



**HAL**  
open science

# Die Alte Pinakothek, der Pinakothek der Moderne, le musée Brandhorst, l'objet architectural dans son contexte historique, urbain et théorique

Julien Oblette

## ► To cite this version:

Julien Oblette. Die Alte Pinakothek, der Pinakothek der Moderne, le musée Brandhorst, l'objet architectural dans son contexte historique, urbain et théorique. Architecture, aménagement de l'espace. 2015. dumas-01227912

**HAL Id: dumas-01227912**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01227912>**

Submitted on 12 Nov 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
<b>Consultation sur place</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Impression</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Diffusion Intranet</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Diffusion Internet</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Exposition</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Publication non commerciale</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

# MÉMOIRE DE MOBILITÉ

École Nationale Supérieure d'architecture de Toulouse

---

Die Alte Pinakothek, der Pinakothek der Moderne et le musée Brandhorst, l'objet architectural dans son contexte historique, urbain et théorique.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## SOMMAIRE

Introduction	06	
Contexte historique et théorique	09	Histoire
	17	Architectes
	23	Collections
	30	Synthèse
Rapport à la ville	36	Urbanisme
		Implantation
		Volumétrie
		Espaces extérieurs
	53	Dimension plastique
		Façades
		Matérialité
Spatialité intérieure	67	Rapport aux collections
		Concept d'exposition
		Scénographie
	78	Thèmes muséaux
		Parcours
		Circulations verticales
		Lumière
Conclusion	96	
Annexes	98	
Bibliographie	106	
Tables des illustrations	108	

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Je tiens à adresser mes remerciements, à Monsieur D. Bonnal tuteur de mémoire, au professeur Hannelore Deubzer, à Hélène Oblotte et à Julie Heathcote-Smith

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## INTRODUCTION

Le mémoire de mobilité donne la possibilité d'approfondir la connaissance d'une région, d'une ville, de son histoire, de son architecture et plus généralement de questionner son contexte culturel et sa production architecturale. Plutôt que de concentrer l'étude sur un architecte ou sur un courant en particulier, j'ai choisi de développer l'analyse à partir d'exemples précis, qui dans leur situation singulière ont une signification particulière.

Le lieu de cette étude se trouve à Munich, dans le quartier Maxvorstadt. A quelques kilomètres au Nord de la vieille ville, quatre musées : die Alte Pinakothek, die Neue Pinakothek, der Pinakothek der Moderne et le musée Brandhorst sont d'une proximité rare. De part leur époque différente, leur échelle et leur fonction, ces édifices sont à la fois des marqueurs de l'histoire de Munich, des témoins de l'architecture de la ville et des objets urbains prépondérants. Tout en appartenant au même contexte urbain et culturel de la ville de Munich chacun possède son histoire particulière et ses qualités individuelles propres. La situation est donc propice à questionner l'objet architectural dans ses dimensions : théorique, urbaine, plastique et spatiale.

De plus, selon Lewis Mumford, historien américain de l'architecture, il existe une étonnante corrélation entre le développement des villes modernes et des musées. L'émergence et la prolifération de ce genre sont la manifestation d'une institution de la ville. Il rajoute que les musées ne sont pas juste un « équivalent concret aux bibliothèques mais une méthode d'accès directe à travers certains exemples sélectionnés à un monde dont l'immensité et la complexité seraient autrement impossible à cerner »\*. En résumé, il affirme que « Villes et musées sont les meilleurs organes de mémoire que l'homme a jusqu'à maintenant créé\*\* ». Ce rôle de mémoire est d'autant plus important dans les villes ayant souffert de dépopulation et de perte de fonction pendant la guerre. Les musées assurent souvent un rôle clef dans le développement et le renouvellement urbain, comme le « Museumsufer » à Frankfurt, le « Museumsmeil » à Stuttgart, le « Museumquartier » à Vienne et dans notre cas la « Kunstareal » de Munich.

\* « *Das Museum sei nicht nur das anschauliche Gegenstück zu Bibliotheken, sondern eine Methode, mit Hilfe ausgesuchter Beispiele Zugang zu einer Welt zu bekommen, deren Grösse und Komplexität das menschlichen Fassungsvermögen ansonsten weit übersteigen würden* »  
Lewis Mumford - extrait de Stephan Braunfels, (2002), Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur Design, Birkhäuser, Basel - p 8

\*\* « *besten Gedächtnisspeicher, die die Menschheit je erfunden hat* »  
Lewis Mumford - extrait de Stephan Braunfels, (2002), Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur Design, Birkhäuser, Basel - p 8

L'étude traitera plus précisément de la relation particulière qu'entretiennent Die Alte Pinakothek, Der Pinakothek der Moderne et le musée Brandhorst. Un vide au cœur d'un îlot commun, établit un lien visuel direct entre ces trois entités et pose la question de la relation entre ces édifices dans le quartier à travers un contraste plastique flagrant. Cet espace synthétise l'histoire commune de ces bâtiments et invite à une réflexion générale sur ce contexte. Comment dans une même ville, un même quartier, avec le même programme, chaque musée s'ancre dans le contexte et crée des liens avec ses prédécesseurs tout en affirmant son identité. De plus il s'agit à l'exception du musée Brandhorst de productions d'architectes Munichois, ce qui renforce le lien culturel que les différents protagonistes entretiennent.

Le but n'est pas ici d'étudier l'histoire de chaque musée séparément mais de comprendre l'histoire commune des trois musées et de tisser des liens entre eux. Pour cela, la méthode d'analyse sera la comparaison. Dans un premier temps l'histoire du quartier ainsi que de chaque musée, les différents architectes, et les collections seront présentées. Il s'agit de poser le contexte urbain et culturel. Cela





Fig 1. Plan poché de Munich  
- mise en évidence de la  
structure de la ville

sert de base tout au long de l'analyse car des faits objectifs sont présentés. Ensuite et d'après cet éclairage historique et théorique l'étude portera sur le rapport que ces œuvres entretiennent avec la ville à travers leur implantation, leur façade et leur matérialité. Le rapport que chaque musée entretient avec ses collections sera développé à travers le concept d'exposition et la scénographie. Pour finir des éléments précis comme le parcours, l'escalier et la lumière zénithale seront comparés. Car malgré leurs styles et leurs époques différents ces thèmes caractéristiques de l'architecture muséale recueillent dans les trois cas une attention toute particulière. C'est lors de ce temps d'analyse que l'interprétation aura une place prépondérante. L'argumentation avancera pas à pas en se basant sur les découvertes des parties précédentes.

## I. CONTEXTE HISTORIQUE, CULTUREL ET THÉORIQUE

### 1. HISTOIRE

#### a. Maxvorstadt

Munich est à l'origine une ville féodale qui règne sur le duché de Bavière. Elle a été fondée au XII<sup>ème</sup> siècle par Heinrich den Lowen. De part son statut, elle est dotée depuis sa création d'un mur d'enceinte imposant composé de différents niveaux de douves, fossés et bastions. De ce fait jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle le développement de la ville est concentrique et suit l'agrandissement des différents murs d'enceinte. La plus grande extension eut lieu à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle avec la construction du deuxième mur d'enceinte qui fut successivement renforcé jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle.

Ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et l'ouverture du mur d'enceinte que les fortifications sont détruites et que Munich perd toute fonction défensive. A partir de ce moment, la ville connaît un essor considérable et de nombreux nouveaux quartiers hors des murs sont créés. On peut citer par exemple, St-Anna-Vorstadt, Schönfeldsvorstadt et Ludwigsvorstadt. C'est encre à cette occasion et sous l'impulsion de Friedrich Ludwig von Sckell<sup>(1)</sup> que Maxvorstadt se développe. Le quartier prendra le nom du premier roi de Bavière, Maximilian I. Joseph (1806-1825) à partir de 1812.



<sup>(1)</sup> Ludwig von Sckell (1750-1823) : paysagiste et urbaniste allemand. Il fonde le courant classique du jardin à l'anglaise en Allemagne. Il réalise notamment à Munich la planification de l'Englischer Garten.

<sup>(2)</sup> Münchener Residenz: résidence principale des rois de Bavière à partir du XV<sup>ème</sup> siècle. Construite sur la base d'un château gothique, sa forme actuelle est le résultat de nombreux agrandissements successifs de style Renaissance, Baroque, Rococo et Classique.

Fig 2. Plan de situation du futur Maxvorstadt - état de l'existant en 1807-1808.  
Dessinateur inconnu -  
Münchner Stadtmuseum.

Le site est au départ principalement constitué de champs et de prairies mis à part quelques bâtiments à l'est qui forment une zone d'habitation plus dense. Le seul axe structurant est la limite nord du terrain qui est la voie principale reliant la résidence royale du centre ville, Münchener Residenz<sup>(2)</sup>, et le château de plaisance, Nymphenburg Schloss<sup>(3)</sup>.

Pour la planification du nouveau quartier le comité de construction de Munich invite un grand nombre d'architectes, d'ingénieurs et de géomètres à participer au concours. A partir des 17 différents projets le comité directeur établit alors le plan d'exécution. Il est basé sur la théorie de Ludwig von Sckell : instaurer une trame

<sup>(3)</sup> Nymphenburg Schloss: résidence d'été des rois de Bavière, sa construction commence en 1664 sous les ordres de l'architecte italien Agostino Barelli, les ailes latérales du château sont construites en 1702 par Enrico Zuccalli et Giovanni Antonio Viscardi sur l'exemple du château de Versailles.

<sup>(4)</sup> Karl von Fischer (1782-1820) : architecte Munichois influent et membre du comité de construction royale. Auteur d'une architecture classique de qualité et refusant le romantisme historique, il reste malgré tout déjà de son vivant dans l'ombre de Leo von Klenze.

urbaine orthogonale et régulière qui d'où quelle parte soit orientée vers les rues de la vieille ville. Ce concept fut appliqué et concrétisé par le dessin de Franz Thurn alors membre de l'intendance royale de la construction (Fig ).

La trame urbaine est alors uniforme et l'accent est porté sur la voie menant à Nymphenburg qui est identifiée comme l'axe principal par une succession de places. Le parcellaire est totalement redéfini en suivant la trame orthogonale et dans le même temps de nouveaux codes de construction sont établis. En effet Ludwig von Sckell étant le père spirituel du projet, le modèle fixé n'est pas seulement le tracé régulier des voies mais également la redéfinition du rapport de l'architecture et du végétal. L'intention du paysagiste pour ce nouveau quartier est de créer une cité-jardin, « Gartenstadt » où villas et jardins sont interdépendants et conçus en harmonie. Cela signifie que le quartier devait être constitué de bâtiments solitaires isolés, entourés de jardins aux allures de parc. Cette forme idéale de Maxvorstadt que l'on retrouve entre Karolinplatz et Königplatz est le résultat du travail conjoint entre Sckell et l'architecte Karl von Fischer <sup>(4)</sup>. Le travail commun entre paysagiste et architecte est remarquable et crée une œuvre urbaine de haut rang.

