

L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

Mircea Grigorovschi¹, Andreea Grigorovschi²

¹Faculty of Architecture "G. M. Cantacuzino", Technical University of Iasi, Romania

²Ecole Supérieure d'Architecture, Strasbourg, France

Resume

Longtemps utilisé comme seule désignation topographique, le terme «site» reflète, de façon complexe, un ensemble d'éléments concrets qui ont leur propre substance matérielle, leur forme, leur texture, leur couleur. Paradoxalement, ce fait «physique» par excellence peut se définir en même temps, comme un état d'esprit. Le site destiné à accueillir une architecture cesse d'être une juxtaposition des choses concrètes et il devient une émotion extraordinaire. Le futur projet d'architecture est celui qui, grâce à sa force impérativement humaine, apporte au site, à travers l'architecte, un caractère complexe, capable de définir des interactions de natures différentes entre les éléments composants et ainsi déclencher la magnifique émotion. Les outils que l'architecte a pour connaître, comprendre et s'imprégner d'un site sont divers. Afin de capter toutes les informations que le lieu détient, l'architecte doit faire appel à la totalité de soi : il doit regarder, mesurer, observer, étudier, toucher, et tout ça, en se promenant dans le lieu sans préjugés. Il faut prendre en compte tous les éléments, convoquer tous ses sens. Finalement, à part les caractéristiques physiques, l'architecte doit aussi étudier les aspects historiques et culturels, aussi bien que les données sociales. En rassemblant toutes ces informations, il faut les passer par le filtre de l'intuition, de la sensibilité et de la raison, afin de trouver une réponse juste par rapport au contexte. Cette réponse ne peut qu'être le reflet d'une personnalité, celle du concepteur : c'est pour cela que la multitude des réponses possibles est infinie. On peut quand même distinguer quelques grands axes qui regrouperont des attitudes similaires. À travers plusieurs références on constate donc que les attitudes architecturales face au site sont multiples et très diversifiées. Cette diversité, qui fait la richesse de l'architecture, est issue des personnalités et des visions propres à chaque concepteur. Les attitudes se déclinent en fonction du lieu, des convictions et expériences personnelles, des cultures...

Mots clef : Renzo Piano, Centre Paul Klee à Berne, sculpture paysagère, interpénétration site/bâtiment.



