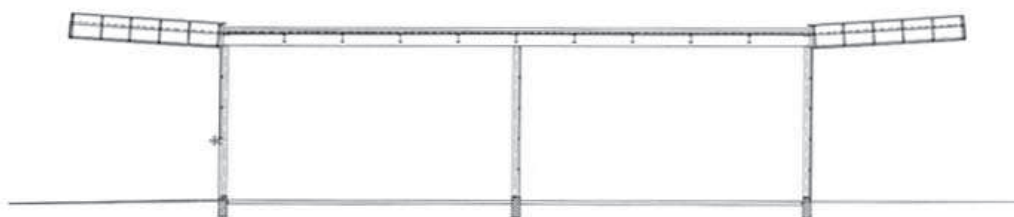


Natacha Bauer - Svend Reymond - Arnaud Bovet
sous la direction de Bruno Marchand
automne 2008

Herzog et de Meuron 1992-1993

CENTRE D'EMBALLAGE ET DE DISTRIBUTION RICOLA EUROPE

Mulhouse, Brunstatt, France



page de titre:
plan et coupe du centre
Ricola Europe
in «*Herzog & De Meuron*
1981 2000»
El croquis, 2005

Table des Matières

Introduction	4
Approche	6
L'objet dans un environnement dynamique	8
L'objet iconique	16
L'objet texturé et codes	20
Conclusion	28
De l'approbation d'une oeuvre	30
Bibliographie	32

Introduction

Description

En 1992, Ricola fonde un réseau de distribution pour l'union européenne. Le mandat pour la construction d'un centre d'emballage et de distribution est donné au bureau Herzog & deMeuron. L'édifice est bâti l'année suivante à Brunstatt, en périphérie de Mulhouse.

Le bâtiment s'inscrit dans un site industriel, sur la rive du canal du Rhône au Rhin. Il est posé au milieu d'une pelouse et bordé par quelques arbres. L'objet est de forme très simple. C'est un rectangle de 60 m de long et 30 m de large. Le long de ses grands côtés, de volumineux avant-toits larges de 8 m, reprennent la hauteur de la façade. Ce dispositif forme de généreux abris pour le chargement et le déchargement des produits du côté cour et un bel espace de délasserment côté parc. Le programme de cette construction industrielle impose un système structurel très fonctionnel et rationnel qui se traduit en une charpente d'acier peint en noir, définissant une grande halle. Sur les petits côtés, des murs de béton brut contiennent cette structure, alors que les grands côtés et leurs avant-toits sont revêtus de panneaux de polycarbonate triple couche. Ces éléments sont translucides et imprimés sur l'intérieur d'un motif végétal répété. Ces surfaces offrent au-dedans comme au dehors une lumière tamisée assez insolite pour un centre d'emballage.

H&dM jouent avec la rigueur programmatique structurelle et spatiale essentielle aux bâtiments industriels, en y ajoutant une dimension artistique. Ce qui est marquant dans ce travail est que cet aspect artistique est étroitement lié à l'expression architecturale qui qualifie l'objet et l'espace qu'il crée.

Méthode

Le développement de cette recherche est axé sur des questions liées à la perception du bâtiment. La définition de *perception* selon le Larousse est:

«La perception est une fonction essentiellement cognitive. Elle consiste à interpréter l'environnement sur la base des informations issues des sens.»

La perception est donc un processus nécessaire au décodage d'un message, d'un signe. Le centre Ricola questionne plusieurs niveaux de notre perception. Ainsi, les signes reçus sont plus ou moins clairs et laissent une certaine marge à l'interprétation. Ce texte explorera trois volets du thème de la perception.

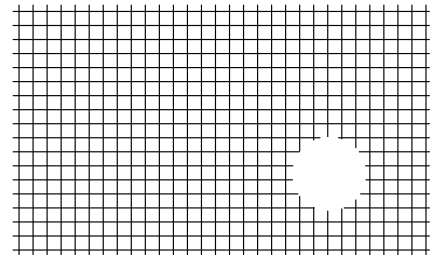
Premièrement, l'objet placé dans un environnement. Cet entourage est d'abord naturel et se transforme avec le temps. L'environnement est aussi la société et ce qu'elle perçoit, et le bâtiment dialogue avec elle.

Deuxièmement, l'objet en soit est composé de manière très synthétique. Cette approche permet au bâtiment d'exprimer ce qu'il est.

Troisièmement, l'étude de la composition de la façade interrogera sa réalité physique et conceptuelle.

Ces trois parties veulent analyser des signes émis par l'objet. Ceux-ci font référence à des notions connues, parce qu'explorées par d'autres artistes avant ou après H&dM. La mise en relation du bâtiment avec le travail de plusieurs artistes permettra de mieux comprendre le centre Ricola, en construisant de nouveaux signes par la mise en relation de ces signes connus.

1. l'objet dans un environnement



2. l'objet iconique



3. l'objet texturé et codes



Approche

Sensations

Lorsque nous arrivons au bâtiment de H&dM pour Ricola Europe, nos réactions primaires donnent l'impression d'un vieil entrepôt quelque part dans la banlieue de Mulhouse. L'effet est réussi: c'est là une grande qualité de cette oeuvre. La texture du mur pignon, visible de la rue, associée à une position ordinaire, donne à ce bâtiment une certaine poésie: en 15 ans, cet objet a su s'intégrer parfaitement dans son territoire. Il dialogue désormais directement avec son entourage.

Intégration

L'objet est, par sa situation, un entrepôt de plus dans la zone industrielle de Brunstatt. Malgré que sa position soit en rapport visuel important avec une rue et un rond-point, il ne se permet pas de devenir un objet précieux, affichant une monumentalité particulière. De grands arbres le cachent même des regards attentifs.

A la vue plus proche du bâtiment, les impressions sur le polycarbonate semblent être une salissure à l'intérieur des couches du matériau. Spécialement sur l'avant-toit, les empreintes de feuilles sérigraphiées rappellent des taches, ou des amoncellements de feuilles mortes en décomposition dans les chenaux ordinaires. Cette texture donne l'impression que la terre commence à recouvrir l'objet par les murs pignons et semble s'incruster dans les parois de polycarbonate. Voici une poésie du doute: Est-ce là vraiment des salissures, dues à des maladresses des constructeurs, ou s'agit-il d'une texture savante, qui se confond avec le naturel du lieu?