Fig 3. Plan d'exécution du quartier Maxvorstadt - 1808. Comité de construction de Munich sous la direction de Sckells, Kriegsarchiv München



Cependant dès 1810 sous la pression foncière et la hausse des prix des terrains ce concept est partiellement abandonné. Un certain nombre de jardins sur rue et de parcs sont remplacés par des immeubles mitoyens à haut rendement qui créent des séries fermées. Ce qu'il est intéressant de noter c'est qu'à la jonction entre la vieille ville et Maxvorstadt en plus du nouveau tracé des rues deux concepts

urbains opposés se rencontrent. D'un côté se trouve la ville dense constituée d'îlots fermés et d'immeubles en bande et de l'autre la nouvelle ville au tissu lâche où chaque bâtiment est autonome dans un paysage ouvert. On peut d'ailleurs toujours aujourd'hui faire l'expérience de ce contraste.

## B. DIE ALTE PINAKOTHEK

La famille royale bavaroise est durant la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle à la tête d'une grande collection de tableaux. Il s'agit d'œuvres renommées de peintres italiens, néerlandais et allemands de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle et du début du XVII<sup>ème</sup> siècle. Il n'existe pas à cette époque de lieu d'exposition approprié et dédié à cette collection. De surcroît, les deux galeries royales de la Münchener Residenz sont déjà surchargées. La construction d'un nouveau bâtiment devient alors une évidence.



Fig 4. Galerie d'exposition de la München Residenz - Anquitarium - Wilhelm Egkl - 1571

D'autant plus que König Ludwig I<sup>er</sup> a le but de développer le rayonnement de Munich en Allemagne. C'est pourquoi quelques années auparavant, il demande également à Leo von Klenze de construire une galerie dédiée à l'art grec pour abriter sa collection de sculptures. La Glyptothek sera ouverte en 1816 à Maxvorstadt non loin du futur site de la Alte Pinakothek.

<sup>(5)</sup> Johann Georg von Dillis (1759-1841) - À l'origine peintre connu pour ses tableaux représentant la campagne bavaroise il devient par la suite directeur de Hofgartengalerie et de Zentralgemäldegalerie sous Max I. Joseph et Ludwig I. où il joua un rôle prépondérant dans le développement de la collection.

En revanche le débat autour de l'emplacement de cette nouvelle galerie fut très long. Le projet initial de Leo von Klenze était de créer la nouvelle galerie en réhabilitant les arcades de l'Hofgarden. Il s'agissait de se placer à proximité de la Residenz et des galeries déjà existantes pour y créer un centre de musée. La construction conjointe de l'actuel Odeon Platz à cet endroit devait également participer à renforcer cette centralité. Mais le directeur de la galerie Johann Georg von Dillis <sup>(5)</sup> (1759-1841) s'opposa à cette solution. Il voulait une nouvelle architecture grandiose et monumentale ce que la petite échelle du bâtiment de l'Hofgarden ne permettait pas. Finalement le roi préféra aussi la construction d'un musée autonome ayant sa propre identité. Ce dernier pourrait alors représenter la nouveauté sans être lié à la mémoire de la Residenz et des anciennes galeries. Finalement le choix s'est porté sur un terrain un peu excentré du centre ancien entre Teresienstrasse, Arcistrasse et Gabelsbergerstrasse à Maxvorstadt. Le quartier est alors en pleine expansion car la Glyptothek s'y trouve déjà ainsi que le projet du campus universitaire (actuel Technische Universität München). Cette décision en faveur de cet emplacement fut déterminante pour le développement futur de la ville et la construction des autres musées alentours.

Fig 5. Arcade Nord- Est de l'Hofgarten - 1900



Leo von Klenze réalise donc la Alte Pinakothek de 1826 à 1836. Elle est à l'époque l'un des premiers musée indépendant érigé spécialement pour l'exposition d'œuvres d'art. Après la deuxième guerre mondiale, ayant subi de gros dommages, il sera en grande partie réhabilité entre 1956 et 1958 par Hans Döllgast. Depuis c'est l'une des institutions majeures du paysage muséal munichois.

### C. PINAKOTHEK DER MODERNE

Immédiatement après la fin de la construction de la Alte Pinakothek, Ludwig Ier commande la Neue Pinakothek réalisée en 1853 par August von Voit <sup>(6)</sup>. C'est le premier musée dans le monde dédié à l'art contemporain de l'époque. Malheureusement le bâtiment sera entièrement détruit pendant la guerre. Il sera ensuite totalement reconstruit par Alexander von Branca <sup>(7)</sup> qui ne conserve que le nom du bâtiment d'origine.

<sup>(6)</sup> August von Voit : (1801-1870) : architecte originaire de Bavière, il est l'élève de Friedrich von Gärtner et est connu pour son architecture romantique inspirée du style germanique et italien.



Fig 6. Neue Pinakothek - premier bâtiment - August von Voit- 1860

<sup>(7)</sup> Alexander von Branca (1919-2011) : architecte munichois, il naît dans le quartier Schwabing. Il se consacre principalement à l'architecture religieuse au début de sa carrière avant de réaliser de nombreuses stations de métro. Il est un membre indispensable du paysage architectural munichois.



Fig 7. Neue Pinakothek -Nouveau Bâtiment - Alexander von Branca - 1981

Déjà au début du XIX<sup>ème</sup> siècle une troisième pinacothèque semble nécessaire pour la ville de Munich mais il fallut plus de cent ans pour réaliser ce projet. L'édification de la Pinakothek der Moderne est donc faite pour pallier un manque. En effet Munich ne possède pas de musée à proprement parlé exclusivement consacré à l'art moderne. Les œuvres de Kandinsky, Klee, Picasso et Beuys sont jusque là conservées provisoirement au musée construit par Hitler : « Haus der Kunst ». Il fallait donc trouver un endroit plus approprié pour des œuvres considérées comme de « l'art dégénéré » par le troisième Reich. Ces dernières devaient rejoindre l'art du XIX<sup>ème</sup> et prendre place dans la nouvelle Neue Pinakothek de Branca. Mais finalement par manque de financement la taille du musée fut réduite en cours de projet et les collections modernes restaient orphelines. De plus d'autres institutions comme Die Graphische Sammlung (collection graphique), Das Architekturmuseum (musée d'architecture de l'université) et Die Neue Sammlung (nouvelle collection) se trouvaient également en manque de place après les dommages de la guerre ou possédaient de larges collections non exposées. Le projet de la Pinakothek der Moderne provient donc du besoin pour l'art moderne d'exprimer son identité et d'un important déficit en espace d'exposition.

Fig 8. Haus der Kunst - 1937 -  
Façade sur Englischer Garten  
- Paul Ludwig Troost (1878-  
1934)



Le choix du site à l'emplacement de l'ancienne Türkenkaserne s'imposa de lui-même du fait de sa proximité avec les autres pinacothèques et son potentiel en terme de développement urbain. En effet du fait de sa situation le projet doit permettre et favoriser le lien entre le centre ville et le quartier des pinacothèques qui est alors déficient. Même s'il ne prend pas part à un projet urbain d'envergure



cet aspect urbanistique est prépondérant et des solutions à ce problème doivent être apportées à travers cette réalisation.

Un concours international eut donc lieu en 1992 auquel de nombreuses agences renommées comme Herzog & de Meuron, Arata Isozaki ou Himer & Sattler ont participé. Mais c'est finalement Stephan Braunfels un architecte Munichois qui le remportera. Le concours comprenait en plus de la Pinakothek der Moderne en elle-même, la planification, si nécessaire, d'un autre bâtiment appelé musée du XXI<sup>ème</sup> siècle pour accueillir les œuvres de la Staatliche Graphische Sammlung et de la Staatsgalerie moderner Kunst.

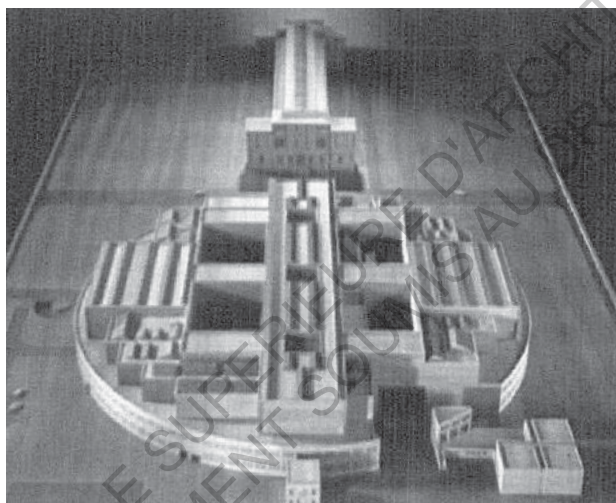


Fig 9. Maquette de concours Pinakothek der Moderne - Arata Isozaki - 1992

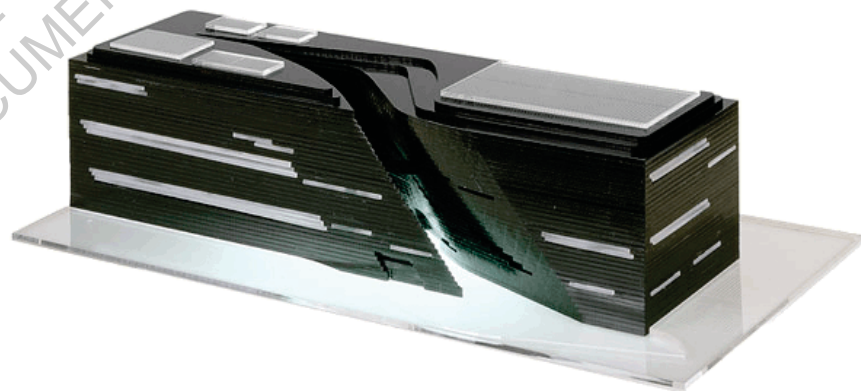
#### D. MUSÉE BRANDHORST

A la différence de la Alte Pinakothek et de la Pinakothek der Moderne, le musée Brandhorst n'est pas une institution publique. Il s'agit à l'origine d'une fondation privée fondée en 1993 par Udo et Annette Brandhorst. Ils avaient tout deux depuis les années 70 collecté de nombreuses œuvres du XX<sup>ème</sup>. À la mort d'Annette en 1999, son mari décida de fonder un musée pour accueillir sa collection et notamment les œuvres de Cy Twombly. Il chercha alors une ville ou une région capable de financer son projet. Bien qu'originaire de Cologne et n'ayant pas de relations particulières avec la Bavière c'est bien à Munich qu'il trouve les partenaires nécessaires. La région (Freistaat-Bayern) assure les coûts de construction et d'exploitation du musée tandis que la fondation Brandhorst met à disposition sa collection d'art et garantit un budget très important de 2 millions d'euros chaque année réservé à l'acquisition de nouvelles pièces. En comparaison le budget annuel de la Pinakothek der Moderne pour ce secteur n'est que 40 000 euros.