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

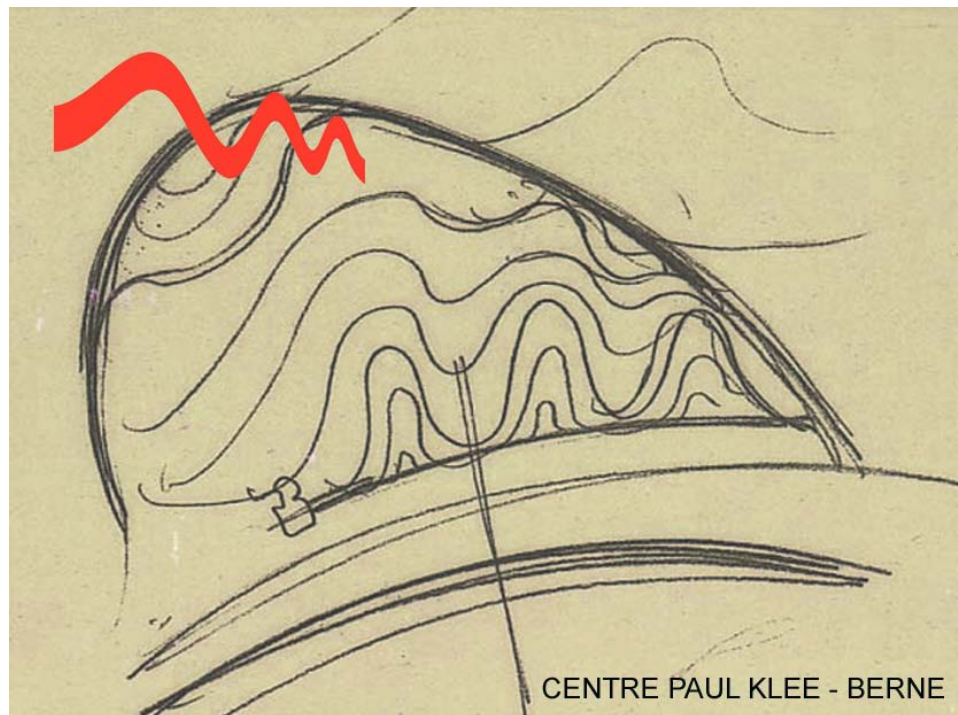


Fig. 1 - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

PROBLEMATIQUE

...Architecture... Un seul mot dans l'infini? Un seul trait sur une page blanche? Un seul geste dans l'absolu? Une existence dans le rien? Est-ce que le caractère paradoxal de ces syntagmes peut expliquer le statut de l'architecture à priori, de l'architecture sans site, de l'architecture dans l'absolu? Et surtout, quel est ce statut? Qu'est-ce qu'il exprime? Contradiction? Début de création? Impuissance? D'un point de vue sémantique, la contradiction est évidente: l'existence et le rien ne peuvent pas cohabiter dans la même phrase sans montrer une opposition. Cette existence dans le rien, illustrée justement par un mot dans l'infini ou par le geste dans l'absolu, conduit la pensée vers l'idée de création... mais il ne s'agit pas d'une création humaine, terrestre, mais d'une Création initiale, biblique, ou le Mot dans l'infini gagne du sens. Sinon, en excluant la possibilité d'une telle création, il s'agit sûrement de l'impuissance... Tout comme le proverbe roumain « Avec une fleur le printemps n'est pas prêt d'arriver », le trait sur une page blanche ne suffit pas pour refléter un projet. Ainsi, l'architecture dans l'absolu n'a pas de fondement, ne peut pas avoir de justification, ne peut pas être mise en valeur, devient une existence dans le rien, inutile, impuissante, sans aucun sens.



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

Une fois que l'idée d'architecture sans site est prouvée impossible, dans l'indissociabilité des deux termes (architecture et site) apparaît toute une série de questions plus pragmatiques qui vient se poser lors de la conception d'un projet.

Qu'est-ce que le site? Est-il une simple localisation? Un simple repère géographique capable de situer sur la surface terrestre le prochain projet architectural? A-t-il seulement une dimension géographique et géométrique ou est-il lié à un contexte plus général? Est-il bien plus? Peut-être un état d'esprit, peut-être une grande émotion? Mais en fonction de quoi se décline cette émotion? Qu'est-ce qui la génère? La première visite? L'intuition de l'architecte? La raison? Et pourtant, le site, n'est-il pas un fait physique, palpable? Est-il tout à la fois?

Il est évident que par l'intervention la plus insignifiante, le site va changer. Le déclic se produisant, on lui assure son perpétuel devenir... Mais pour cela, ne serait-il nécessaire de connaître son passe, son histoire? « Premièrement on essaie d'écouter ce que le site a à nous dire, car l'ombre du dessin y est déjà » a déclaré Renzo Piano. Oui, mais ce dessin n'est pas abstrait et, surtout, il n'est pas figé. Il dépend d'une intention, d'un programme, d'une sensibilité...

Comment analyser un site? Avec quels outils? Comment s'imprégner du site et de ses composantes multiples? Quels sont les éléments d'un site qui touchent la sensibilité de l'architecte? Qu'est-ce qu'on cherche à analyser, à capter dans un site? Est-ce qu'on tient compte des matières, des couleurs, des ambiances, de la présence ou l'absence du végétal, du sec, de l'humide? Où le site s'arrête? Qu'est-ce qui le délimite? Comment on réagit par rapport à un site emprisonné dans des limites proches, et comment on se positionne par rapport à un site qui possède des ouvertures vers le lointain?

Ensuite, comment ces éléments d'analyse sont-ils générateurs de forme architecturale ou de choix constructifs? Quelles sont les attitudes possibles et souhaitables vis-à-vis d'un site? Comment réagir par rapport à tous ces enjeux? Comment révéler un site? Comment le sublimer? Comment s'y fondre?

Toutes ces réflexions auront pour appui l'étude du Centre Paul Klee à Berne, réalisé par l'architecte italien Renzo Piano. « L'aspect exceptionnel du travail de Renzo Piano réside sans doute dans l'envergure de son œuvre. »¹ À partir de la lecture de ses réalisations, une attitude évidente et générale ressort: s'imprégner du contexte, ou bien, « écouter le lieu » comme dirait Piano. Pour le Centre Paul Klee de Berne, cette attitude semble avoir alimenté le développement du projet, ce qui implique une relation forte, allant jusqu'à la confusion, entre le bâtiment et son site.