La lecture précise de l'objet permet de comprendre que sa peau vise effectivement à l'intégrer avec ce qui l'entoure: du naturel (gazon, arbres, terre) et de la zone industrielle flanquée de bâtiments utilitaires ordinaires.



passage sur la rue Leo La-Grange, bordant l'entrepôt
 photos: groupe

L'objet dans un environnement dynamique

La stratégie d'implantation territoriale de l'entrepôt passe par l'interaction avec ce même territoire, il s'agit d'un dialogue où le support de communication est la texture.

I. Environnement naturel

L'absence de système de descente des eaux de pluie provoque un ruissellement naturel le long des deux murs de béton du bâtiment. Cette approche constructive induit la métamorphose de leur apparence. Volontairement mis à l'épreuve des changements météorologiques, ces parties du bâtiment entretiennent une étroite relation avec leur environnement naturel direct. La marque engendrée par les variations météorologiques s'exprime sur ces supports préparés à cet effet. La modification d'état - par la croissance de mousses et de presque tout un biotope - se développe à travers le temps. Cette durée permet la naissance du dialogue entre le bâtiment et son milieu. La texture du bâtiment mime le terrain qui l'entoure, et se déclare en symbiose avec la terre qui le supporte.

Le processus de composition de H&dM peut être compris comme la mise en situation d'un objet construit artificiel et statique dans un environnement. Les variations atmosphériques et le développement du naturel rendent cet environnement dynamique. L'absence de socle est un élément qui vient affiner ce procédé de mise en situation d'un objet. Cette absence de socle sculptural donne à l'entrepôt un contact direct avec la terre. Il semble alors avoir surgi de l'environnement. Cette image rend attentif au cycle de vie du bâtiment: naissance; vie et dégradation. Dans ce cas, la mort du bâtiment survient par biodégradation. Comme un arbre qui naît, pousse et meurt en retournant à la terre.

Nous retrouvons cette volonté de faire dialoguer un objet *a priori* statique et artificiel avec un environnement naturel dynamique dans l'oeuvre d'Andy Goldsworthy. Cet artiste du land-art exprime, par le changement de l'état physique d'objets, la puissance de la nature et son aspect inexorable. Les oeuvres construites sont faites de matériaux trouvés sur place et ré-arrangés. La pose de cette marque construite met en avant la donnée du temps, à travers lequel la nature agit. De par la dynamique de l'environnement (les marées, la chaleur, le froid, le vent ...) l'objet construit se modifie, se développe, bouge, s'érode, fond, se brise et souvent finit par disparaître, en redevenant la matière d'où il a surgit.

Les murs de béton du centre Ricola font apparaître ce jeu naturel, où les variations de l'environnement naturel provoquent un changement d'état d'un objet artificiel par l'intermédiaire du temps. La recherche alchimique d'effets visuels, sensitifs et constructifs obtenus par la soumission d'un objet à une composante «hasard» naturel dans la durée est une stratégie commune à H&dM et Goldsworthy. Leurs essais phénoménologiques provoquent le suspens, le doute et une certaine fascination pour le jeu du naturel.

développement de l'environnement sur un mur pignon
photo: groupe

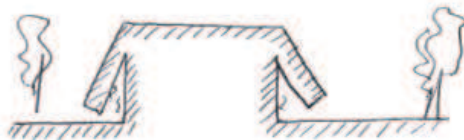
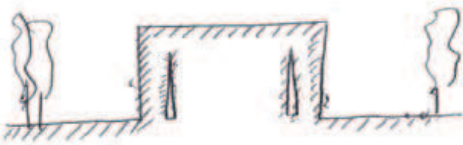
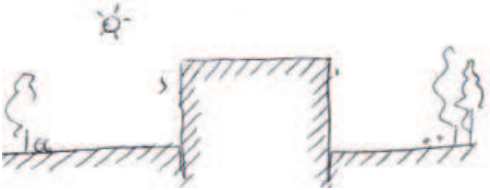
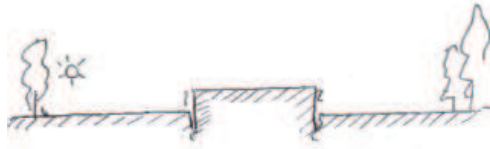


Andy Goldsworthy
«For sun and wind», 1989
www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk

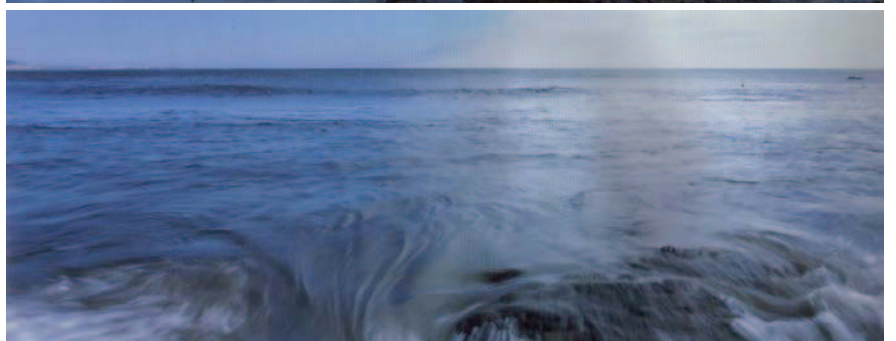
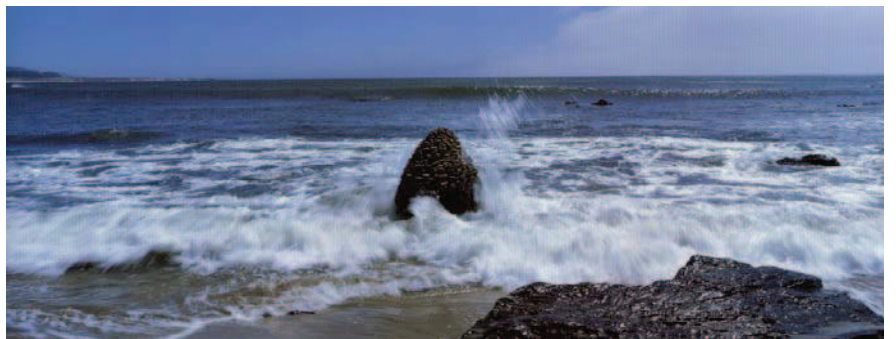


la texture des murs pignons, le biotope
photo: groupe





naissance vie et mort du
bâtiment Ricola
croquis: groupe



Andy Goldsworthy
photogrammes du film
«*Rivers and tides*»
in «*Passage*»
Anthèses, 2001

II. Environnement culturel

Les murs salis par l'absence de la gouttière sont aussi un jeu de provocation. L'attention particulière à dépeindre l'objet construit joue avec les normes et avec ce que nous serions en droit d'attendre d'un bureau d'architectes consciencieux. Cette démarche questionne l'imaginaire collectif, animé par le perfectionnisme des détails de la construction, si difficiles à concevoir et si précieux à l'architecture suisse.