Cette association au financement exclusivement public et à l'avantage de la fondation fut vivement critiquée. Les détracteurs du projet affirmaient que la collection malgré quelques pièces d'une grande qualité n'avait pas la profondeur nécessaire pour justifier la construction d'un nouveau musée indépendant. L'utilisation de financement public pour une réalisation privée fut un temps considéré par certains comme de la mégalomanie du couple Brandhorst car la qualité et la cohérence des collections étaient selon eux surestimées. Néanmoins il s'agissait pour la ville d'attirer une fondation prête à investir et à développer l'art moderne et contemporain à Munich. De plus le musée Brandhorst serait le complément de la Pinakothek der Moderne en terme de collections et prendrait place dans le quartier des pinacothèques désormais appelé Kunstareal et qui s'étend jusqu'à Königsplatz.

Toutefois on peut estimer que sa construction utilisa les fonds à l'origine prévus pour le musée du XXI<sup>ème</sup> siècle ce qui ne fit qu'accroître la critique. En quelque sorte le musée Brandhorst prenait la place de la planification déjà prévue par Braunfels. Par conséquent il attaqua en justice le nouveau projet pour que le site lui étant destiné reste libre. Les recours furent rejetés mais le Brandhorst dut se satisfaire d'une parcelle inadéquate de 110 mètres par 34 le long de Türkenstrasse. Finalement le concours fut organisé en 2002 l'année de l'ouverture de la Pinakothek der Moderne. De nombreuses agences de renommée mondiale y ont participé comme David Chipperfield, Rafael Moneo, Renzo Piano et Zaha Hadid et à la différence de la Pinakothek der Moderne, une agence internationale Sauerbruch Hutton remporta le concours.

Fig 10. Maquette de concours  
musée Brandhorst - Zaha  
Hadid - 2002



## 2. ARCHITECTES

### A. LEO VON KLENZE

Leo Von Klenze (1784-1864) est l'un des architectes classiques allemands les plus importants. Il est avec Karl Friedrich Schinkel <sup>(8)</sup> l'une des figures de proue du classicisme en Allemagne. Klenze débute des études de droit à Berlin, puis inspiré par le travail de David Gilly <sup>(9)</sup> il se consacre à l'architecture. Il effectue sa formation au sein de la « Berliner Bauakademie » sous la direction de Friedrich Gilly <sup>(10)</sup>. Il est intéressant de noter que Friedrich Gilly, fils de David Gilly, fut également le professeur de Schinkel. Cela signifie que toute l'architecture allemande classique de cette époque prend son origine dans le même berceau culturel, celui de l'académie de Berlin.

C'est au contact de Aloys Hirt <sup>(11)</sup> qui tenait dans cette académie un cours magistral intitulé « Histoire critique de l'architecture » (« Kritische Geschichte der Baukunst ») que Klenze se découvre une passion pour l'architecture grecque dont il fera l'orientation claire de son travail. Son intention n'était pas seulement d'imiter le style grec mais de l'adapter à son époque et de le développer avec son propre style. A la fin de ses études, en 1803, Klenze s'installe à Paris où il poursuit sa formation à l'Ecole Polytechnique en tant qu'invité dans l'atelier de Jean-Nicolas-Louis Durand. Suite à cette expérience il travaille à Cassel pour Napoléon jusqu'à sa retraite vers la France en 1813.

Alors à la recherche d'un nouvel employeur, c'est au cours de plusieurs voyages entre Paris et Vienne que lors d'une halte à Munich il fait la rencontre du prince héritier Ludwig I. Du fait de leur passion commune pour l'art antique, Klenze est invité à participer au concours de la Glyptothèque (1816-1830) qu'il remporte en 1815. Cette réalisation lance sa carrière à Munich et il est nommé dès 1818, architecte de la cour de Bavière. La communauté artistique munichoise voit son arrivée avec hostilité et suspicion mais malgré l'opposition de Karl von Fisher notamment son influence s'accroît. Il a le projet de faire de Munich une ville moderne à l'image des grandes capitales européennes comme Rome et Paris.

<sup>(8)</sup> Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) : directeur du comité de construction du royaume de Prusse et architecte des rois, de part sa fonction il construit ou supervise beaucoup de projet dans le pays mais c'est au centre de Berlin qu'on trouve la plus grande concentration de sa production. L'héritage de « l'école Schinkel » se retrouve chez plusieurs générations d'architectes qui ont été marqué par son influence.

<sup>(9)</sup> David Gilly (1748-1808) : architecte prussien considéré comme un des précurseurs du classicisme, sa production est reconnue pour avoir placé au premier plan les principes d'économie et de confort.

<sup>(10)</sup> Friedrich Gilly (1772-1800) : fils de David Gilly, également architecte fut professeur à l'académie de Berlin. Il y laisse un héritage théorique et pédagogique important en défendant la renaissance de l'architecture grecque, son influence se retrouve dans le travail de Leo von Klenze et Friedrich Schinkel dont il fut le professeur.

<sup>(11)</sup> Aloys Hirt (1759-1837) : historien et archéologue spécialiste de l'antiquité grecque et romaine, il est très estimé par ses contemporains son savoir n'est pas seulement utilisé par les rois de Prusse mais également par des artistes comme Goethe et Schinkel. Il occupe à une place centrale dans les réseaux artistiques et archéologiques européens de l'époque.



Fig 11. Glyptothèque - 1816 - 1830 - Königsplatz - Leo von Klenze

Dans ce but il réalise de nombreux palais et bâtiments d'habitation entre 1820 et 1830, notamment le long de Ludwigstrasse et autour d'Odeonplatz. Au contraire de la planification de Maxvorstadt et le concept de ville-jardin, pour laquelle Fischer participe, Klenze applique de son côté le principe de la série fermée et crée des rues rectilignes bâties de part et d'autre par de hauts immeubles de rapport. Il sera également en charge de bâtiments prestigieux tel que la réhabilitation du Théâtre National (1823-1825) et l'agrandissement de la résidence royale (1832-1842). Mais l'œuvre phare qui lui apportera une reconnaissance internationale est la Alte Pinakothek (1826-1836). Avec ce bâtiment il définit le nouveau type de la « Gemäldegalerie » (galerie de peinture) qui sera utilisé comme modèle par les architectes du XIX<sup>ème</sup> siècle.

La théorie de Klenze se synthétise en une phrase :

« Il y avait et il y a seulement une Architecture et il n'y aura qu'une Architecture, à savoir celle qui tire sa perfection de l'histoire grecque et de la culture antique. »

Il avait une vision idéale d'une renaissance moderne de l'architecture grecque, adaptée aux nouveaux besoins économiques, constructifs, esthétiques et politiques de son époque. Son but était à partir du style grec connu de réinventer une nouvelle façon de construire. Il gardera cette posture radicale tout au long de sa vie en dépit des changements sociaux de son époque. De ce fait, son œuvre est d'une unité remarquable. Mais c'est aussi pour cela, et à l'instar de Schinkel, qu'il ne fut pas reconnu de façon unanime de son vivant et qu'il resta vivement critiqué. Pour finir, malgré le réaménagement de l'acropole (1834-1836) et la construction prestigieuse du Nouveau Ermitage de Saint-Petersbourg (1839-1852) l'essentiel du travail de Klenze est intimement lié à Munich. Si bien que maintenant l'image de la ville

*„Es gab und gibt nur EineBaukunst und wird nur Eine Baukunst geben, nämlich diejenige, welche in der griechischen Geschichts- und Bildungsepoche ihre Vollendung erhielt.“*

Leo Von Klenze - Oswald Hederer,(1964), Leo von Klenze, Persönlichkeit und Werk, Verlag Georg D.W. Callwey München. - p 79

Fig 12. Die Propyläen -1846 - 1862- Leo von Klenze - Königsplatz



est indissociable de son œuvre. Chaque endroit remarquable est marqué de son empreinte : Ludwigstrasse, Odeonplatz, Königplatz, Theresienwiese, le quartier des musées et même l'Englischer Garten (avec un kiosque à musique).

#### B. HANS DÖLLGAST

Né en 1891 et originaire de Bavière il fait ses études de 1910 à 1914 à la Technischen Hochschule München avant d'être appelé à servir pour la première guerre mondiale. Il poursuit ensuite sa formation dans les ateliers de Richard Riemerschmid<sup>(12)</sup> de 1920 à 1923 et de Peter Behrens<sup>(13)</sup> de 1923 à 1928. Il est très tôt au contact des principes du « Deutscher Werkbund » qui consistent à intégrer les techniques traditionnelles de l'artisanat dans la production industrielle de masse, ces principes prennent leur origine dans le mouvement « *arts and craft* » anglais. Pourtant malgré le respect qu'il lui portait, son passage chez Behrens n'aura qu'une influence limitée sur son architecture.

C'est son travail dans l'atelier de Michael Kurz<sup>(14)</sup> à Augsburg qui marquera son travail plus en profondeur. Il eut à cette occasion une expérience pratique de construction et de coopération avec des artistes. Suivant les principes de leur temps, ils composaient librement avec les formes et les matériaux traditionnels et modernes. Les églises de St. Raphael et de St. Heinrich en sont les exemples les plus importants. Cela définit la première phase de son travail, avant la deuxième guerre mondiale, pendant laquelle il se consacre principalement à l'architecture sacrée.

Après la guerre et avec les travaux de reconstruction on distingue la deuxième phase de son travail. Son architecture s'exprime pleinement avec en chef d'œuvre la rénovation de l'Alte Pinakothek, et la Basilique St. Boniface où il combine respect de l'histoire et art d'une manière exemplaire. Il n'était pas à la recherche de solutions

<sup>(12)</sup> Richard Riemerschmid (1868-1957) architecte et designer il est une figure majeure du Jugendstil, la forme allemande de l'art nouveau. Il fonde avec Peter Behrens en 1907 à Munich le mouvement « Deutscher Werkbund ».

<sup>(13)</sup> Peter Behrens (1868-1940) architecte, peintre et designer allemand, fondateur du « Deutscher Werkbund ». Il est le pionnier de l'architecture et de design d'usine, de ce fait il est considéré comme l'un des plus importants précurseurs du modernisme. Mies van der Rohe, Le Corbusier et Walter Gropius travaillèrent d'ailleurs à son contact au début de leur carrière.

<sup>(14)</sup> Michael Kurz (1876-1957) : architecte allemand, il a travaillé toute sa vie dans l'Allemagne du sud où il est connu pour de nombreuses églises catholiques dans lesquelles il combine matériaux modernes et formes traditionnelles.