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

I. CONTEXTE DE L'APPARITION DU CENTRE PAUL KLEE A
BERNE*I.1. Présentation de l'architecte et place du bâtiment dans le contexte de son œuvre*

Renzo Piano, une des plus grandes personnalités du monde architectural contemporain, est certainement un des architectes actuels les plus préoccupés par l'attitude d'insertion et d'intégration de l'œuvre dans un lieu, car pour lui, « *il n'y a pas de solution universelle, il y a d'abord et toujours un lieu* » (Hatje Cantz, « *Zentrum Paul Klee, Berne* », Hatje Cantz Verlag, 2005, p.17) Ses œuvres ont toujours été des réponses à des contextes, toujours en dialogue avec les sites, les géographies et les cultures. Son atelier, Renzo Piano Building Workshop, n'est pas la plus grande agence d'architecture au monde, mais peut se compter parmi les plus prestigieuses. Depuis l'achèvement du Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, à Paris (1972-1977), l'atelier a conçu et réalisé plus de 200 projets d'architecture et d'urbanisme dans le monde entier. Du sud de l'Italie jusqu'au sud du Japon, du Nord de la France jusqu'aux États-Unis, son œuvre n'est jamais répétitive, car elle se traduit toujours en rapport avec le contexte, au sens plus large du terme, c'est-à-dire historiquement, géographiquement, anthropologiquement, etc. Le Centre Paul Klee représente une de ses réalisations les plus récentes, étant le quatrième édifice conçu pour abriter de l'art.

I.2. Commanditaires et choix du terrain

Au milieu des années 1990, la ville de Berne envisageait la construction au centre-ville d'un musée consacré à Paul Klee, comme dépendance du Kunstmuseum Bern, qui allait être l'objet d'un concours international d'architecture. Ultérieurement, cette initiative fut complètement bouleversée par une donation privée, faite par le Prof. Dr. E. Müller et sa femme, Martha Müller-Luthi. Ce mécénat imposait un changement de programme aussi que de site et, en même temps, réclamait l'abandon du concours public d'architecture afin de confier le projet à un architecte de renom. Ainsi, le choix fut porté sur Renzo Piano et son atelier de travail, et la commande fut changée d'un simple musée en un vrai centre culturel, avec de la place non seulement pour accueillir les œuvres de Paul Klee, mais aussi pour de la musique, de la littérature, du théâtre, de la danse, des congrès et des espaces dédiés aux enfants. En ce qui concerne le site, il fut déplacé du centre-ville vers la périphérie est de la ville de Berne. En effet, au lieu de se retrouver dans un quartier de musées comme prévu initialement, le centre fut destiné à un cadre plus calme, dans un écrin de verdure.

I.3. Les expériences précédentes

En effet, le centre Paul Klee est le quatrième musée conçu par l'architecte, après le centre Pompidou (Paris, France), le Menil Collection (Houston, Texas) et



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

la Fondation Beyeler (Bâle, Suisse). Dans chaque cas, la préoccupation du site semble une donnée importante pour le projet, et les similitudes ou, au contraire, les différences entre les lieux aident à comprendre ou à débattre la justesse des réponses.

Centre Georges Pompidou, Paris, France (1972-1977)

Ainsi, le centre Pompidou à Paris n'a rien à voir avec l'idée d'intégration dans le site, au sens de « disparaître », « se perdre » dans le tissu urbain déjà existant. Au contraire, le bâtiment parisien, conçu comme un musée révolutionnaire radicalement différent, représente (comme le musée de Berne, mais en milieu urbain) un geste fort qui va créer et structurer le contexte où il se trouve. L'idée de placer toutes les installations techniques à l'extérieur de la façade, de retourner l'intérieur vers l'extérieur et surtout de le faire dans un des quartiers anciens de la capitale française, laisse la place à beaucoup de polémiques entre ceux qui trouvent le projet en désaccord complet avec le tissu urbain historique (du point de vue de la volumétrie, choix des matériaux et des couleurs) et ceux qui, moins conservateurs, voient dans cet édifice un geste équivalent à l'audace des anciens lors de la construction des cathédrales. Au cours de ces trois dernières décennies, le bâtiment a multiplié des adeptes et, de nos jours, non seulement il fait partie du paysage parisien, mais en plus il a redonné un sens à ce quartier.