Ce «mur-manifeste» questionne la notion de qualité d'une construction avec une certaine ironie, puisque H&dM sont pour le moins capables de faire réaliser des détails de construction complexes et efficaces, dans la signification classique du terme. Ainsi pris au premier degré, ce mur est véritablement scandaleux. Mais ce n'est évidemment pas ce premier message qui lui donne toute sa valeur. Cette première affirmation permet de rendre possible une approche plus fine, vers le message sous-entendu que veut délivrer cet objet.

Cette attitude se retrouve dans les travaux de Banksy, notamment dans les peintures-performances qu'il réalise. Une des actions de son travail est de copier en modifiant avec humour et ironie des tableaux de portraits classiques qu'il va ensuite personnellement accrocher dans des musées prestigieux. La critique du premier coup d'oeil révèle un vandalisme primaire, mais le spectateur curieux se rend bien vite compte de l'enjeu de la situation et il peut ensuite apprécier la valeur du message délivré par une telle action. La remise en cause de valeurs et de bien-fondés de la société est ainsi un moyen de faire voir plus loin que le seul media.

La similarité conceptuelle entre «*Modified canvas, installed*» de Banksy et le centre de distribution Ricola de H&dM existe dans le traitement du sujet qui appelle à la métacommunication. La métacommunication est définie par Watzlawick: «[la métacommunication] apparaît lorsque nous ne nous servons plus de la communication pour communiquer, mais pour communiquer sur la communication, ce qui est absolument nécessaire dans des recherches concernant la communication,...»

Paul Watzlawick
in «*Une logique de la communication*»
Seuil, 1972
p. 35

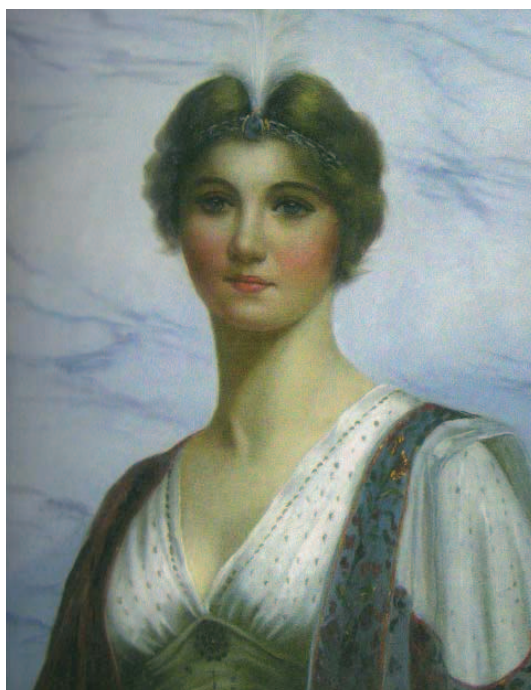
Ainsi dans ces deux oeuvres, les concepteurs proposent de jouer avec les différents niveaux du message délivré par leurs oeuvres. Un premier niveau de lecture est le mur pignon disant: «*Je suis un mur sale.*» Dans cette première affirmation le media de communication est le mur lui-même. Il a également la fonction d'émetteur du message: le mur sale déclare ce qu'il est. Dans le tableau de Banksy l'image dit: «*Je suis un tableau absurde.*» Ici, le media utilisé est également l'émetteur du message.

Puis, le spectateur peut accéder au message «caché». En tant que récepteur, il va interpréter le message en faisant appel à son bagage culturel. La compréhension du message sous-entendu est possible par la référence au contexte que le récepteur doit faire. Ainsi le spectateur peut décoder le message qui devient, pour le bâtiment: «*Je dialogue avec mon environnement.*» Il est le même pour le tableau de Banksy, installé dans le New York Metropolitan Museum.

Ce deuxième message «caché» ne peut être compris par le récepteur que lorsque l'émetteur (l'oeuvre) est remis dans son contexte. Car le contexte est une référence directe que le deuxième sens du message appelle pour être compris. C'est donc par une association logique de références - le contexte et notre culture - que nous pouvons comprendre toute la portée de ces oeuvres.



un mur volontairement
dépérit?
photo: groupe



Banksy
«Modified canvas, installed»
New York Metropolitan Museum
2005. Lasted 2 hours
in «Wall an Piece»
Century, 2005

Ainsi dans le texte *«Les dessous de Madonna»*, Steinmann écrit: *«Nous ne saisissons pas tout de suite les nouveaux signes; nous ne comprenons et ne pouvons communiquer qu'avec les signes que nous connaissons. C'est donc eux que nous utiliserons, mais de manière à leur donner une nouvelle signification; ce qui sera inévitablement le cas, puisque la signification que nous connaissons sera corrodée par le mode d'utilisation de ces signes. C'est en cela que réside la tension entre l'ancienne signification et la nouvelle,...»*

Martin Steinmann
«Les dessous de Madonna»
in *«Forme Forte»*
Birkhäuser, 2003
p.211

Cette tension dont parle Steinmann naît ici du fait que le média et le contenu du message ainsi que l'émetteur ne sont qu'une seule et même chose: le mur de béton. Un niveau complémentaire s'ajoute à la lecture de ce mur. Il surgit du fait que le mur délivre un message avec une double signification *«Je suis un mur sale»* et *«Je dialogue avec mon environnement»*. Ce dernier niveau dit *«En tant que spectateurs vous ne pouvez pas comprendre avec certitude ce que je suis»*. Les pistes se brouillent et les signes deviennent ambigus. Le doute peut donc nous mener très loin: Est-ce vraiment un mur en béton? Est-ce un mur décoré de mousses et d'eau? Finalement, peut-être que le message primaire est juste et que le mur est simplement raté?

Cette mise en doute, peut avoir des conséquences plus explicites. Notamment avec les pochoirs qu'il utilise pour consacrer un mur à l'art du graffiti. De cette manière, Banksy met en doute la volonté des autorités, que le milieu alternatif des tagueurs tournera bien vite à son avantage. L'ambiguïté vient ici du fait qu'il n'est pas clairement possible de savoir si le mur est réellement voué à être peint (ou salit, dirons d'autres) ou si la marque de consécration est un acte de vandalisme en soit. Voici l'extrait d'un mail envoyé à Banksy par un artiste qui sprayait un de ces murs consacrés:

«...you know we got nicked for it at the end of the day when we had finished by an undercover fed, but he let us go because before we had started we asked at the fed station across the road if it really was legal and they said it was cool...»