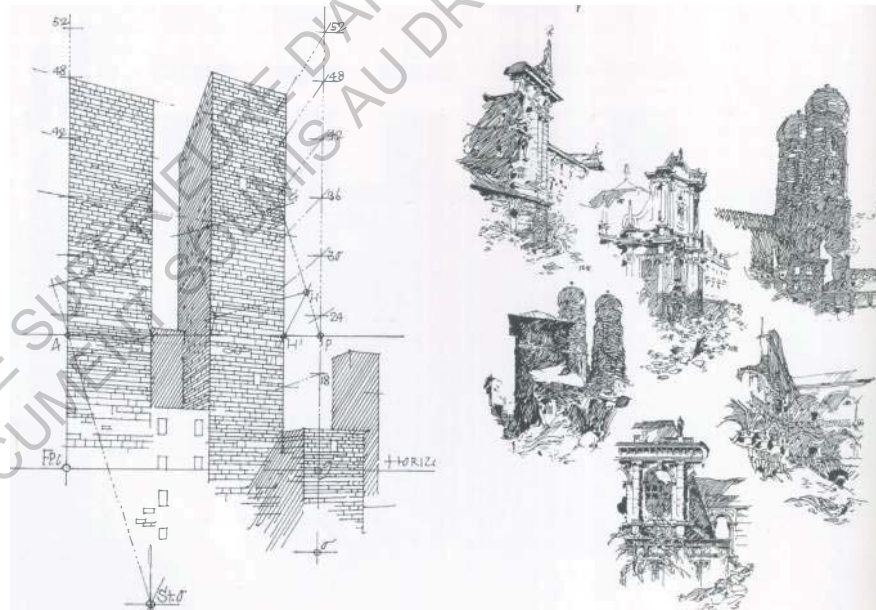
Fig 13. Croquis - St. Bonifaz. - 1945-1950 - Hans Dollgast

« intéressantes » mais d'un ordre clair, discipliné et fort. Pour cela, sa méthode de travail était principalement basée sur ses capacités de dessin, il cherchait et pensait constamment à travers le dessin, aussi bien pour les détails techniques que pour les perspectives et le mobilier.

En parallèle, à partir de 1929 il tient un cours d'architecture d'intérieur et de mobilier à la Technischen Hochschule München mais ce n'est que dix ans plus tard qu'il devient professeur titulaire et finalement responsable du département du dessin d'architecture et de l'art de l'espace de 1943 à 1956. C'est dans le domaine de l'enseignement qu'il est reconnu et qu'il acquiert sa notoriété. D'après Winfried Nerdinger<sup>(15)</sup>, si l'on demande aux architectes bavarois de l'époque de citer un professeur les ayant influencé, le nom de Döllgast est l'un des premiers à être mentionné. A sa retraite il est nommé à l'académie bavaroise des Beaux-Arts de Munich.

<sup>(15)</sup> Winfried Nerdinger (1876-1957) : Historien de l'architecture allemand il fut professeur d'histoire de la construction à la TU München puis directeur du musée d'architecture de la TU München.

Fig 14. Croquis réalisés par Hans Döllgast



### C. STEPHAN BRAUNFELS

Stephan Braunfels naît en 1950 dans le sud de l'Allemagne. Il est issu d'une famille d'artistes dans laquelle ses grands-pères sont sculpteurs et musiciens et son père historien de l'art. Inspiré par le Corbusier, il fait pour sa part des études d'architectures de 1970 à 1975 à la Technischen Universität München. En 1978 il fonde rapidement sa première agence à Munich et commence sa carrière en

réalisant de nombreux logements en Bavière. Il donne ensuite une direction plus urbanistique à son travail avec deux projets majeurs à Munich. Il réalise d'une part le concept urbain général pour la zone de l'Hofgarten et de l'Altstadtring. L'enjeu est de redynamiser la liaison entre le centre ancien proche de la résidence royale et les quartiers à l'est vers l'Isar à travers la transformation du boulevard extérieur qui suit le tracé de l'ancien mur d'enceinte. D'autre part il gagne le premier prix pour le concours de Marienhof, l'une des places principales du centre ville juste derrière l'Hôtel de ville. En 1991 il marque également le paysage architectural munichois en construisant la tour Mercedes.

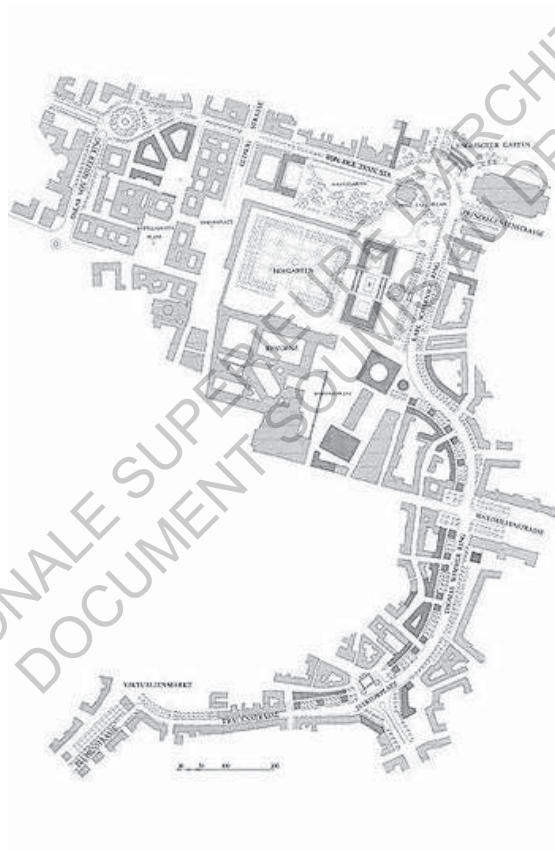


Fig 15. Projet Hofgarten et Altstadtring - 1972-1986 - Stephan Braunfels

Cependant il continue son travail urbanistique en devenant en 1991 le consultant de la ville de Dresde responsable du Plan directeur pour la reconstruction du centre ville et du plan d'aménagement urbain des boulevards extérieurs (*Altstadtring*). En 1992 il gagne le concours pour la Pinakothek der Moderne et deux ans plus tard en 1994 celui de deux bâtiments du Bunderstag à Berlin. Ces deux réalisations au vocabulaire formel fort sont représentatives du style de Braunfels.

Ce qui est frappant dans son travail c'est de constater l'éclectisme des projets réalisés, des tours de bureaux, des musées, des immeubles de logements, des bâtiments d'administration, des aménagements urbains, des places. Le lien que l'on peut trouver dans son travail est souvent la grande échelle qui est le point commun de tous ses projets.

Pour finir, on peut ajouter que Braunfels fait partie des architectes incontournables du paysage munichois. Bien que son influence sur la ville soit beaucoup moins importante que celle de Klenze, il a marqué par ses réalisations le développement de la ville au cours du XX<sup>ème</sup> siècle.

Fig 16. Chambre des députés du Bundestages - 2001 - Berlin



#### D. SAUERBRUCH HUTTON

Louisa Hutton et Matthias Sauerbruch fondent en 1989 leur agence éponyme à Londres. Matthias débute ses études à la Hochschule der Künste de Berlin puis obtient son diplôme à la célèbre Architectural Association (AA) de Londres. Il y enseignera par la suite de 1985 à 1990 aux côtés de Rem Koolhaas et de Zaha Hadid. N'ayant jamais cessé d'enseigner à Stuttgart, Cambridge ou Charlottesville il occupe encore aujourd'hui un poste de professeur invité à l'Université d'Art de Berlin. Il connaît sa première expérience professionnelle dans l'agence de Rem Koolhaas, OMA de 1984 à 1988 à Berlin en tant que chef de projet pour des appartements à Checkpoint Charlie. De son côté Louisa commence ses études à Bristol et obtient également son diplôme à l'AA en 1985. Elle y enseigne aussi de 1987 à 1990 tout en travaillant dans l'atelier d'Alison et Peter Smithson.



Ils étaient pendant leurs années londoniennes au cœur du débat architectural le plus important du début des années 80, la victoire du modernisme et l'omission du post-modernisme. De leur point de vue, ils se trouvaient « dans un moment de tension entre la tradition du modernisme et sa révision »\*.

Un élément central de leur travail est l'intégration de la couleur dans la conception spatiale. Leur vision de l'utilisation de la couleur se place tout à fait en contre point de la posture des premiers modernes comme Le Corbusier ou du Bauhaus. Matthias Sauerbruch dit d'ailleurs à ce propos : « La couleur est un thème essentiel dans notre travail, nous la considérons comme un matériau de construction »\*\*

L'autre spécificité de leur pratique est la notion de durabilité qu'ils identifient très tôt comme un enjeu prépondérant et qu'ils intègrent autant que possible dans leurs réalisations. Sauerbruch et Hutton se reconnaissent dans un « Modernisme sans dogme » où la fonctionnalité est primordiale et centrale dans la conception. Cependant leurs projets sont toujours empreints d'une certaine « fantaisie créative » transmise par leur professeur Peter Cook<sup>(16)</sup>.

Leur première grande réalisation est la rénovation du siège social de GSW à Berlin en 1991. L'enjeu est de donner un caractère moderne, innovant et durable à un bâtiment des années 50. Pour cela fidèle à leur identité, des persiennes de couleurs différentes habillent la façade ouest. Celles-ci participent à donner une image forte au projet et offre une perspective prometteuse à l'architecture berlinoise après la chute du mur.

\*« Spannungsfeld zwischen der Tradition der Moderne und ihrer Revision »  
Matthias Sauerbruch - Andreas Lepik, (2009), Die Architektur des Museums Brandhorst, Hatje Cantz Verlag - p 42

\*\*« Farbe ist in unserer Arbeit ein großes Thema, sie ist für uns wie ein Baustoff. »  
Matthias Sauerbruch - Andreas Lepik, (2009), Die Architektur des Museums Brandhorst, Hatje Cantz Verlag - p 43

<sup>(16)</sup> Peter Cook (1936) : architecte et théoricien britannique. Il participe à la fondation du mouvement d'avant garde Archigram dans les années 60, son architecture est essentiellement théorique et fortement influencé par le Pop Art car elle réagit directement à la société de consommation.



Fig 17. Siège social GSW - Berlin - 1991

En 2005 leurs principes s'expriment à grande échelle avec la réalisation de l'agence fédérale de l'environnement à Dessau ce qui leur amène une renommée internationale. Le Musée Brandhorst construit en 2008 reste leur projet phare mais l'agence est encore aujourd'hui en plein essor avec pas moins de cinq réalisations majeures en cours.