Ménil Collection, Houston (Texas), Etats-Unis (1982-1986)

C'est une approche complètement différente que Renzo Piano adopte pour le projet du bâtiment de Menil Collection, à Houston, Texas. Cette différence est justifiée par les caractéristiques des deux sites qui n'ont rien en commun. "Houston est une ville sans mémoire. Paris est une ville qui en a trop" (Rudolf Burger, « Les gens vont aimer ce bâtiment, entretien avec Renzo Piano », *Bund*, juillet, 2005) argumente Renzo Piano dans un entretien. D'un côté, le cœur de Paris ; de l'autre, les périphéries de l'Amérique. Le musée apparaît comme une boîte parallélépipédique au milieu d'une pelouse, sans essayer d'attirer l'attention aux touristes, mais tout simplement se présentant comme un lieu qui abrite de l'art, un lieu de contemplation. Le point fort de cet édifice est sa capacité de contrôler la lumière par un toit de lamelles en béton qui filtrent et réduisent l'intensité lumineuse. Piano prouve encore une fois sa capacité d'invention, mais surtout son refus pour les modèles rodés des musées classiques, et montre qu'il est un architecte moderne, qui maîtrise les rapports entre arts et techniques.

Musée de la Fondation Beyeler, Bâle, Suisse (1994-1997)

Le troisième musée qu'il construit, la Fondation Beyeler en Suisse, ne se traduit plus par une révolution architecturale. Cela ne représente ni un grand geste ni une prouesse technique, mais tout simplement une architecture maîtrisée, civilisée, où



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

la lumière a sa place privilégiée. Il n'y a plus de manifeste, et pourtant le site est encore une fois le générateur du projet, c'est lui qui l'impose. *'Nous sommes là à nous dire : ah oui, voilà, c'est comme ça ici'* (Werner Blaser, *Renzo Piano Building Workshop, Museum Beyeler, Wabern-Berne 1998, p. 43*) dit l'architecte pour faire comprendre que tout commence par la lecture du lieu. La parcelle étroite de la ville de Bâle est clôturée par un mur épais, afin de séparer le site de la rue. Cette contrainte physique va générer la forme linéaire de l'édifice. Le mur, élément qui protège, isole et referme tout en même temps, a la fonction de guider le regard et le passage. Le bâtiment va s'ancrer donc à la terre par une suite de 4 murs parallèles épais qui créent un dedans précis, en totale opposition avec l'attitude du Centre Pompidou où tout tournait vers l'extérieur. À l'effet de la masse lourde et bien posée, s'oppose le toit léger qui laisse passer la lumière et la maîtrise. L'attitude que Piano adopte pour ce troisième musée, est de poser un objet dans un parc qui existait déjà et ainsi le faire presque disparaître.

Après toutes ces expériences, le projet du Centre Paul Klee confirme que PIANO n'essaie jamais de se fabriquer un style, mais au contraire, il est d'une telle flexibilité et sensibilité aux conditions du site et du programme, qu'il arrive à créer de la diversité dans son architecture. L'architecte italien tient à préciser aussi que *« ce n'est pas vrai que les lieux ne parlent pas, il faut savoir les écouter. Les lieux parlent et ce lieu parlait déjà, il avait déjà des traces du projet. Il y avait les rayures du terrain, les collines légères... »* (*Interview avec Renzo Piano, <http://www.arte.tv/fr/art-musique/klee/Interview>*)

1.4. Présentation du bâtiment - les séquences d'approche

La puissance, le geste fort, l'évidence sont des attitudes qui non seulement peuvent facilement résumer le travail de Renzo PIANO à BERNE pour le projet du Centre Paul KLEE, mais qui arrivent aussi à mettre en valeur un lieu. Le site est un terrain voisin de la tombe de l'artiste, non loin de Berne, inséré dans un paysage traditionnel, chargé de culture. De loin, le paysage est marqué par ce côté typique suisse, facilement reconnaissable, avec arrière-plan la lisière sombre de la forêt et la crête des Alpes. L'autoroute enterrée par rapport au niveau du terrain, est imperceptible et seulement le bruit des voitures laisse deviner sa présence. L'édifice est perçu comme un mouvement doux de la terre, une sorte de tapis volant, avec ses trois vagues qui vont devenir son symbole et son logo. En se rapprochant du site, l'autoroute devient de plus en plus visible jusqu'au moment où la rue se transforme en passerelle pour la traverser. Les dominantes de la vue restent l'autoroute et le mur de protection acoustique, pour qu'en arrière, un grand signal rouge flotte à une vingtaine de mètres d' hauteur, un agrandissement et une transformation en 3D de l'œuvre de Paul KLEE "Labiler Wegweiser" (poteau indicateur en position instable). Une fois la passerelle traversée, les trois collines rendent perceptible un double mouvement, une courbe parallèle à celle de



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

l'autoroute, à laquelle s'ajoute la triple courbe des collines, reprise ici par des arcs en acier. L'impression d'un tapis volant reste réelle même quand on est proche de la façade, car les premiers arcs s'élancent librement en se détachant du bâtiment et donnent l'impression qu'ils flottent dans l'air. Ces séquences d'approche de l'édifice permettent d'introduire petit à petit le bâtiment dans son site avant d'effectuer une analyse critique de ce dernier.