Banksy
in *«Wall an Piece»*
Century, 2005
p. 60

Ce processus faisant naître le doute du spectateur est probablement ce qui fait la magie de l'entrepôt Ricola et de l'intervention de Banksy. Les créateurs se plaisent à nous délivrer cette ambiguïté, qui, par la perception, met en relation le spectateur et l'oeuvre.

la texture inquiétante d'une
face de béton
photo: groupe



Banksy
sans-titre
(«designated graffiti area»)
day 1, 9 and 15
in «Wall an Piece»
Century, 2005



L'objet iconique

Rémy Zaugg, qui a participé à plusieurs reprises aux travaux de H&dM, a posé les fondements d'une profonde réflexion sur l'expression de leur architecture. *«L'architecture ce n'est pas l'architecte ni l'ingénieur, seul, celui qui la perçoit fait l'architecture»* déclarait Jacques Herzog en 1995

L'oeuvre de Donald Judd, étudiée par Rémy Zaugg dans *«La ruse de l'innocence»* nous donne des pistes de lecture pour nombre de leurs bâtiments des années 90. Herzog nous dit à ce propos: *«Cette vue des cubes, dans le contexte du lourd et presque mélancolique bâtiment du Kunstmuseum de Bâle, provoque une profonde impression persistante sur nous.»* Les architectes disent avoir étudié avec attention cet écrit.

Jean-Paul Robert
«Rémy Zaugg, 1943-2005»
in d'A Architecture,
octobre 2005, n°149, p.30.

L'art minimal apparaît dans les années 60, il est interprété comme une réaction au mouvement de l'Expressionnisme abstrait et à la figuration du Pop art, qui véhiculent un grand nombre d'images et de références. Mies avait comme principe la formule *«less is more»* reprise à Malevitch. Elle est le fondement de cet art qui cherche l'économie de moyens. La réflexion que tiennent ces artistes - dont fait partie Donald Judd - porte sur la perception d'un objet dénué de signification, mais qui est souvent révélateur de l'espace avec lequel il dialogue.

Jacques Herzog tient à nouveau des propos qui sont très proches des déclarations des minimalistes: *«Dans nos bâtiments nous ne cherchons pas la signification. Un bâtiment ne peut pas être lu comme un livre, il n'y a aucune attribution, titre ou cartel comme peut l'avoir un tableau exposé dans une galerie. Un bâtiment est un bâtiment. En ce sens, nous sommes absolument anti-représentationnels. La force de nos bâtiments réside dans l'impact viscéral et immédiat qu'ils ont sur le spectateur. Pour nous, c'est cela qui est important en architecture.»*

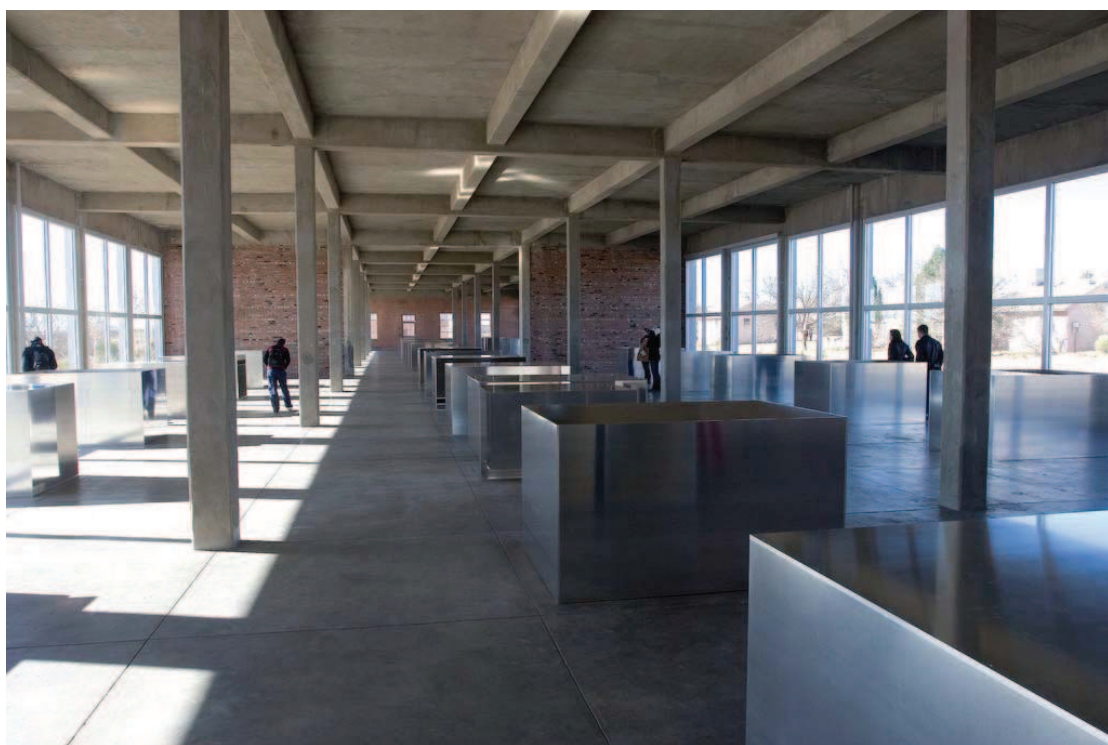
Jacques Lucan,
Sarah Parson
in *«Matière d'art»*
Birkhäuser, 2001
p.29

Sans assimiler le centre de Mulhouse aux recherches de l'art minimal, on peut y percevoir plusieurs de ses notions. L'architecture comme objet provoque une tension avec son environnement, par ses formes épurées et sa texture colonisée de formes naturelles, qui s'oppose au terrain végétalisé avec ses courbes aléatoires. L'objet révèle alors l'espace qui l'entoure et engendre cet impact viscéral. Ce rapport est seulement possible grâce à la simplicité des volumes énigmatiques. Ils ne font pas référence à une architecture ou un code social permettant sa lecture. En ce sens il est autoréférentiel. H&dM entrent par la suite avec la complexité conceptuelle des façades, dans des thèmes opposés au minimalisme. On retrouvera l'élément représenté sur l'élément représentant, que Zaugg avait introduit dans *«La ruse de l'innocence»*, faisant référence à Warhol.