Fig. 18. Agence fédéral de l'environnement - 2005 -Dessau



### 3. COLLECTIONS

#### A. DIE ALTE PINAKOTHEK

La collection actuelle de la Alte Pinakothek fut créée à l'origine en par Herzog Wilhelm IV. von Bayern (1493-1550). Avec son épouse Jacobaea von Baden (1507-1580) ils commencent à rassembler des œuvres de peintres de l'Allemagne du Sud. Cette collection royale fut complétée par les différents rois et ducs de Bavière jusqu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle. On peut notamment citer la contribution de Maximilian II. Emanuel (1662-1726) pour l'apport de nombreuses pièces d'artistes flamands, de Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799) qui acquiert des œuvres françaises et hollandaises ou de Ludwig I. (1786-1868) qui se procure des travaux d'artistes italiens. De ce fait la collection, constituée exclusivement de tableaux, retrace de façon pratiquement complète l'histoire de la peinture européenne du XIV<sup>ème</sup> jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle.

La collection de peintures allemandes est la plus fameuse. Une des pièces majeures est la Bataille d'Alexandre (1529) du peintre Albrecht Altdorfer (1488-1538). On y voit la victoire d'Alexandre le Grand sur Darius III à Issos en 333 avant J.-C. C'est un exemple des thèmes qui sont abordés à cette époque : l'antiquité et l'histoire judéo-chrétienne.

Parmi les peintres néerlandais les œuvres de Rogier van der Weyden (1399-1464), Rembrandt (1606-1669) et de Gerard Terborch (1617-1681) font figures d'exemples. Ils commencent au XVII<sup>ème</sup> siècle à réaliser des portraits et à représenter des scènes de genres et de la vie quotidienne.

La peinture flamande est principalement représentée par Pieter Brueghel (1525-1569) et Peter Paul Rubens (1577-1640) avec des chefs d'œuvres comme Le Pays de cocagne (1567) ou l'Enlèvement des filles de Leucippe (1617). Il s'agit la aussi de portraits, de thèmes mythologique ou de fresques historiques.

Les œuvres italiennes sont également largement mises en valeur depuis l'époque gothique avec la Scène (1306) de Giotto (1267-1337) jusqu'aux artistes de la renaissance et baroque avec Raphael (1483-1520) et Canaletto (1697-1768).

Dans une moindre mesure on trouve aussi des collections plus modestes de peintres français et espagnols comme Nicolas Poussin (1594-1665), François Boucher (1703-1770), Diego Velasquez (1599-1660) et Juan de la Cruz (1553-1608).

Cette collection est donc caractérisée par son unité. Malgré une période s'étendant de la fin du Moyen-Age jusqu'au classicisme du XVIII<sup>ème</sup> siècle et des thèmes aussi différents que la religion, la mythologie, les scènes historiques, les paysages ou les portraits il s'agit uniquement de tableaux, réalisés par des artistes européens.

Lors de la rénovation du musée, en plus de l'impressionnante collection permanente, une section fut créée pour accueillir des expositions temporaires. Ces dernières n'utilisent pas seulement la réserve d'œuvres mais sont le plus souvent réalisées en association avec d'autres institutions muséales. La dernière exposition en date



Fig 19. La Bataille d'Alexandre - Albrecht Altdorfer - 1529  
Alte Pinakothek - Herzoglichen Kunstkammer



Fig 20. Le pays de Cocagne - Pieter Brueghel - 1567  
Alte Pinakothek - Sammlung Prag

était consacrée au travail de Canaletto. L'ouverture et l'organisation d'expositions temporaires sont la manifestation de la modernisation du musée.

#### B. DER PINAKOTHEK DER MODERNE

Comme évoqué précédemment, la Pinakothek der Moderne accueille quatre différents types de collections car il y a en définitive quatre institutions muséales dans un même bâtiment. Le but est de montrer que toutes les frontières de l'art sont devenues fluides et que l'architecture et le design ne peuvent pas être exclus.

Tout d'abord la plus importante, la Staatsgalerie moderner Kunst, occupe la totalité du premier étage. Ce niveau est entièrement consacré aux œuvres allant de l'origine du modernisme jusqu'à l'art contemporain. La collection fut fondée après la première guerre mondiale en tant que musée d'art contemporain sous le nom de la Neue Staatsgalerie. Elle regroupe à présent d'importantes œuvres des différents mouvements de l'art moderne de l'ensemble du XX<sup>ème</sup> siècle.



Fig 21. Jeunes filles sous les arbres - August Macke - 1914  
Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

La section du modernisme classique est composée en majorité d'œuvres d'artistes des groupes Die Brücke (Le pont) et Der Blaue Reiter (Le cavalier bleu) comme Kirchner, Kandinsky, Klee, Marc et Macke. On trouve aussi une exceptionnelle collection de Max Beckmann et quelques œuvres majeures de Picasso. Le cubisme, le futurisme, le Bauhaus et le constructivisme sont aussi représentés ainsi que le surréalisme qui est un thème majeur. Grâce à la donation de la fondation Theo Wornland on retrouve des œuvres de Max Ernst et Salvador Dali. L'art américain d'après guerre de l'abstraction jusqu'au pop art est aussi présent à travers le travail d'Andy Warhol. Une sélection d'œuvres de Baselitz, Polke, Kiefer, Lüpertz, Richter et Beuys retranscrit l'art allemand depuis les années 60. Pour finir le développement de l'art dans les nouveaux médias est caractérisé par le travail de Jeff Wall et de Gary Hill.

Au rez-de-chaussée se trouve une série d'expositions temporaires utilisant l'immense collection de la Staatliche Graphische Sammlung (collection graphique). Elle est composée plus de 400 000 pièces aussi bien des gravures que des dessins datant du XV<sup>ème</sup> jusqu'à nos jours. L'éventail des époques étant très vaste on peut rencontrer des dessins de Leonard de Vinci, des gravures allemandes ou néerlandaises, des dessins de la renaissance italienne, du romantisme allemand mais aussi des croquis d'art moderne ou contemporain. Cela permet au musée de proposer autour d'un même support des expositions sur des thèmes différents et ainsi de rester attractif et vivant.

En analogie avec la collection graphique, Das Architekturmuseum der Technische Universität München, (Le musée d'architecture de l'université) présente également au rez-de-chaussée des expositions temporaires basées sur une importante réserve de plans, photos et maquettes. Celle-ci est alimentée par des donations mais aussi par le travail de recherche et production des étudiants de la Technische Universität München. De ce fait, cette collection est une archive significative pour les architectes, les historiens et les conservateurs. Les expositions peuvent se

focaliser sur un architecte en particulier, sur un courant d'architecture ou sur les différents aspects de l'architecture contemporaine. Par exemple en septembre 2015 l'exposition était consacrée aux différentes formes d'architecture de l'enseignement en Afrique tandis qu'un an plus tard l'exposition traitait de l'œuvre de Lina Bo Bardi.

Le sous-sol est occupé par les œuvres de la Neue Sammlung, il s'agit d'une des plus importantes collections mondiales dédiées à l'art appliqué. On y retrouve plus de 60 000 pièces de design international depuis les années 1990. C'est une exposition permanente qui présente l'histoire des arts appliqués depuis la révolution industrielle. L'accent est porté sur le design industriel et la fabrication en série des appareils électroniques, des motos, des équipements de sports, des nouveaux médias mais également sur le design graphique. Ce qui comprend posters, typographies et photos. Certaines salles comme les amphithéâtres sous la rotonde ont été spécialement conçues pour une collection de chaises et une collection de bijoux. La collection se définit par son éclectisme au niveau des supports : tableaux, sculptures, dessins, mobiliers, films, installations, voitures et même bijoux. Cependant la période couverte est plutôt réduite et se consacre comme le nom du musée l'indique pratiquement exclusivement au XX<sup>ème</sup> siècle.

### C. MUSÉE BRANDHORST

Les œuvres exposées proviennent de la collection privée fondée par Annette et Udo Brandhorst et appartiennent maintenant à une fondation éponyme. Cette vaste collection de plus de 1000 pièces comprend exclusivement des œuvres du XX<sup>ème</sup> et du XXI<sup>ème</sup> siècle. Elle est composée essentiellement de tableaux, de dessins, de sculptures et plus récemment d'installations, de photographies et d'œuvres multimédias.

Pour commencer l'accent a été porté sur les artistes classiques d'avant garde (Kazimir Malevich, Kurt Schwitters, Pablo Picasso) et modernistes européennes d'après-guerre (Joseph Beuys, Palermo, Sigmar Polke, Jannis Kounellis et Mario Merz). Cependant, il ne s'agit pas de collection spécifique consacrée à un artiste mais d'œuvres isolées retraçant le développement de l'art moderne européen de l'abstraction, jusqu'à l'Arte Povera en passant par le Dadaïsme et le surréalisme. Mais rapidement l'intérêt des collectionneurs se dirige vers l'art américain avec entre autres John Chamberlain, Dan Flavin, Bruce Nauman, Jeff Koons et Walter de Maria. Néanmoins, la collection acquiert sa spécificité et sa renommée autour du travail d'Andy Warhol (1928-1987) et de Cy Twombly (1928-2011). En effet il n'y a pratiquement aucune autre collection européenne possédant autant d'œuvres de Warhol. Cela donne la possibilité au musée d'organiser des expositions temporaires sur des thèmes précis de son travail. Comme par exemple en septembre 2013 où l'exposition intitulée « Reading Warhol » fut organisée en association avec le William College Museum of Art. Celle-ci retraçait le parcours de Warhol à travers ses travaux d'illustrations et de graphismes méconnus comme pour des livres pour enfants ou des couvertures de magazines.



Fig 22. Extrait d'œuvres de la Neue Sammlung - Pinakothek der Moderne

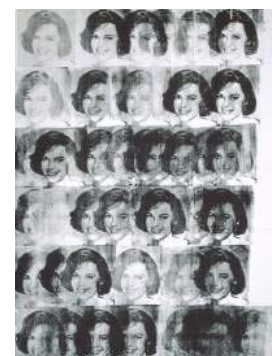


Fig 23. Natalie Wood - Andy Warhol - 1962 - Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Brandhorst Museum



Fig 24. Lepanto VII - Cy Twombly - 2001 - Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Brandhorst Museum

En ce qui concerne Cy Twombly, il s'agit avec plus de 170 œuvres de la plus grande collection mondiale lui étant consacré. Elle offre un aperçu de l'évolution de cet artiste à travers différentes peintures, sculptures et dessins. Il faut aller à la Cy Twombly Gallery à Houston pour trouver une exposition comparable. De façon à apprécier son langage pictural propre, la totalité de l'étage est dédié à ses œuvres avec comme chef d'œuvre la série des douze tableaux « Lepanto Cycle ». Cette salle fut conçue spécialement pour cette série et avec la participation de l'artiste lui-même.

Pour compléter la collection l'acquisition d'œuvres de Damien Hirst, Mike Kelley et Robert Gober témoignent de la façon dont des collectionneurs sont de plus en plus attirés par l'art contemporain et l'art multimédia avec Isaac Julien, Anri Sala, Stan Douglas et David Claerbout.

