architecture. Leur mouvement latéral est empêché par les deux pans de mur qui forment le coin. L'unique façon d'extraire ces plaques est de les faire glisser vers l'arrière pour les écarter de l'angle de la pièce.

La disposition de la sculpture articule l'espace intérieur. Elle le divise afin de contenir des volumes différents dans l'architecture. Elle la transforme pour que l'espace renvoie à des préoccupations plus sculpturales qu'architecturales

Circuit, 1972 - 1986

Richard Serra

Acier laminé à chaud

Quatre plaques, chacune :

3.045 x 6.09 x 0.026 m

Enid A. Haupt and S. I. Newhouse, Jr. Funds



8.

L'œuvre est composée de deux plaques d'acier. La première est placée à même le sol de la salle. La seconde, qui fait la même dimension que la première, subit une rotation de 90° en utilisant son centre comme centre de rotation par rapport à la position de la plaque au sol. Suite à cette rotation elle est appliquée contre le plafond de la pièce. En disposant ces deux éléments de cette façon, Richard Serra induit une relation entre le plafond et le sol qui va influencer le visiteur dans ses déplacements. Lorsque celui-ci entre dans la pièce, l'œuvre lui renvoie un sentiment de mouvement à la fois centrifuge et centripète. Le sculpteur le rend attentif à l'espace qui l'entoure d'une façon plus aiguisée.

C'est en modifiant la centralité de la pièce que Serra réussit à proposer une lecture nouvelle du volume au visiteur en l'impactant psychologiquement dans son déplacement.

Delineator, 1974 - 1975

Richard Serra

Acier laminé à chaud

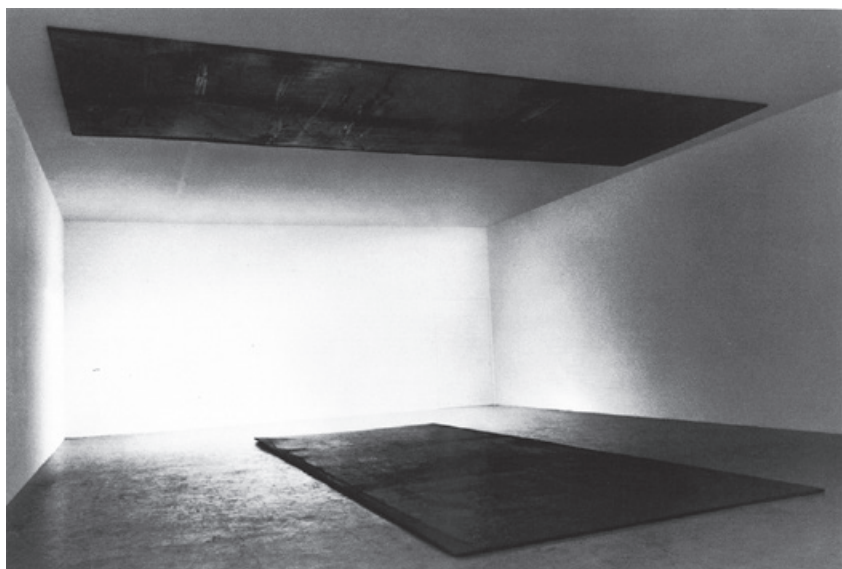
Deux plaques, chacune :

7.9 x 3.1 x 0.025 m

Poids chacune :

4816.3 kg

Collection de l'artiste



9.

Pour ce film, la caméra est placée sur la partie centrale tournante d'un pont de chemin de fer surplombant la rivière Willamette en Oregon. Lorsque le pont se met en mouvement pour laisser passer les bateaux ou les trains, selon les besoins, il devient un trépied géant qui détermine le mouvement de la caméra. Celle-ci se déplaçant en même temps que le pont, la structure de l'ouvrage d'ingénierie semble statique. Le paysage donne l'impression d'être en mouvement, comme s'il était projeté sur un écran en fond du pont. Ce sentiment induit par le cadre statique matérialisé par le pont est l'antithèse de la réalité dans laquelle le paysage est l'unique élément statique. Le pont produit à la fois le paysage et le film. Celui-ci suit, par le biais de la séquence, le processus de transformation du pont tournant afin de laisser passer les bateaux et les trains. Il tourne afin de s'ouvrir pour que le bateau puisse continuer sa course, puis tourne encore dans le but de se refermer et de permettre le passage du train. La mécanique du pont devient la grammaire du film.