A partir des réflexions de l'art minimal, les architectes créent un bâtiment industriel. Le désir de repousser toute référence est vain, ce qui paraît très difficile en art devient impossible en architecture. La sculpture devient un immeuble utilitaire, qui essaie de se nourrir des créations d'un monde parallèle. Un esprit rationnel se dirait qu'il est inutile de chercher la forme alors que l'on pourrait se contenter de la bonne façon. Que se cache-t-il derrière cette obsession? Simplement le besoin de donner une expression au bâti. Sans l'art, l'architecture serait muette.



mur icône
photo: groupe



Donald Judd
«100 untitled works in mill
aluminum», 1982-1986
Marfa Texas, The Chinati
Foundation
www.chinati.org

Ce qui fait la différence entre le centre Ricola de Mulhouse et un autre entrepôt est avant tout le désir d'exprimer sa présence. C'est-à-dire que contrairement à une halle des plus simples, celle-ci nous permet de percevoir la valeur de son contenant. La boîte est un media qui affiche autrement que par l'enseigne d'une entreprise, ce à quoi elle appartient. La qualité de ce travail réside en partie dans le fait que chaque pièce de la construction est à sa place. Il en devient, avec un autre niveau de lecture, une structure légère de métal, simplement montée et contreventée entre deux murs de béton. Les architectes ont réussi à imposer le premier niveau de lecture par la sobriété des formes et par la simplicité des détails. H&dM vont faire appel en 1991 au photographe Thomas Ruff pour présenter leurs réalisations à la biennale de Venise. Les architectes voulaient présenter les différentes réalisations avec un regard d'artiste.

Le choix de ce dernier n'est sûrement pas anodin, les recherches de Ruff sont sur certains points assez proches de celles du bureau. Ruff a travaillé la photo d'architecture déjà pendant ses études, avec comme sujet d'étude l'intérieur de maisons allemandes des années 50 à 70. Il était l'élève de Bernd et Hilla Becher. Comme ses maîtres, Il va faire des séries de clichés de bâtiments. Alors que les Becher faisaient un travail qualifié souvent de scientifique, Ruff va lui chercher des représentations moins réalistes.

«Lorsqu'on lui demande s'il aborde différents genres – portrait, paysage, photographie d'architecture, nu, photographie scientifique – de façon particulière, Ruff répond qu'il procède toujours de la même manière. A l'inverse de photographie qui possède un style facilement reconnaissable et un langage iconographique bien défini, Ruff produit des photos toujours différentes. Son objectif n'est pas de capter des images tirées de la richesse de la réalité, mais plutôt de les construire. Au départ il y a toujours une idée photographique.»

«Il dit emprunter souvent des chemins détournés et abandonner de nombreuses idées en cours de route. Mais les contraintes des genres traditionnels lui donnent souvent une liberté d'action très particulière.»

Le centre Ricola de Mulhouse ne s'affiche pas non plus simplement comme la boîte bon marché que devrait être une halle industrielle. Son image est très travaillée. Sa forme est le résultat d'une synthèse et c'est une manière de rendre plus visible ce qui est important. Ainsi, en effaçant le superflu, H&dM créent une icône. La beauté du bâtiment ne vient pas du fait de sa bonne façon, mais plutôt de sa clarté. L'idée étant moins d'exprimer la vérité que simplement l'image forte. Les images de Ruff sont elles aussi éclatantes de pureté, il cherche à effacer le superflu par la retouche numérique, croyant que l'image n'a pas besoin d'être vraie ou tirée de la richesse de la réalité, mais doit avant tout être expressive par son jeu graphique. Son travail reste un travail en deux dimensions.

Ainsi, par le prolongement au niveau de son arête supérieure, le mur en béton de l'entrepôt Ricola devient une icône. S'il était traité à la manière du hangar, il serait rectangulaire et surmonté d'une poutre métallique ou simplement le contreventement d'une structure comprenant un toit prolongé pour offrir un couvert extérieur. Les avant-toits font ici partie d'un volume unique et cette impression est renforcée par le fait que la partie rapportée est de même dimension que la façade. Une matière translucide est tenue par son écorce, les murs pignons.

Philippe Ursprung
in «Herzog & de Meuron.
Histoire naturelle»
Lars Müller Publishers, 2002
p. 163

Philippe Ursprung
in «Herzog & de Meuron.
Histoire naturelle»
Lars Müller Publishers, 2002
p. 163



Thomas Ruff
«Ricola Mulhouse de nuit»
www.ricola.ch



Thomas Ruff
«entrepôt Ricola Laufen»
www.ricola.ch



Thomas Ruff
#12 «woman, smiling»
lh5.ggpht.com

L'objet texturé et codes

Entre les deux murs de béton, l'enveloppe de l'entrepôt est formée de polycarbonate translucide sérigraphié répétitivement d'un motif folié de Karl Blossfeld. Selon la lumière, cette façade dévoile ses trésors, fragile comme un tissu, ou se dévoile sous une opacité mystérieuse. Une remise en question de l'objet, du concept de façade et de sa matérialité peut être mise en parallèle avec l'oeuvre d'Andy Warhol et plus indirectement de celle de Gilbert & George.

Herzog et deMeuron et Andy Warhol

I. Image trouvée, motif et surface

Les deux architectes utilisent une «image trouvée» qui composée de manière sérielle devient un motif de base formant une surface, comme le faisait Warhol.

Cette «image trouvée» est souvent issue pour Warhol de la presse journalistique, de la publicité ou des produits de consommation. H&dM ont emprunté une photographie botanique de Karl Blossfeld, un représentant de la Nouvelle Objectivité, qui l'utilisait dans ses cours comme support visuel d'une théorie de la forme - à savoir qu'il existe une géométrie cachée de la nature. Ce motif folié nous fait évidemment penser au maître d'ouvrage Ricola et au contenu de cet entrepôt, les «délicieux bonbons aux plantes». Ainsi ce motif peut faire référence à la nature en général, au produit Ricola, ou à la marque. Comme Warhol, ils utilisent une icône populaire facilement reconnaissable et ancrée dans l'actualité

Dans les deux cas, l'intervention sur cette image est minimisée: le rapport d'échelle avec son contexte est soigneusement déterminé et la composition est sérielle, arrangeant l'image en damier de sorte qu'elle devienne un motif. Celui-ci tend à créer une surface continue que le regard balaye, sans point de repère. Autant Warhol cadre son motif de sorte à donner une impression d'infini et la sérialité offre une connotation de productivité commerciale forte, autant le motif hyper régulier d'H&dM évoque un tissu imprimé dans lequel les fenêtres sont découpées, rendant la matière du mur ténue, comme un voile de gaze.

Chacun utilise cette image trouvée pour construire une autre image avec une nouvelle signification et comme un matériau de construction. «200 Campbell's Soup Cans» donne l'impression de créer un mur de conserves, un rayon de supermarché. Le motif botanique de H&dM devient comme la brique qui compose la façade. Plus tard, Warhol utilisera clairement chaque image comme un élément constitutif du tableau, les sérigraphiant sur des toiles séparées dont l'arrangement modifiera la grandeur du tableau entier.