L'expansion de la collection continue aujourd'hui grâce au financement privée de la fondation, cela dans une mesure qui serait inimaginable avec des fonds publics. De ce fait le musée Brandorst malgré sa surface modeste accueille de nombreuses expositions temporaires grâce à l'élargissement constant de ses possessions. Du fait de la nature des collections et en relation avec la Pinakothek der Moderne un vaste éventail de possibilités s'offre à l'élargissement du concept d'exposition d'art moderne et contemporain dans ce contexte à Munich.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE L'AUTELIER  
DOCUMENT SOUMIS A L'ARCHITECTURE DE L'AUTELIER

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## DIE ALTE PINAKOTHEK

### DATES

Période de construction d'origine - 1826 - 1836  
Ouverture - 16.10.1836  
Réhabilitation après la guerre - 1952 - 1957

### DONNÉES

Projet d'origine  
Maître d'ouvrage - König Ludwig I. Coût de construction - inconnu  
Surface d'exposition - 8.600 m<sup>2</sup>

Rénovation  
Maître d'ouvrage - Freistaat Bayern  
Coût de construction - 500 000 DM  
Surface d'exposition - 8.600 m<sup>2</sup>

### ARCHITECTES

Leo von Klenze (1784-1864)  
Diplomé de l'Académie de Berlin  
Figure incontournable de l'architecture classique allemande  
Prône une réinterprétation de l'architecture grecque avec les techniques de son époque  
L'image de Munich est indiscociable de son oeuvre il réalise Königsplatz, Odeonplatz, Rezidenz München

Hans Döllgast (1891-1974)  
Diplomé de la Technischen Hochschule de Munich  
Influencé par des principes du « Deutscher Werkbund »  
Reconnu pour ses qualités dans le domaine de l'enseignement et du dessin  
Il débute avec de l'architecture religieuse avant de se consacrer à la reconstruction de la ville après la guerre

### COLLECTIONS

Constitué au fil des années par la famille royale Bavaoise  
Composée exclusivement de tableaux  
Peinture allemande, néerlandaise, flamande, italienne, française et espagnole du Moyen-Age jusqu'au du XVIIIème  
Collection caractérisée par son unité



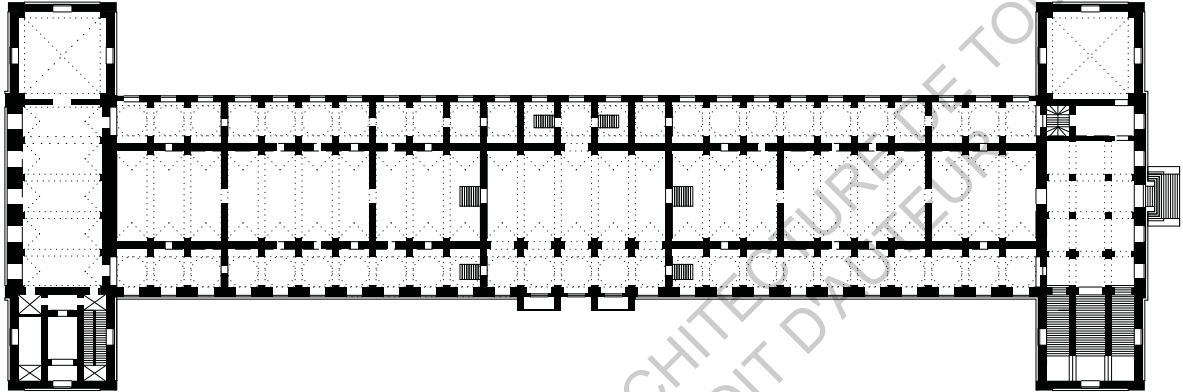


Fig 25. Plan RDC - projet initial  
- Alte Pinakothek - 1-1000

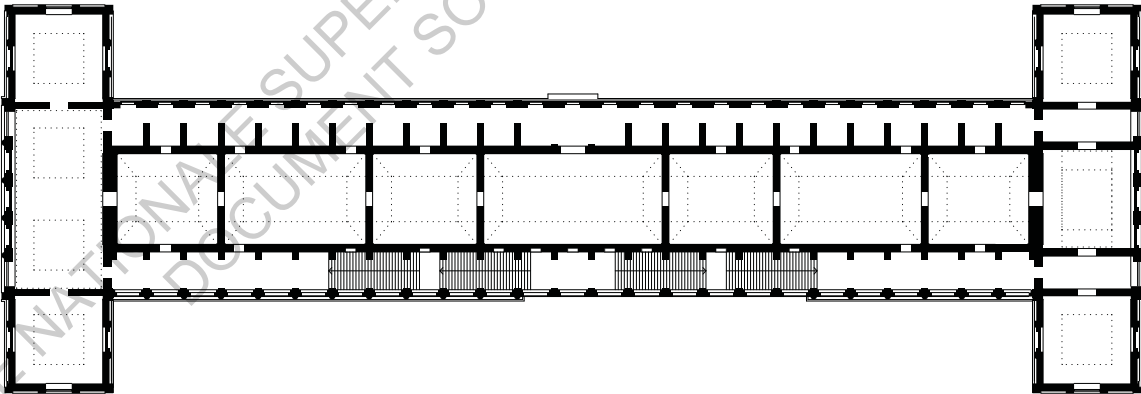


Fig 26. Plan R+1 - rénovation -  
Alte Pinakothek - 1-1000

## DER PINAKOTHEK DER MODERNE

## DONNÉES

Maître d'ouvrage - Freistaat Bayern et Staatsministerium für  
Wissenschaft und Kunst

Coût de construction - 130 millions d'euros  
Surface utile - 20 105 m<sup>2</sup>  
Surface d'exposition - 12 000 m<sup>2</sup>  
Surface brute par étage - 33 284 m<sup>2</sup>  
Volume cubique - 258 527 m<sup>3</sup>

## DATES

Concours - 1992  
Période de construction - 1996 - 2002  
Ouverture - 16.09.2002

## ARCHITECTE

Stephan Braunfels (1950)  
Diplômé de la Technischen Universität München  
Architecte incontournable du paysage munichois avec le projet de  
l'Altstadtring, de la tour Mercedes, et de l'Hofgarten  
Réalise de grand projet urbains  
Travaille beaucoup sur la grande échelle

## COLLECTION

Quatres institutions muséales publiques cohabitent dans un bâtiment  
: Die Staatsgalerie moderner Kunst, Die Staatliche Graphische  
Sammlung, Das Architekturmuseum der Technische Universität  
München, Neue Sammlung  
Retrace l'histoire de l'art moderne du XX<sup>ème</sup> jusqu'au XXI<sup>ème</sup> siècle  
L'intention est de supprimer les frontières entre les l'arts  
Grande proportion réservé aux expositions temporaires  
Beaucoup de formes d'art différentes : tableaux, installations, mobilier,  
dessin, films

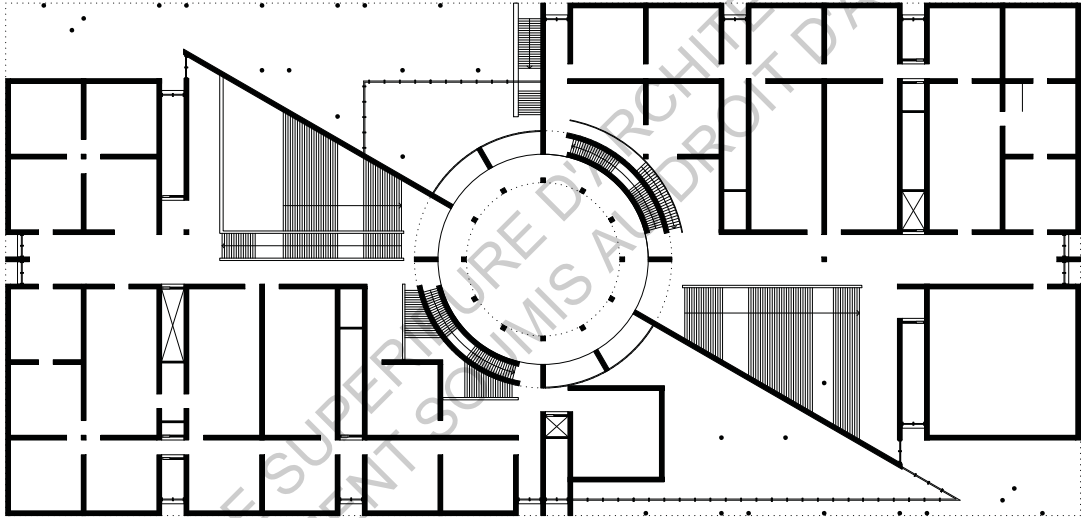


Fig 27. Plan R+1 - Pinakothek der Moderne - 1-1000

## MUSÉE BRANDHORST

## DONNÉES

Maître d'ouvrage - Freistaat Bayern et Bayerisches Staatsministerium für  
Wissenschaft, Forschung und Kunst

Coût de construction - 48 150 000 d'euros  
Surface utile - 5300 m<sup>2</sup>  
Surface d'exposition - 3 200 m<sup>2</sup>  
Surface brute par étage - 12 000 m<sup>2</sup>  
Volume cubique - 68 000 m<sup>3</sup>

## DATES

Concours - 2002  
Période de construction - 2005 – 2009  
Ouverture - 21.05.2009

## ARCHITECTE

Sauerbruch Hutton (1989)  
Agence composé de Louisa Hutton et de Matthias Sauerbruch  
Diplômés tous les deux de Architectural Association (AA) de Londres  
Influencé par le mouvement Archigram de Peter Cook  
La couleur est un élément de base de leur travail  
La durabilité est considéré comme un enjeu prépondérant de  
l'architecture contemporaine  
Agence en pleine expansion

## COLLECTION

Collection privée provenant du couple de collectionneur Annette et  
Udo Brandhorst  
La collection est centrée sur les oeuvres modernes du XX<sup>ème</sup> et du  
XXI<sup>ème</sup> siècle  
Intérêt particulier pour les oeuvres multimédia  
Importance particulière accordé aux oeuvres de Cy Twombly  
Élargissement de la collection chaque année par financement privé  
Expositions temporaires très fréquentes et très renouvelé

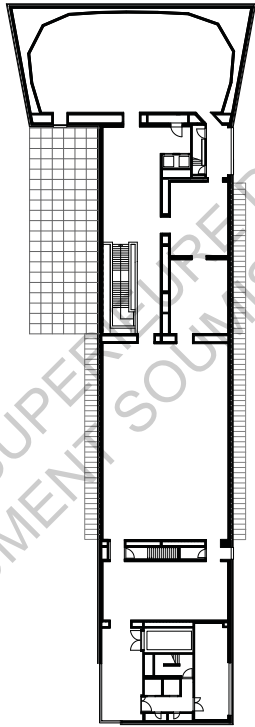


Fig 28. Plan R+1 - Musée  
Brandhorst - 1-1000

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## II. RAPPORT À LA VILLE

### 1. URBANISME

#### A. IMPLANTATION

*L'implantation urbaine est l'une des premières composantes qui caractérise un objet architectural. Elle définit la façon dont le bâtiment réagit vis à vis du contexte, son orientation et donne souvent les prémices d'une forme. Nous allons ici analyser la ou les postures adoptées par les différents musées en se basant sur l'état de l'existant en fonction des époques et en identifiant les enjeux de chaque parcelle.*

Lorsque Klenze réalise le projet pour la Alte Pinakothek, le quartier Maxvorstadt est encore en pleine construction. La trame orthogonale de la voirie est déjà commencée mais les alentours sont pratiquement vierges de toute construction notamment au nord et à l'ouest. On trouve un peu plus au sud la récente édification de la Glyptothek et de Königplatz mais le seul bâtiment en rapport direct est une caserne (Turkenkaserne) qui occupe à l'est la moitié de l'îlot. Dans le cas de l'université, directement à l'ouest, le premier bâtiment est construit en 1868 puis après plusieurs agrandissements successifs l'îlot entier fut fermé en 1916.