Avec cette production, Richard Serra démontre la contradiction qui existe entre la réalité de l'espace extérieur et son ressenti une fois celle-ci transposée dans la structure d'un film.

Railroad Turnbridge, 1976

Richard Serra

Film

Black and white

19 min

The Museum of Modern Art, New York



10.

Lorsqu'il imagine cette œuvre, Richard Serra se trouve en Espagne dans le musée qui expose la toile de Picasso, *Guernica* (1937). Durant cette journée, la ville de Bengasi se fait bombarder. C'est suite à ces événements que Serra nomme son œuvre *Equal-Parallel : Guernica-Bengasi*. La sculpture est composée de quatre lames en métal. De façon objective, chacune de ces lames possède la même hauteur. Mais cela n'est jamais perceptible de cette façon par le visiteur. Tout au long de son déplacement, celui-ci a l'impression que certaines lames sont plus hautes que d'autres. L'appréhension que le visiteur fait de ces éléments se modifie en fonction de son mouvement.

C'est un phénomène que Richard Serra a étudié lorsqu'il travaillait dans son atelier. Il avait disposé sur le sol plusieurs blocs de bois de mêmes dimensions. En les observant durant plusieurs jours, il a cherché à découvrir ce qu'il ne comprenait pas instinctivement en regardant ces éléments. Il s'est rendu compte que lorsqu'il se déplaçait dans la pièce, certains blocs paraissaient tour à tour plus haut ou plus bas que les autres. C'est ce principe de perception qu'il met en pratique dans cette œuvre.

Equal - Parallel : Guernica - Bengasi, 1986

Richard Serra

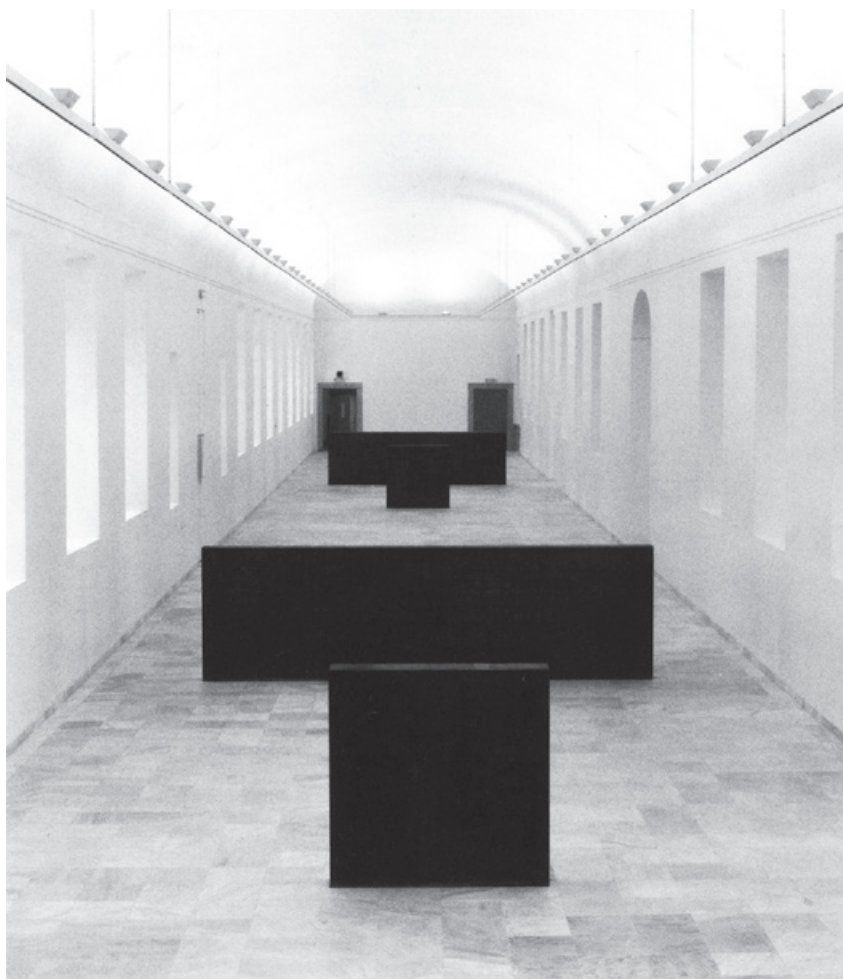
Acier laminé à chaud

Quatre plaques, de deux dimensions

1.486 x 1.486 x 0.241 m

1.486 x 5 x 0.241 m

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



11.