II. ANALYSE CRITIQUE DU BATIMENT

II.1 Les éléments-clés - la première phase de la création

Les éléments-clés du projet, ceux qui ont généré l'idée maîtresse de l'édifice, sont une colline « *pas très haute mais très belle* » (*Hatje Cantz, « Zentrum Paul Klee, Berne », Hatje Cantz Verlag, 2005, p.23*) et l'entaille de l'autoroute, signe de la contemporanéité, qui rappelle le contexte de l'agglomération bernoise. Ces éléments font émerger une idée de l'impacte général que le volume a créé dans le lieu. C'est le premier moment de la création, une création dans le pur sens du terme, c'est-à-dire une visualisation qui émerge avant d'avoir dessiné quoique ce soit: un double mouvement - la courbe de l'autoroute et les ondulations des trois collines, le tout s'appuyant sur la tranquillité d'un paysage vert, doublé de la silhouette des Alpes. Ainsi, la colline, considérée par l'architecte comme le « *genius loci* », inspire la ligne ondulée des trois vagues, une forme issue exclusivement de l'imagination de l'architecte, et non pas demandée par le programme de l'édifice. Elle représente l'intervention personnelle dans le paysage, tout en étant insufflée par ce dernier. Cette idée d'architecture tient compte, donc, des principaux éléments du site et donne du sens au lieu: public, ouvert, fort. Certains critiques lui ont reproché d'avoir tourné le dos au paysage, et d'avoir orienté la seule façade du bâtiment vers l'autoroute. Pourtant, l'attitude vis-à-vis de cette critique est défendue par Piano, qui considère que le site est au milieu de la vie et l'autoroute fait partie de la vie quotidienne d'aujourd'hui. Il la considère ainsi « *plutôt bienvenue* » (*Interview avec Renzo Piano, <http://www.arte.tv/fr/art-musique/klee/Interview>*) car son existence permet d'illustrer le passage entre la banalité quotidienne d'un monde en mouvement perpétuel et rapide, et la tranquillité, le silence et l'esprit du musée des œuvres de Paul KLEE. En même temps, ayant un regard inverse, depuis l'autoroute, le bâtiment de PIANO permet aussi de sortir de la banalité, il échange la monotonie, il rompt l'effet de tunnel que ces voies de communication impliquent habituellement. Ensuite, l'idée d'avoir tourné le dos au paysage peut être très vite éliminée, car l'intention évidente de l'architecte fut d'orienter le bâtiment vers la ville en se servant du paysage comme un arrière-plan, un support qui accompagne et renforce le projet tout en le justifiant. Le paysage représente donc une mise en scène de l'objet architectural.



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

D'ailleurs, ce serait difficile d'implanter dans ce site un bâtiment contre la pente naturelle du terrain.

On peut bien sûr se poser d'autres questions : pourquoi ces collines ? Pourquoi trois et pourquoi pas une seule, celle initiale ? La forme, le geste, la multiplication des courbes et implicitement du mouvement détermine, justement par l'effet de répétition, est un geste marquant, pas du tout facile à échapper aux regards, et donc capable d'attirer l'attention. À cause de sa fonction imposée par le programme (qu'il soit non seulement un musée, mais vraiment un centre interdisciplinaire qui va réunir les préoccupations de l'artiste), le bâtiment avait besoin d'une image puissante, magnétique. De plus, de façon anecdotique, ces ondulations apparaissent aussi dans l'œuvre de Paul KLEE à plusieurs reprises, comme par exemple dans *Insula, Dulcamara*. En effet, PIANO défend ses choix sans fausse modestie : « *un chantier comme ça ne peut non plus être trop modeste, n'exagérons pas (...) c'est en tout en cas l'idée folle qu'on a en construisant un musée, il faut que ça dure l'éternité ! Donc qu'il ait sa force, une certaine gueule, sinon ce serait de la fausse modestie.* » (Interview avec Renzo Piano, <http://www.arte.tv/fr/art-musique/klee/Interview>)