A l'époque de son édification les qualités du site résident dans sa non-définition. L'absence de construction aux alentours ne définit pas d'usages clairs ni de volumétrie ou de structure de l'existant. Seul les axes de circulation sont tracés. Situé à la périphérie de la vieille ville, il s'agit d'une zone qui doit encore être définie

Fig 29. Plan de situation de Maxvorstadt - 1837 - München, Stadtarchiv, Pläne XI



spatialement et fonctionnellement. Ce cas du développement d'un nouveau quartier offre une grande liberté à l'architecte et lui demande souvent d'affirmer son identité. Ce sont les qualités de la parcelle, la recherche d'identité, le symbole de la nouveauté et la totale liberté qui sont à l'origine du choix de bâtir à cet emplacement. L'enjeu pour Klenze est donc clair, créer le symbole du quartier et amorcer la structure bâtie.

Pour cela, l'implantation choisie par l'architecte est centrale, le volume allongé du musée occupe la parcelle suivant un axe est-ouest. Cela a pour effet de séparer le terrain par son milieu et de dégager deux esplanades de taille équivalente, une au nord et une au sud. En choisissant de ne pas bâtir la rue et en investissant le centre de la parcelle Klenze crée un bâtiment autonome. C'est un objet indépendant se suffisant à lui-même trônant au milieu d'un espace dégagé dont on peut faire le tour. Comme dans le cas de la Glyptothèque.

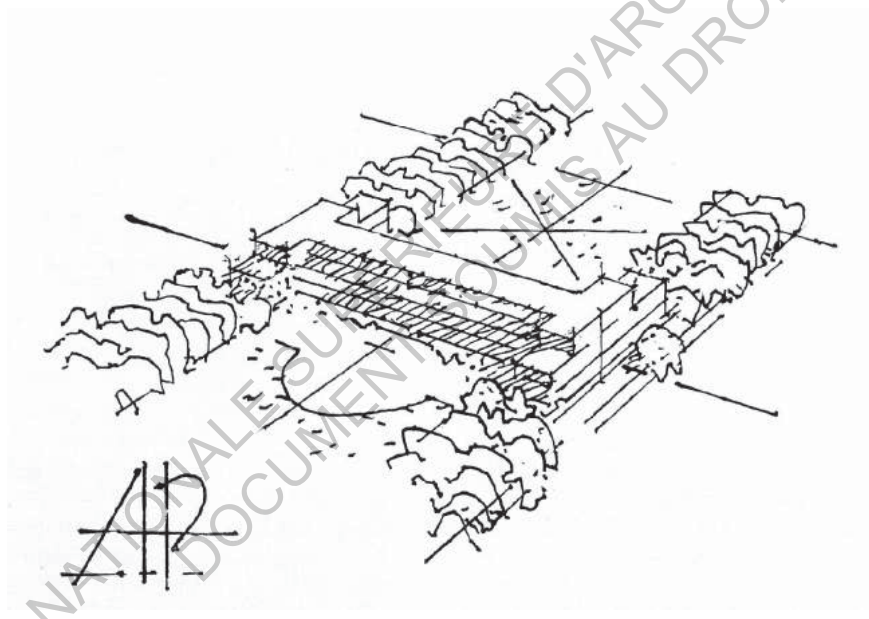


Fig 30. Croquis Alte Pinakothek - Hans Döllgast

Il est intéressant de noter qu'à présent l'implantation de la Alte Pinakothek se définit par un contraste de densité important dans le quartier. Toute la structure de la ville aux alentours est très dense. Il s'agit d'ilots fermés sur leur pourtour par des immeubles de 6 étages tandis que la parcelle de la Alte Pinakothek est totalement dégagée sur ses quatre faces. Ce n'est pas le seul îlot non fermé du quartier car directement en face au nord la Neue Pinakothek occupe également le centre de la parcelle mais dans une proportion plein-vide beaucoup plus importante.

Au moment du concours pour la Pinakothek der Moderne le quartier a bien changé et s'est considérablement développé. La parcelle possède de part ses dimensions et sa position dans la ville, de forts enjeux urbains. A l'échelle de la ville, Munich connaît depuis le XIXème siècle des difficultés à lier les périphéries et le centre ville. La ville médiévale est séparée des périphéries proches par un important anneau de circulation. Si à l'est, le long de l'Isard, grâce au projet de Braunfels, il prend la forme d'un boulevard agréable ce n'est pas le cas au nord. En effet au sud du site de la Pinakothek der Moderne, la largeur excessive du Oscar-von-Miller-Ring et l'imposant nouveau bâtiment de Siemens participent à compartimenter la ville et compliquent les relations entre le quartier des Musées et le centre ville.

Pour remédier à ce problème, Stephan Braunfels propose dès 1987 un aménagement urbain. Son projet prévoit de déplacer l'entrée du Oscar-von-Miller Ring tunnel de façon à former une place qui créerait un lien suivant une ligne diagonale entre la vieille ville, Karolinplatz, Königsplatz et le quartier des pinacothèques. Mais ce

Fig 31. Plan de situation -  
Pinakothek der Moderne - état  
en 2002





projet ne fut jamais réalisé et cette approche du développement urbain basé sur la dynamique de la diagonale fut retranscrite dans le plan de la Pinakothek der Moderne.

A l'échelle du quartier, la parcelle est entourée sur ses quatre cotés par des éléments urbains hétérogènes. A l'Ouest se trouve la Alte Pinakothek, véritable symbole du quartier, c'est un élément incontournable de l'héritage culturel de la ville. Au Nord un bâtiment de l'université construit entre 1969 et 1972 au moment de la destruction de la caserne auparavant présente sur le site. C'est un institut de mathématique et de physique qui accueille également une collection de minéraux. A l'Est et au Sud séparés par des axes de circulation importants se trouve des immeubles d'habitations qui constituent la structure de base du quartier.

La problématique est donc double : comment ces éléments hétérogènes peuvent s'articuler entre eux tout en réconciliant les usages du contexte qui sont à la fois publics et privés ?

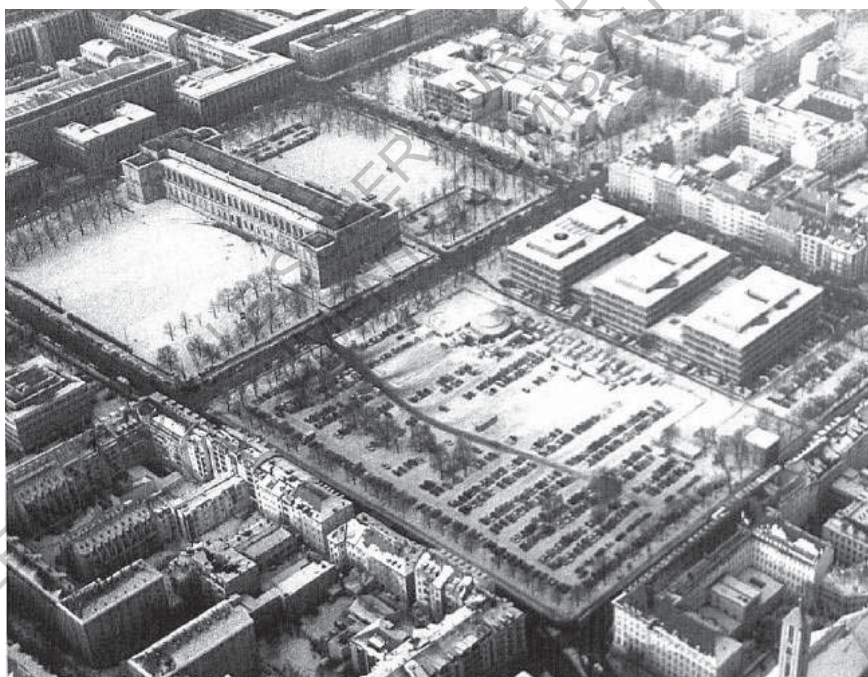


Fig 32. Photo aérienne - état de parcelle à l'emplacement de l'ancienne Turkenkaserne

Au niveau de la parcelle elle-même l'implantation de la Pinakothek der Moderne suit sans la dépasser la ligne Sud de la Alte Pinakothek. Ce qui laisse libre la façade Est de Klenze où se trouvait l'entrée originelle et permet de la mettre en valeur. Comme on voit sur le plan de masse, la composition urbaine prévue durant le

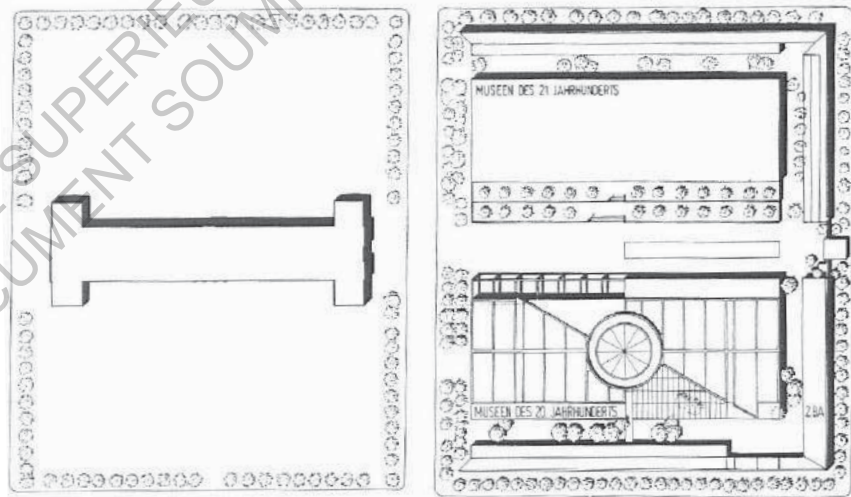
Stephan Braunfels, (2002),  
Pinakothek der Moderne,  
Kunst Architektur Design,  
Birkhäuser, Basel p 37

concours comprenait également, en plus du bâtiment central, une seconde construction en forme de L le long de Turkenstraße et de Gabelsbergerstraße ayant une échelle équivalente au bloc d'habitation de Maxvorstadt. Selon l'architecte : « Cette composition utilisant noyau et coquille reprends les principes traditionnels de la cour d'une mosquée, en réinterprétant la séquence spatiale à l'origine sacrée dans un bâtiment public ».