L'œuvre est construite par quatre plaques de métal. Elles définissent deux chemins. Le premier propose un espace dans lequel les lames semblent s'éloigner du spectateur alors que dans le second, elles semblent se pencher vers lui. Richard Serra propose donc trois espaces distincts mais contigus en disposant ainsi ces quatre lames de métal. Malgré le poids réel des lames d'acier, le mouvement qu'elles induisent leur donne l'impression d'une certaine flottabilité en évoquant la forme de la coque d'un navire.

Richard Serra détermine la hauteur de ces plaques afin que le plafond reste visible mais que son impact sur l'espace de la sculpture ne soit pas significatif pour le spectateur. Ce qui lui permet de transposer l'espace d'un volume architecturale à un volume défini de façon sculpturale.

Intersection II, 1992

Richard Serra

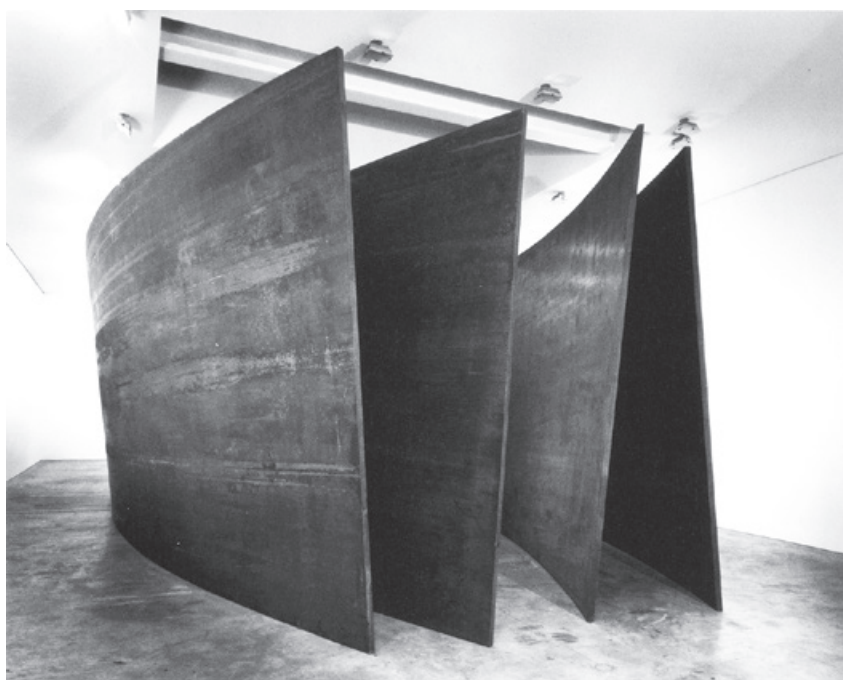
Acier Corten

Quatre section coniques indentique inverses relativement l'une à l'autre:

4 x 15.7 x 0.054 m

4 x 15.5 x 0.054 m

The Museum of Modern Art, New York



12.

Richard Serra imagine cette œuvre suite à une compréhension faussée qu'il a eue de la géométrie de *San Carlo alle Quattro Fontane*. Lorsqu'il est entré dans cette église à Rome, il a tout d'abord eu l'impression que la géométrie de la projection du dôme au sol n'était pas la même que celle qu'il avait en sa base. Alors qu'en réalité l'ellipse est similaire en ces deux points. Mais ce qui intéresse Richard Serra dès ce moment c'est de reproduire l'espace qu'il a perçu en croyant à cette différence de géométrie. Afin de reconstruire cette spatialité, Richard Serra travaille durant 3 ans avec divers ingénieurs pour aboutir à l'œuvre *Torqued Ellipse IV*. La lame de métal qui la compose dessine une ellipse en plan sur le sol qui est reportée mais pivotée pour former l'ellipse de son sommet. Lorsque le visiteur appréhende l'œuvre depuis l'extérieur, il ne peut connaître sa géométrie. Il est surpris à chaque mouvement par la courbure qu'elle développe. Mais lorsqu'il entre dans la sculpture, la différence entre l'intérieur et l'extérieur est de suite visible. L'espace interne offre une concavité qui révèle l'entier de la géométrie de la lame de métal.