II.2. La sculpture paysagère

a. Le rapport au site à travers le temps

Cependant, ces trois ondulations attirent l'attention sans choquer, car elles semblent être le prolongement du décor naturel. Depuis le petit chemin en gravier qui fait le tour du bâtiment, on aperçoit ces trois renflements artificiels, qui, au contraire, semblent faire partie du paysage, mais cette fois-ci, un paysage réfléchi, projeté. Le plan masse est considéré d'ailleurs comme la façade principale du projet, celle qui résume le mieux les intentions et le travail effectué. Cette sculpture paysagère a encore un très grand avantage. L'édifice profite de ses environs, et plus précisément de son terrain redevenu terrain agricole, qui grâce aux différentes cultures envisagées, va modifier sa physionomie continuellement. Grâce à son site et à cette symbiose avec le lieu, le centre Paul KLEE sera en perpétuelle variation au fil des années.

b. Interpénétration site/bâtiment - question de l'échelle

La pelouse artificielle qui couvre une partie des vagues se fond dans le champ et se continue avec la forêt vers l'horizon, comme si « *un camouflage parfait a gommé les contours* ». A partir de là, un autre reproche s'avance : « *le résultat est plus pastiche qu'une sculpture* » (Hattie Hartman, *Icon Magazine*, Septembre 2005). Si par cela, certains entendent une pastiche de la nature, d'autres le voient plutôt comme une interpénétration entre la nature et le bâtiment, une sorte de symbiose entre le naturel et l'artificiel. Cette confusion entre les limites du



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

bâtiment et le début de son site provoque aussi des débats sur ses dimensions : ses critiques argumentent qu'il soit trop grand, trop généreux pour la fonction qu'il abrite. PIANO le défend: « *ce bâtiment est donc grand ... dans l'esprit ! (...) mais bien sûr finalement le bâtiment n'est pas gigantesque* », « *il a l'air grand parce qu'il prend avec lui tout le terrain, ce grand champ de blé.* » (*Interview avec Renzo Piano, <http://www.arte.tv/fr/art-musique/klee/Interview>*)

De plus, en tant qu'architecte fonctionnaliste, Piano ne peut pas avoir la même attitude vis-à-vis un bâtiment destiné à abriter une collection privée dans une parcelle couverte de gazon à Houston et un important centre destiné de présenter l'œuvre d'un grand artiste. À une autre échelle, cette réalisation doit devenir une image emblématique contemporaine d'une capitale, située non pas dans la ville, ni au milieu d'un parc, mais dans un paysage traditionnel, au milieu d'un site naturel, à la périphérie de la ville.

II.3. La relation plan / programme / site - la deuxième phase de création

Le deuxième moment générateur de projet porte sur son usage. Il s'agit de l'organisation du plan qui traite des relations entre les éléments du programme et de la relation que le programme entretient avec le site.

a. L'entrée principale

L'entrée principale du bâtiment ne se trouve ni à l'extrémité nord, ni dans l'axe de la colline la plus haute, comme on aurait tendance à s'imaginer. Après avoir logé toute la façade vitrée de la première ondulation de manière naturelle, le chemin commence lui-même à être sinueux, se transformant en passerelle qui enjambe la cour anglaise, en arrivant dans la partie concave de l'ondulation, et en débouchant sur ce que l'on appelle « la rue du Musée ». PIANO argumente cette disposition de l'entrée en la présentant comme un premier aperçu de ce qu'il appelle la « métamorphose ».

Dès son arrivé, il s'agit de faire découvrir au public ce qu'il se passe derrière la grande façade vitrée et derrière les premiers arcs en acier. Il place donc volontairement l'entrée au droit du creux afin de pouvoir montrer à tout le monde la façon dont les aciers sont petit à petit couverts de végétation. La métamorphose représente donc la transition entre le creux recouvert de végétales et les nervures des poutres qui poussent et qui forment la structure du toit.

C'est aussi à cet endroit que se situe l'élégant graphisme sculptural d'un rouge vif repris de l'œuvre de Paul KLEE. Certains y ont vu le signe nécessaire pour marquer une entrée trop absente dans la façade. C'est faire bien peu de cas à la finesse conceptuelle d'un architecte tel que Renzo Piano, dont l'œuvre a maintes fois prouvé que ces intentions était toujours réfléchies.