Bien que Warhol cherchait dans la sérigraphie le moyen de mécaniser son travail, de minimiser l'intervention personnelle de l'artiste, ses tableaux portaient souvent la marque de l'artisanat, puisque les défauts étaient conservés comme le produit de l'aléatoire et pour souligner la matérialité de la peinture. En fin de compte, sa technique n'était que semi-mécanique.

Chez H&dM, le motif est sérigraphié de manière parfaitement identique, puisque ici la texture évoquée est industrielle, architecturale et non pas le fait d'un artiste. Mais en tant que tissu, la façade perd de sa matérialité. On peut ainsi considérer que le motif devient un nouveau matériau de construction immatériel.

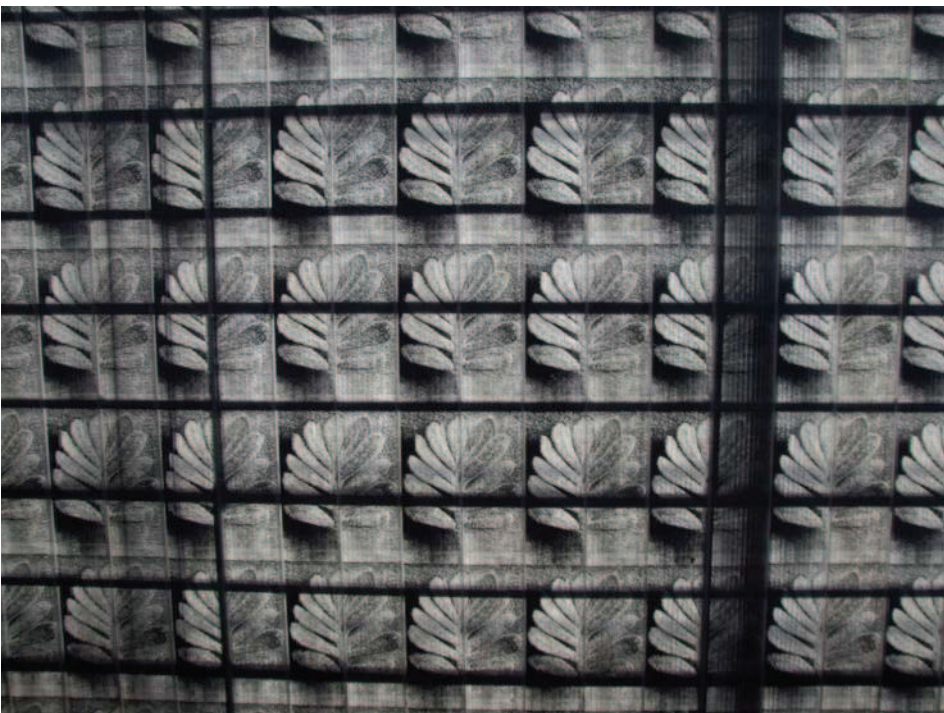
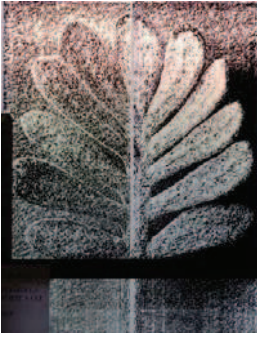
En fin de compte, le principe industriel qui est utilisé est clairement exprimé, et l'image créée dépasse sa propre représentation, interroge son référent et le médium : Warhol remet en question le sujet de la peinture et l'art de peindre, alors que les architectes questionnent la perception du sujet d'architecture – quelle représentation nous faisons nous de ce motif et de la façade?

Andy Warhol
«Handle with Care - Glass -
Thank You» 1962
in «Andy Warhol»
Flammarion, 1989



Andy Warhol
«200 Campbell's Soup
Cans» 1962
in «Andy Warhol»
Flammarion, 1989







impressions du motif folié
photos: groupe

II. De la superposition

Le principe de superposition est très présent dans le procédé choisi de la sérigraphie: il cristallise le moment où les pigments se superposent au matériau. Warhol et H&dM poursuivent la superposition de différentes manières.

Pour «*Coca-Cola Bottles*», le premier utilise cinq différentes couches de sérigraphie. Au motif folié imprimé sur le polycarbonate de l'entrepôt Ricola viennent s'ajouter en contre-jour depuis l'intérieur le motif orthogonal de la structure et en toile de fond à travers les fenêtres, le paysage naturel environnant.

Une forte évocation de la perte, de la destruction ou de la mort se retrouve des deux côtés, par la superposition du motif avec son environnement.

Ainsi les sérigraphies de Warhol diffèrent par la quantité de pigment, la pression de l'instrument sur le médium et le décalage des différentes couches, allant jusqu'à rendre l'image méconnaissable. La répétition en elle-même est aussi un facteur qui chasse l'impact du contenu, donne une vision abstraite d'un contenu réel.

Quant à H&dM, la photo idéalisée de cette plante est également rendue plus abstraite, mystérieuse par la sérialité, mais sa superposition aux conditions lumineuses la font apparaître et disparaître au gré du temps et de la position de l'observateur. A l'intérieur, le motif est bien visible de jour et joue avec la lumière du soleil et l'ombre chinoise de la structure ; à l'extérieur, il se devine selon l'angle de vue pendant la journée et se révèle le soir, lorsque la provenance de la luminosité s'est inversée. Grâce à ces superpositions, il se crée des motifs changeants au cours du temps.

Herzog et deMeuron versus Gilbert & George

Dissemblables...

En premier lieu, une similitude esthétique et graphique nous a amené à comparer la façade de H&dM avec la série Ginko de Gilbert & George pour la biennale de Venise en 2005. Les motifs végétaux stylisés répétitifs et le motif de la grille pourtant ne sont pas traités graphiquement de la même manière.