Avec cette œuvre Richard Serra offre au visiteur la force de la dialectique qui existe entre la vision intérieur et extérieur de l'œuvre. La première qui laisse appréhender l'entier de sa forme et la seconde, mystérieuse, qui dissimule une vision complète de l'œuvre au spectateur.

Torqued Ellipse IV, 1998

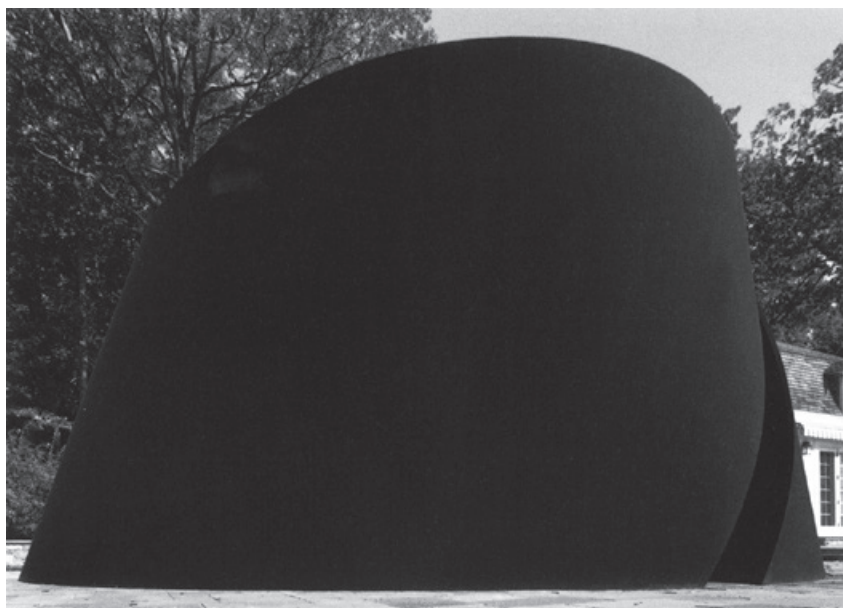
Richard Serra

Acier Corten

Total:

3.6 x 6.9 x 10.8 m, épaisseur 0.05 m

The Museum of Modern Art, New York



13.

Cette œuvre fait partie de la série que Richard Serra réalise pour la rétrospective du MoMA en 2007. Elle possède un vocabulaire entièrement différent de ses pièces précédentes. La plaque de métal qui compose la sculpture ondule dans l'espace proposé par l'architecture. Elle se modifie continuellement suivant le passage du visiteur. Celui-ci se trouve inclus dans un espace qui semble continu car Serra dispose la lame de métal afin de ne pas permettre de produire un intérieur ou un extérieur, comme il l'a fait préalablement avec *To Lift* (1967). L'entier de l'espace se contente de s'enrouler autour de la sculpture. Lors de son cheminement, le visiteur n'a pas le sentiment d'un début ou d'une fin à son parcours, il pourrait marcher à l'infini. Richard Serra dessine les courbes qui composent l'œuvre afin que lors de son expérience le visiteur ait le sentiment que certains des quatre espaces délimités sont similaires alors que ce n'est pas le cas. C'est au travers de cela que l'artiste renforce le sentiment d'infini qu'il veut donner au parcours qu'il offre au visiteur.

Par cette œuvre, Richard Serra propose une nouvelle spatialité à l'intérieur du champ borné de mur qu'offre l'architecture. Le visiteur expérimente un espace entièrement nouveau et totalement dessiné par l'œuvre.