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

b. La Rue du Musée

Pour aller plus loin dans l'analyse du rapport intérieur/extérieur, la rue du Musée représente l'épine dorsale de la desserte, l'artère principale de la communication et, en même temps, la réplique à la fois esthétique et fonctionnelle de l'autoroute. Dans son atelier de Paris, Piano explique que la rue est un élément clé pour le passage (transition - translation) extérieur/intérieur. On va ainsi avancer en partant de la banalité, du bruit et de la vitesse quotidienne vers un monde plus tranquille situé à l'extrême du calme et du silence (car Klee était le "poète du silence"). Ce passage a comme étape intermédiaire cette Rue du Musée, un espace convivial destiné au public, où le rythme ralentit, mais ne s'arrête pas encore complètement. De plus, une fois rentrés dans le bâtiment, les visiteurs s'aperçoivent que la forme extérieure taille l'espace intérieur par la triple vague évidente, qui permet des variations dynamiques des hauteurs de plafonds et des perspectives différentes vers l'extérieur. Encore plus évident dans ce rapport, un des arcs porteurs pénètre au niveau d'un creux à l'intérieur de la rue et laisse découvrir le même habillage d'acier irréprochable que celui extérieur. La grande façade vitrée à l'ouest a le rôle d'orienter le bâtiment d'une façon similaire au mur de la Fondation Beyeler, qui sépare un devant et un arrière, et de le faire regarder vers la ville de Berne.

Avec cette énorme surface vitrée sur le côté ouest, Piano crée une atmosphère de lumière, de transparence et de légèreté dans les espaces libres destinés au public et notamment dans la Rue du Musée. Cette orientation assure une lumière forte surtout dans l'après-midi : c'est pourquoi des éléments d'assombrissement à grande surface sont disposés tout au long de la façade, pour empêcher l'ensoleillement direct indésirable.

c. Les trois ondulations

Les trois ondulations du site se partagent à l'intérieur le programme contextuel et sont donc reliées par l'axe Nord/Sud représentée par la Rue du Musée. Elles abritent chacune des fonctions différentes, car malgré la sculpture paysagère, le plan est extrêmement fonctionnaliste.

Ainsi, la première colline, la plus grande, concerne plutôt les relations avec les autres : des conférences, des ateliers pour les enfants, des congrès, des rencontres. La deuxième, la moyenne, abrite le véritable musée : deux salles d'exposition, dont une permanente et l'autre temporaire – généreuses du point de vue de l'espace, mais pas vraiment éclairées par la lumière naturelle, faute de la fragilité des œuvres de l'artiste. Enfin, la troisième colline abrite le centre de recherche et l'administration.



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

II.4. La question de la moralité vis-à-vis de la relation projet/site

Au niveau idéologique

Les trois collines du Centre Paul Klee fabriquent pratiquement la nature. Les ondulations sinueuses qui semblent issues de la terre, sont recouvertes d'herbe qui se raréfie de plus en plus avec l'élancement des parties convexes. Cette herbe qui semble être le résultat de la confrontation entre l'édifice, la nature et le temps, n'est en réalité qu'une image programmée, prévue en avance par l'architecte. De plus, pour obtenir l'effet de partie intégrante de la nature, le paysage même a dû être modifié : la terre a été remodelée et retravaillée afin de recevoir l'objet architectural. C'est ici que la question intervient : Est-ce l'objet architectural qui s'inscrit dans le site ou ce n'est pas plutôt le site qui se modifie pour qu'il puisse mieux entourer le projet d'architecture ? Mais, est-ce que l'architecte a le droit d'agir en tant que créateur sur la nature ? Est-ce qu'il a le droit de se donner un rôle démiurgique et intervenir partout sans avoir le souci de la justesse de ses actions ?

D'un autre côté, l'implantation d'un projet implique forcément la modification du paysage qui l'accueille. En effet, il s'agit plutôt d'une question de pertinence dont les limites ne sont pas absolues et où les polémiques auront toujours leur place.

Au niveau matériel

D'un point de vue pragmatique, on peut se poser des questions sur les concessions qu'on se permet de faire à l'intérieur du projet afin de garder la forme extérieure. Ainsi, en faisant une rapide parallèle entre le Centre Paul Klee et les autres expériences de l'architecte en matière d'édifices destinés à abriter de l'art, on remarque un étonnant changement d'attitude. Le bâtiment manifeste du Centre Pompidou à Paris n'est que le résultat d'une préoccupation pour la liberté des espaces intérieurs. De même, le Ménil Collection regardé de l'extérieur n'est qu'une simple boîte opaque, mais les espaces intérieurs (grâce à l'intelligence du plan et aux dispositifs créés par Piano afin de maîtriser la lumière) offrent une ambiance très agréable. Finalement, la Fondation Beyeler, sous la forme d'un long parallélépipède rectangle, offre à l'intérieur des espaces différenciés avec maintes qualités d'ambiance, de proportions et de lumière. Le Centre Paul Klee semble avoir à la base une autre démarche.