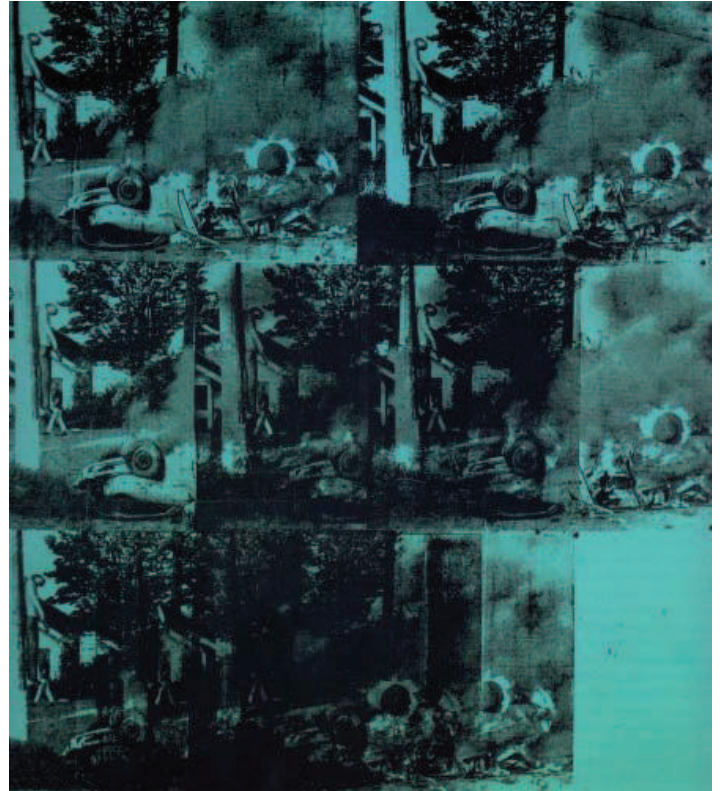
Chez les deux artistes, la composition n'est pas sérielle, malgré la grille. Au contraire, leur composition affiche une recherche de la symétrie en même temps que l'affirmation de son impossibilité. La grille paraît plus être un jeu de superposition qu'un principe sériel, un référent à l'auge duquel l'impossibilité de la symétrie s'apprécie.

Des éléments viennent s'insérer dans cette grille, qui définit un cadre, régule et termine la composition. Alors que la composition sérielle de la façade de H&dM affirme la surface, l'infini du motif. C'est un tissu dans lequel se découpent les fenêtres.

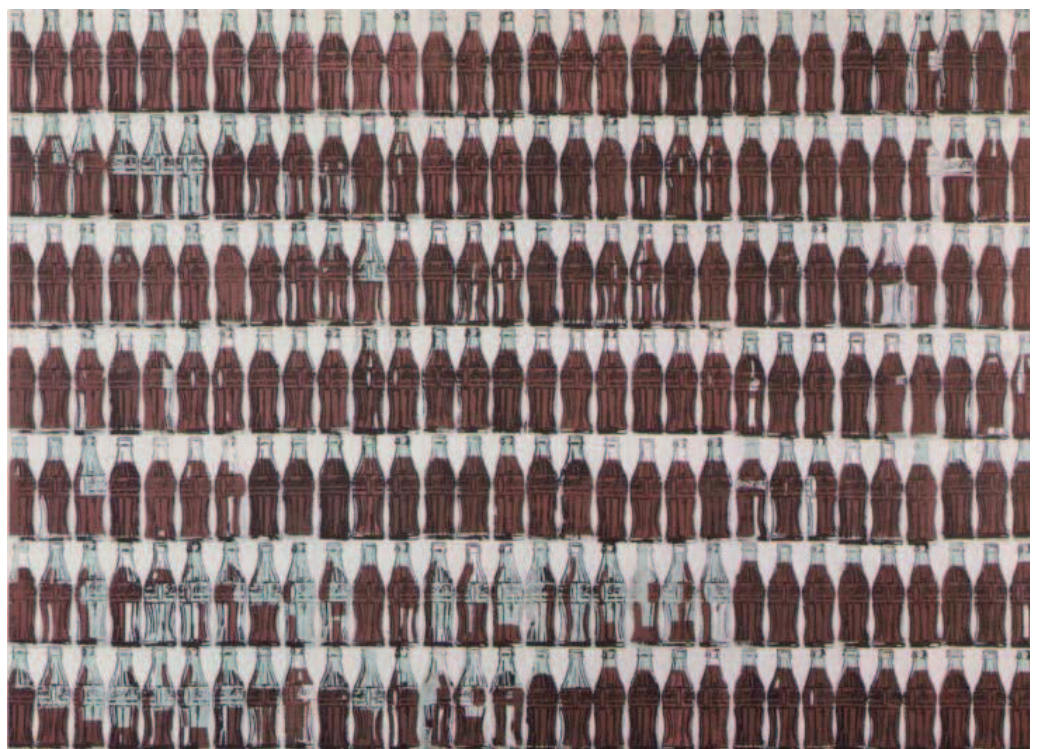
...mais semblables.

Ainsi, une similitude peut se retrouver dans la superposition de plans, un jeu des transparences. La grille sur fond blanc évoque les vitraux des églises et le passage de la lumière au travers du verre. Cette superposition est plus visible dans «*Seventy one streets*». Mais surtout le rapprochement que nous faisons entre G&G et H&dM n'est pas d'ordre graphique ni esthétique, mais dans le processus de remise en cause de l'objet et de son sens ou de sa perception.

Andy Warhol
«Green Burning Car» 1963
in «Andy Warhol»
Flammarion, 1989



Andy Warhol
«Coca-Cola Bottles» 1962
in «Andy Warhol»
Flammarion, 1989



Gilbert & George, comme H&dM, crée l'art dans la distance qui sépare leur oeuvre de l'observateur, distance qui est cette perception de l'objet par le spectateur et qui va dépendre en grande partie de l'observateur: son background pour Gilbert & George, sa position dans l'espace et les conditions physique (conditions de lumière, etc.) pour l'architecture de H&dM.

On pourrait résumer la similitude entre G&G et H&dM par ces propos de Carter Ratcliff:

«L'art doit d'abord s'attacher à la façon dont les détails de la nature frappent l'oeil et la sensibilité de l'observateur» et «le formalisme pittoresque mène au sentiment de la place de la forme dans le monde, de sa façon de réagir au temps, de sa vie».

Carter Ratcliff
in «*Gilbert & George and
the modern life*» cité dans
«*Christian Boltanski, Daniel
Buren, Gilbert & George,
Jannis Kounellis, Sol LeWitt,
Richard Long, Mario Merz*»,
collection de textes, 1990
p. 79

Les artistes détournent les codes sociaux pour se rapprocher au plus près d'une essence de l'humain et les architectes détournent les codes traditionnels architecturaux pour questionner la perception de l'architecture et de ses éléments.

En définitive, l'idée d'une sculpture, comme l'entendent G&G – ils se définissent comme une sculpture vivante ainsi que leurs oeuvres, c'est-à-dire comme la matérialisation d'une idée - peut être appliqué à la façade de H&dM, puisque que le concept de façade, de sa matérialité et de sa perception y est résumé.