Band, 2006

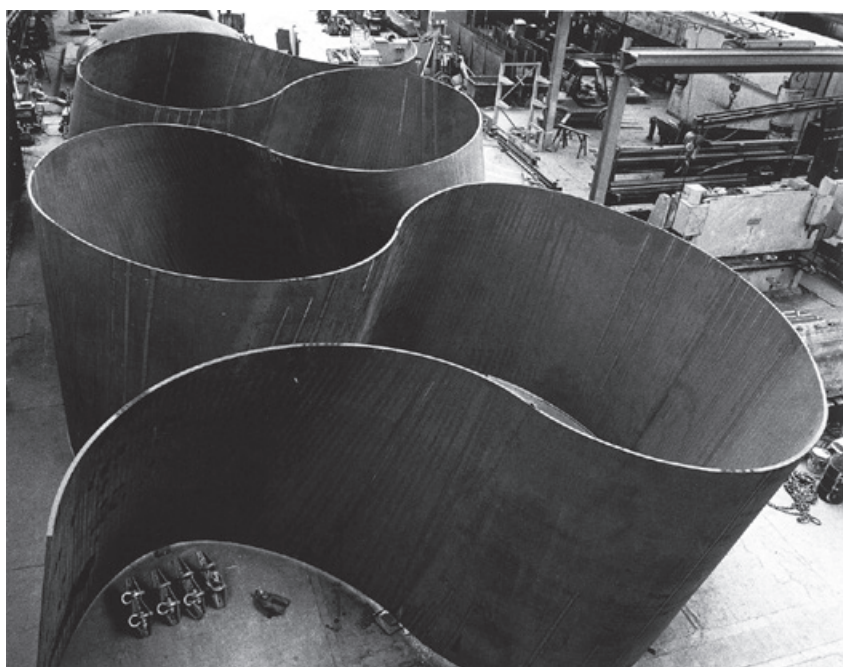
Richard Serra

Acier Corten

Total :

3.9 x 11.1 x 21.9 m, épaisseur 0.051 m

Installation montrée à la Pickhan Umformtechnik GmbH, Siegen, Allemagne



14.

Cette sculpture est la seconde du triptyque produit par Serra pour sa rétrospective au MoMA. Richard Serra utilise la forme d'un tube de roue de bicyclette comme base de dessin pour cette œuvre. L'objet d'origine produit une concavité à son échelle d'origine. Lorsque Serra l'agrandit afin qu'il dessine un espace intérieur dans lequel il est possible d'entrer, il produit également une convexité. Suite à cette première manipulation qui consiste à un changement d'échelle, Richard Serra en fait une seconde. Il prend la ligne de sommet de l'élément et la fait tourner en maintenant en place sa base. Cela apporte une dynamique forte aussi bien dans l'horizontal que dans la verticale de l'œuvre. Puis Serra produit une fente afin de pouvoir entrer dans l'espace intérieur délimité par l'œuvre. Cette suite d'opération est répétée sur une seconde lame de métal. La mise en relation de ces deux éléments induit une compression de l'espace. La relation que le visiteur va entretenir avec l'œuvre et l'espace qu'elle définit devient palpable physiquement.

Avec cette œuvre Richard Serra veut abstraire la valeur imaginaire qui est donnée aux objets qui se positionnent dans un espace vide en mettant l'accent sur l'expérience par le visiteur du contexte dans son intégralité.

Torqued Torus Inversion, 2006

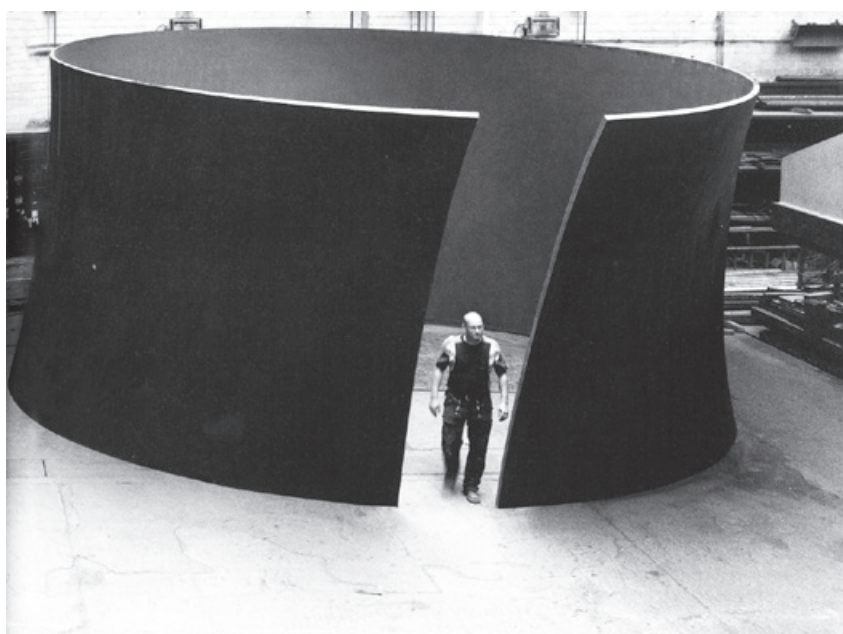
Richard Serra

Acier Corten

Deux ellipses, chacune:

3.9 x 11 x 8.1 m, épaisseur 0.051 m

Installation montrée à la Pickhan Umformtechnik GmbH, Siegen, Allemagne



15.

Sequence est la troisième pièce qui compose la série que Richard Serra a conçue pour le MoMA. La sculpture est composée de deux spirales formant un S déformé qui sont connectées. Richard Serra propose deux entrées au visiteur. La première le mène à un espace intérieur fini alors que la seconde le fait cheminer dans un couloir qui semble sans fin dans les espaces ondulants produit par l'interstice entre les deux lames de métal. Cette œuvre propose des spatialités contraires de celles construites par Band car elle possède clairement un intérieur et un extérieur qu'elle délimite par son corps.

Durant son parcours, Richard Serra confronte le visiteur à son propre corps, à ses propres dimensions en lien avec la sculpture, afin qu'il perde tout repère extérieur et qu'il entre dans une compréhension renouvelée de l'espace de la pièce. Le sculpteur laisse le visiteur confus, désorienté dans l'espace maintenant sculptural de la pièce du musée.

Sequence, 2006

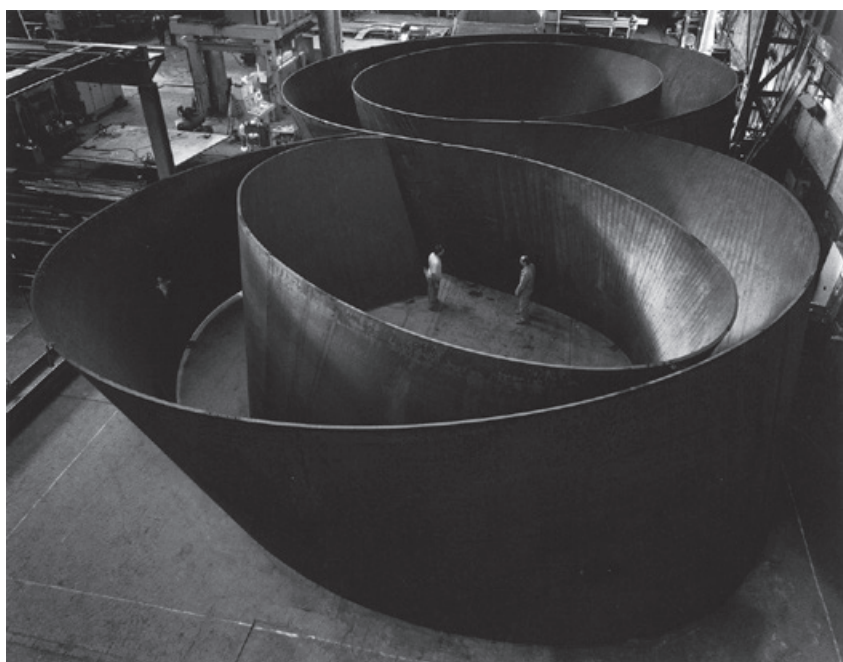
Richard Serra

Acier Corten

Total:

3.9 x 12.4 x 19.9 m, épaisseur 0.051 m

Installation montrée à la Pickhan Umformtechnik GmbH, Siegen, Allemagne



16.



BIBLIOGRAPHIE

BOIS, Yve-Alain, "Yve-Alain Bois : Promenade pittoresque autour de Clara-Clara", dans Pacquement, A. (éd.), *Richard Serra*, cat. Expo., Paris, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, (27 octobre 1983 - 2 janvier 1984), Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, octobre 1983

BREITSCHMID, Markus, EASTON, Victoria, *Christ & Gantenbein. Around the Corner*, Hatje Cantz Verlag, 2012

CHRIST, Emmanuel, FRIEDMAN, Yona, KEREZ, Christian, MOUSSAVI, Farshid, OBRIST, Hans Ulrich, "Conversation / The Future of the Museum / Art and Architecture", Bâle, 19 juin 2010, enregistrement vidéo par Art Basel, 31 décembre 2012, consulté le 01 décembre 2017.

Disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=v7byLLXExO8>

CURTIS, William, "Themes and Variations : RCR Aranda Pigem Vilata Arquitectes", dans YOASHIDA, Nobuyuki, (éd), *A+U Architecture and Urbanism, RCR Arquitectes - Works*, No. 549, A+U Publishing Co., Ltd., Juin 2016, pp. 8-28

DORNER, Alexander, *The Way beyond 'Art'*, New York University Press, New York, 1958

FOSTER, Hal, *The Art-Architecture Complex*, Chapitre 7&8, Verso, 2011

FOSTER, Hal, *Richard Serra*, The MIT Press, 2000

HEGEL, G.W.F, "Independent or symbolic Architecture", dans HEGEL, G.W.F, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Book II. Chapter I, trad. Knox, T.M., Oxford Clarendon Press, 1975

HEGEL, G.W.F, "Plan général de l'ouvrage", dans HEGEL, G.W.F, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1944 première publication trad. Charles Bénards, Paris, 1840-1853

JACOB, Sam, "Museum as Media and Mediator", dans YOASHIDA, Nobuyuki, (éd), *A+U Architecture and Urbanism, Christ & Gantenbein*, No. 535, A+U Publishing Co., Ltd., Avril 2015, pp. 34 - 35

KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", dans *October*, Vol.8, MIT Press, Printemps 1979, pp. 30 - 44

LUCAN, Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009, pp. 396 - 401

NEWHOUSE, Victoria, *Towards a new Museum, Extended Edition*, The Monacelli Press, 2006

PACQUEMENT, Alfred, "Entretien avec Richard Serra", dans Pacquement, A. (éd.), *Richard Serra*, cat. Expo., Paris, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, (27 octobre 1983 - 2 janvier 1984), Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, octobre 1983

PAPAPETROS, Spyros, ROSE, Julian, *Retracing the Expanded Field, Encounters between Art and Architecture*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2014

ROSE, Charlie, SERRA, Richard, "Talk with Charlie Rose (2007) 1/2 - 2/2", Museum of Modern Art, New York, 2007, enregistrement vidéo par KunstSpektrum, 9 janvier 2014, consulté le 8 décembre 2017.

Disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=18zaa1VgTGQ&t=1810s> (partie 1/2) & <https://www.youtube.com/watch?v=MyXxCCZB5Yk> (partie 2/2)

URSPRUNG, Philipp, "In the Expanded Field: The Buildings of Christ & Gantenbein", dans YOASHIDA, Nobuyuki, (éd.), *A+U Architecture and Urbanism, Christ & Gantenbein*, No. 535, A+U Publishing Co., Ltd., Avril 2015, pp. 8 - 11

SERRA, Richard, *Writings Interviews*, The University of Chicago Press, 1994

SIMON, Joan, *Oliver Ranch*, Gregory R Miller & Co, Août 2015

STEINMANN, Martin, "Un sentiment de sublime. A propos du nouveau Kunstmuseum de Bâle des architectes Christ & Gantenbein, 2010 - 2016", dans MARCHAND, Bruno, GARGIANI, Roberto, LUCAN, Jacques, ORTELLI, Luca, STEINMANN, Martin, *matières 13*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, pp. 18-33

YOASHIDA, Nobuyuki, (éd.), *A+U Architecture and Urbanism, RCR Arquitectes - Works*, No. 549, A+U Publishing Co., Ltd., Juin 2016



Remerciements

Tout d'abord, merci à mon professeur d'énoncé théorique, Monsieur Christophe Van Gerrewey pour son temps et ses précieux conseils qui m'ont permis de m'orienter de façon pertinente dans ce travail. Merci également à Madame Inès Lamunière pour son suivi durant ce semestre.

Egalement, un grand merci à Nina Guyot, Vincent Hauser et Yann Salzmann qui ont accepté à plusieurs reprises de lire mon travail et d'entrer en discussion sur certains aspects de celui-ci avec moi.

Et finalement, un merci tout particulier à ma tantine, Véronique Chavaz, pour sa relecture attentive et ses corrections avisées.

A mes parents et mon frère