Tout en déclarant son intention de créer, grâce aux ondulations du toit, des espaces plus dynamiques et plus différenciés, Piano arrive finalement à une certaine homogénéité. Allant jusqu'au bout de son geste et réalisant un édifice en interpénétration avec la nature, Piano se voit obligé d'enterrer une partie de son bâtiment et renoncer ainsi aux trois façades (nord, sud et est), aussi bien qu'aux bénéfices de l'éclairage zénithal. Ainsi, dès qu'on dépasse la rue du musée, tous les espaces abrités par les trois collines sont complètement rompus de l'extérieur, à l'exception des ateliers et des laboratoires éclairés par un patio au niveau de la



M. Grigorovschi, A. Grigorovschi

colline nord, imperceptible de l'extérieur. En effet, si le plan est complètement rationnel et pratique, les trois vagues ne semblent pas l'être.

Toutes ces observations démontrent que les questions qui ont préoccupé auparavant l'architecte sont devenues ici secondaires, la forme et la parfaite insertion dans le site étant les principaux objectifs. Tout compte fait, la question qui se pose sans hésitation est : Combien on a le droit de sacrifier en terme de qualité d'espace pour arriver à une juste réponse au site ? Est-il moral de négliger les qualités de l'intérieur en faveur de cette dernière ?

III. CONCLUSION

À la fin de cette analyse critique, après avoir vu de près le bâtiment de Renzo Piano et après avoir compris sa relation intime avec le lieu, on reste quand même dans l'ombre d'un doute : quel était le but de l'architecte ? Faire un grand geste afin d'attirer l'attention et en même temps mettre en valeur le site, ou au contraire, essayer de se confronter avec la nature sans trop la perturber ? La réponse est donnée par l'architecte lui-même, qui dévoile ses intentions, aussi que ses attentes : *« Avec un peu de chance, le résultat est à l'image de la nature – quelque chose qui la nature aurait pu créer, mais qu'elle n'a pas fait. »* (Renzo Piano, Zentrum Paul Klee, Monument in Fruchtländ3, site web officiel du centre <http://www.paulkleezentrum.ch>.)

Le projet du Centre Paul Klee se veut donc un rajout à la nature, un élément de paysage « apprivoisé » qui va révéler le site. Il épouse et dialogue avec les lignes que dessine le paysage. Une fois que la phase de création est terminée (ce qui suppose une réponse juste au moins du point de vue de l'architecte), la prochaine phase du projet –la réalisation– est la dernière avant le verdict final du public. Une fois ouvert au public, le moment crucial est là : la justesse de la réponse du public se juge par l'appropriation de l'objet architectural par les gens et par l'apposition du bâtiment dans la société.

Les différentes phases qui font partie du processus de conception du bâtiment représentent les moyens de l'architecte de s'assurer que le résultat correspond au but établi initialement. Sans l'observation, l'analyse, la compréhension du site et sans l'esprit créateur éveillé, le risque que le lieu fonctionne moins bien qu'auparavant est trop grand, et de ce point de vue, le Centre Paul Klee a non seulement été bien accueilli par le public, mais a prouvé aussi sa juste insertion dans le site végétal de la périphérie de la ville de Berne.



L'Architecture et le site - Renzo Piano - Centre Paul Klee, Berne

Bibliographie:

1. « Zentrum Paul Klee, Berne », Hatje Cantz, Hatje Cantz Verlag, 2005
2. « Architecture in Switzerland », Philip Jodidio, TASCHEN, 2006
3. « Carnet de travail », Renzo Piano, SEUIL, 1997
4. « La désobéissance de l'architecte », Renzo Piano, ARLEA, 2007
5. « Penser la ville heureuse », Renzo Piano, Projet Urbain, Editions de la Villette, 2005
6. « Lignes d'horizon, l'architecture et son site », Aaron Betsky, Thames et Hudson, 2002
7. « Le site et le paysage », Anne Cauquelin, QUADRIGE/PUF, 2002
8. « Le Voyage D'Orient », Le Corbusier, Parenthèse, 1987
9. Le Corbusier, « Vers une architecture », CHAMPS/FLAMMARION, 1995