Gilbert & George,
 «Lamp» de la série
 «Ginko Ginko»
 présenté au pavillon britanni-
 que de la 51ème Biennale de
 Venise, 2005
www.arts.photos.fluctuat.net



Gilbert & George,
 «Seventy one streets», 2003
www.arts.photos.fluctuat.net



Conclusion

L'architecture se nourrit de l'art pour se composer dans sa forme. La composition est un des aspects importants de l'architecture et c'est ce qui se présente lorsque l'objet est terminé. Ici il est clair que le travail d'un architecte est différent du travail d'un artiste, car dans l'architecture il est obligatoire, pour concrétiser un projet, de prendre en compte un nombre d'aspects très variés sans lesquels le projet ne peut aboutir, par exemple le coût, les règles de construction, la sécurité et le confort des usagers, le bon fonctionnement de l'ouvrage, le rôle territorial et local. Toutes ces données doivent être établies d'un commun accord avec le maître d'ouvrage, sans qui le projet ne peut se réaliser.

Il existe dans la composition de l'entrepôt Ricola de fortes références à des aspects artistiques, tant dans le concept que dans la forme physique. Mais il ne faut pas oublier toutes les autres données non visibles dans l'objet terminé.

Ainsi un objet architectural peut se présenter comme une oeuvre d'art mais la démarche pour arriver à l'objet fini est bien différente du seul processus artistique, bien qu'elle s'en nourrisse.

Ce texte a permis de mettre en avant des thèmes de la composition du centre Ricola qui utilisent des réflexions et des processus artistiques. Premièrement les relations territoriales qu'établit le bâtiment, d'abord entre le land-art et le dialogue bâtiment-territoire, puis celle de son rapport avec la culture sociale avec le travail de Banksy. Deuxièmement, l'objet autoréférentiel, qui tire sa force de sa simplicité ou l'objet simplifié, qui est perçu comme une icône faisant référence respectivement à l'art minimal et aux travaux de Thomas Ruff. Troisièmement, un principe de construction - au sens large - de la façade analogue aux images d'Andy Warhol ainsi que la mise en exergue du processus de perception, thème que l'on retrouve dans les travaux de Gilbert & George.

Cette analyse a permis de mieux comprendre l'oeuvre de H&M pour Ricola Europe en étudiant la relation entre une première compréhension du bâtiment et le travail des artistes cités plus haut.

De l'approbation d'une oeuvre

Si l'art est un processus créatif dont un des buts est de provoquer des sensations, et que la perception est le moyen de traduire un signe ou un message délivré par une oeuvre, alors l'art est une communication. C'est peut-être le monologue d'un objet, d'une action, ou de toute chose artificielle transmissible, qui s'adresse à qui veut bien l'entendre. Mais l'art doit, pour être art, être reconnu et validé par le récepteur.

Si nous acceptons cette définition, alors le travail de l'artiste devrait être la recherche des moyens possibles pour provoquer ces sensations. En fait, il s'agit de fabriquer quelque chose qui permette au spectateur de lui répondre, par la critique.

Si les limites de l'art sont, par cette définition, toujours en tension entre ce qui peut être reçu et ce qui ne le peut pas, parce que le récepteur ne veut pas le recevoir, un des buts d'une oeuvre d'art est de provoquer des sensations qui nous fassent réfléchir, en donnant (ou pas) les clefs pour la comprendre. Ceci à pour conséquence de porter la limite de notre imaginaire toujours plus loin.

Nous pourrions dire en ce point que dès qu'une oeuvre, un bâtiment par exemple, nous donne des sensations ou nous donne matière à réfléchir sur ce qu'elle propose elle fait partie du domaine de l'art, alors le bâtiment Ricola de Mulhouse est une oeuvre d'art . Il est intéressant de remarquer que le mode de penser définissant l'art est le fruit d'une réflexion qui existe dans le temps à une époque donnée. Cette donnée peut faire penser que la valeur «art» que nous donnons à ce bâtiment pourrait changer. Et bon nombre de récepteurs ne perçoivent pas l'architecture comme de l'art, aujourd'hui.

Une autre nuance est que l'architecture aurait la valeur d'une oeuvre d'art additionnée d'une fonction pratique (en plus de l'utilité de nous donner des sensations). A ce point là, la question se rapproche à celle de savoir si le design est un art.

Nous pensons en définitive que l'architecture est un art pour autant que nous voulions la considérer comme telle. Par exemple, si l'entreprise Ricola fait appel à H&dM, elle le fait consciemment parce qu'elle attend que l'objet délivré soit le fruit d'un processus artistique, avec la valeur ajoutée qui l'accompagne, en plus d'être simplement fonctionnel. D'un autre côté, si un maître d'ouvrage commande un entrepôt à n'importe quel bureau d'architecte parce qu'il a besoin d'un entrepôt et c'est tout, il n'a que faire d'un objet d'art. Malgré cela, des récepteurs autres que ce seul maître d'ouvrage pourront considérer l'entrepôt comme un objet d'art et il sera donc devenu art. Ici, l'approbation par plusieurs personnes est capitale. Un objet ne peut être élevé au rang d'art que si il est validé par la société, ou par un groupe de personnes définies comme aptes, par exemple les critiques d'art.

A notre sens et aujourd'hui, un bâtiment est donc potentiellement de l'art, il «suffit» que les signes qu'il envoie nous le fasse déclarer comme tel.

Bibliographie

Herzog & deMeuron 1981 2000

dir. Fernando Marquez y Cecilia & Richard Levene

éd. El croquis, 2005

Herzog & deMeuron, Histoire Naturelle

dir. Philip Ursprung

éd. Centre Canadien d'Architecture & Lars Müller publishers, 2002

Andy Goldsworthy, *Passage*

éd. Anthèses, 2004

Banksy, *Wall and Piece*

éd. Century, The Random House Group Lmt. London, 2005

Martin Steinmann, *Forme forte - écrits 1972-2002*

édité par Jacques Lucan & Bruno Marchand

éd. Birkhäuser, 2003

Paul Watzlawick, *Une logique de la communication*

éd. du Seuil, 1972

Claus Honnef, *Warhol*

éd. TASCHEN, 2006

David Bourdon, *Andy Warhol*

éd. Flammarion, 1989

Collection de textes, *Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert & George, Jannis Kou-*

nellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz

catalogue, capc Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1990

www.evene.fr

www.tate.org.uk

www.centrepompidou.fr

www.arte.tv

www.ricola.ch

www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk

www.mimoa.eu

www.arts.photos.fluctuat.net

lh5.ggpht.com

www.larousse.fr

www.universalis.fr

fr.wikipedia.org

www.flickr.com