L'objectif de ces pavillons en L est également urbain car ils auraient permis au musée de se raccorder à la structure de la ville en reformant la rue tout en créant une cour intérieure calme. L'angle Sud-Est devait toutefois rester libre et devait former un porte monumentale. Celle-ci aurait été le symbole de l'entrée du quartier des pinacothèques placée directement sur la diagonale menant au centre ville.

Cependant ce projet n'a pas encore vu le jour et ne le verra sûrement jamais. La Pinakothek der Moderne se définit donc dans sa dimension urbaine par sa forme parallélépipédique très simple qui en fait à l'instar de la Alte Pinakothek un objet indépendant trônant au milieu d'un espace dégagé.

Fig 33 - Plan de masse - état  
projeté - 1992 - Stephan  
Braunfels



Au contraire de la Alte Pinakothek et de la Pinakothek der Moderne qui occupent des parcelles immenses, celle du Musée Brandhorst est de taille beaucoup plus modeste. Si on considère la grille de Maxvorstadt, la Alte Pinakothek occupe une trame entière, la Pinakothek der Moderne, la moitié de ce quadrillage et le Musée Brandhorst seulement un sixième de celui-ci. Il occupe une parcelle en bande située au coin Nord-Est de l'îlot entre l'institut de mathématique et Turkenstraße.

L'enjeu est de s'implanter à un emplacement clef entre la zone d'habitat au Nord-Est et la zone des pinacothèques au Sud-Ouest. Chacun de ces secteurs possède une structure urbaine forte, l'une très dense est composée d'îlots fermés et l'autre très lâche où des objets architecturaux occupent des îlots libres. Cette situation particulière demande à l'architecte de traiter l'angle et de résoudre les enjeux du croisement. Du fait de l'échelle plus restreinte et du contexte direct déjà bâti la problématique urbaine est totalement différente des deux autres pinacothèques. Il ne s'agit de fabriquer la structure du quartier ou de la ville mais de réaliser une couture urbaine répondant aux problématiques du contexte immédiat.

Au milieu de la structure bâtie en bloc de Maxvorstadt, de l'autre côté de l'intersection routière au Nord, un immeuble ne respecte pas l'alignement de la rue. C'est un élégant immeuble d'habitation construit au début des années 50 par Seg Ruf lors de la reconstruction de la ville après guerre. Son implantation particulière en retrait crée à l'angle une petite place publique. Cet événement singulier est pratiquement le seul dans le quartier, partout ailleurs l'angle est marqué par du bâti. En réponse



Fig 34 - Plan de situation -  
Musée Brandhorst - 2002

directe à cette situation le musée s'aligne directement à la rue tout en occupant l'angle. De cette façon, le musée s'adresse directement au quartier Schwabing, au Nord, en lui faisant face. Il s'agit d'une zone d'activité riche qui est accentuée par la présence du Brandhorst. De ce fait beaucoup de magasins, cafés et de bars se sont installés dans les alentours depuis son édification.

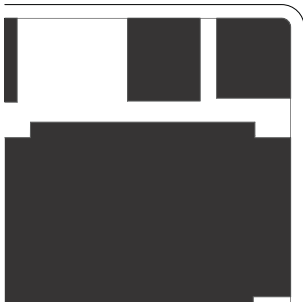
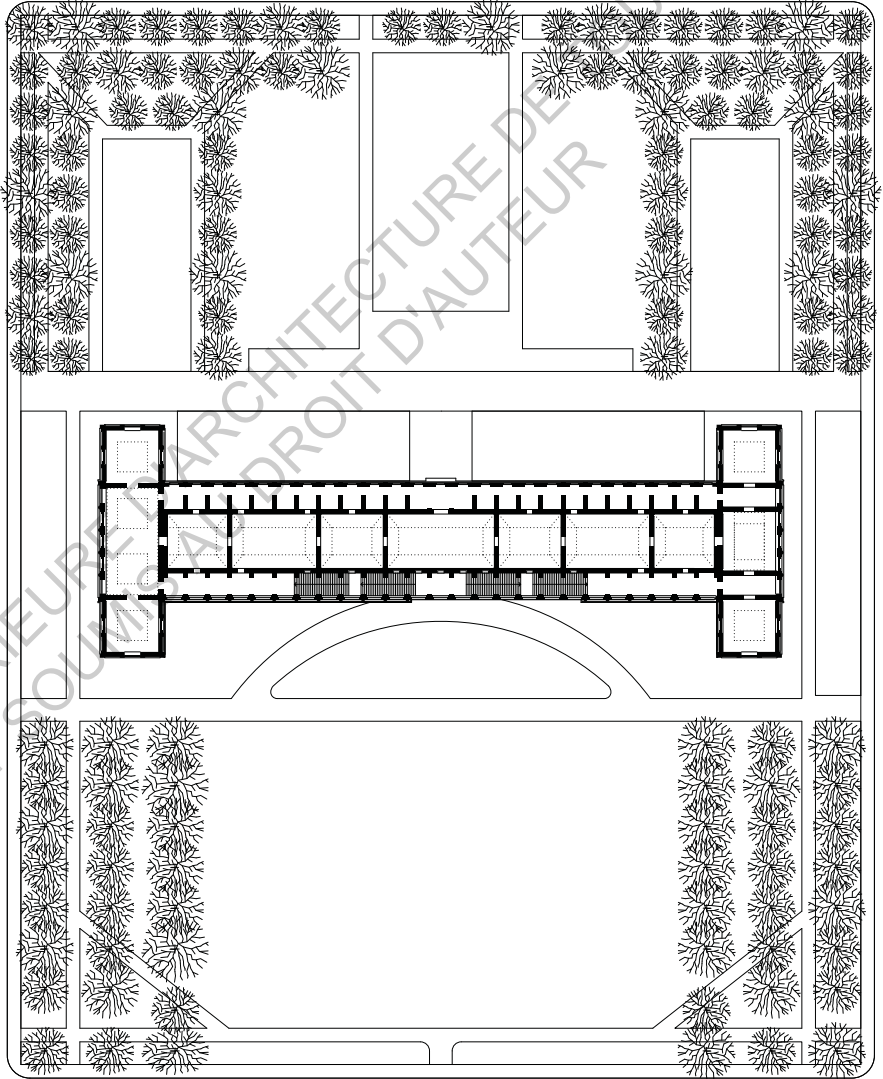
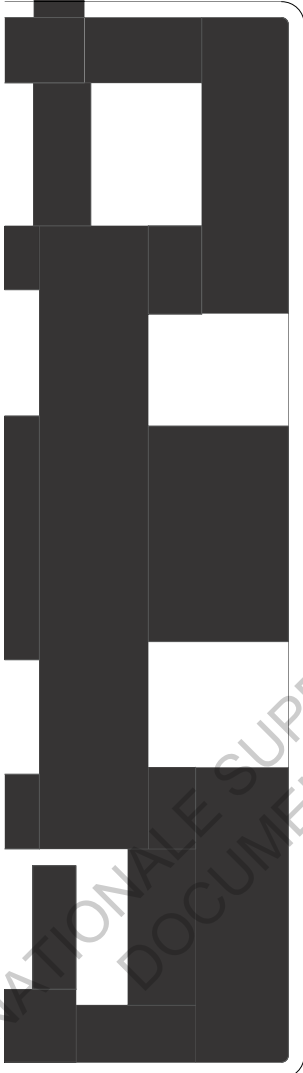
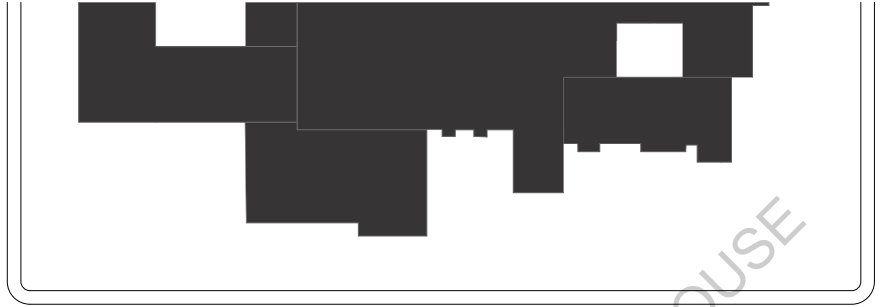
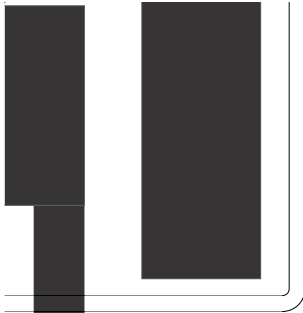
Fig 35 - Vue de Theresienstrasse vers le quartier des pinacothèques - Mise en évidence de l'implantation du musée Brandhorst et son rapport à la rue



Cette implantation est la conséquence directe du contexte où la configuration de l'angle bâti se retrouve à chaque croisement aux alentours. Le but est ici de respecter la structure du quartier pour mieux s'y intégrer. D'autant plus qu'il s'agit de l'emplacement originel de la Türkenkaserne auparavant présente sur le site. Le nouveau bâtiment en L reprend fidèlement la place et la forme allongée de la caserne. De part son échelle et sa posture urbaine qui prennent leur origine dans le contexte et l'histoire, le musée s'ancre fortement dans le quartier. Mais malgré l'intention claire de se raccorder au contexte bâti du quartier, il n'en reste pas moins que le bâtiment n'est pas directement lié à l'existant. De ce fait il s'agit également d'un objet indépendant.

*Malgré les situations urbaines différentes, la réponse au niveau de l'implantation est similaire. La Alte Pinakothek a défini à son époque une posture urbaine radicale qui bien que non souhaitée au départ est adoptée par la Pinakothek der Moderne et ré-interprétée par le Musée Brandhorst. Chacun de ces musées sont des bâtiments autonomes affirmant leur propre présence et leur propre identité par leur implantation.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON  
DOCUMENT DROIT D'AUTEUR

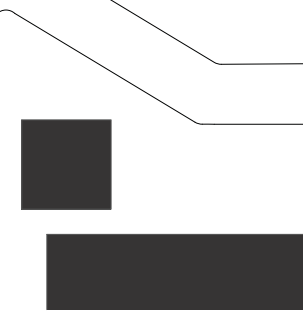
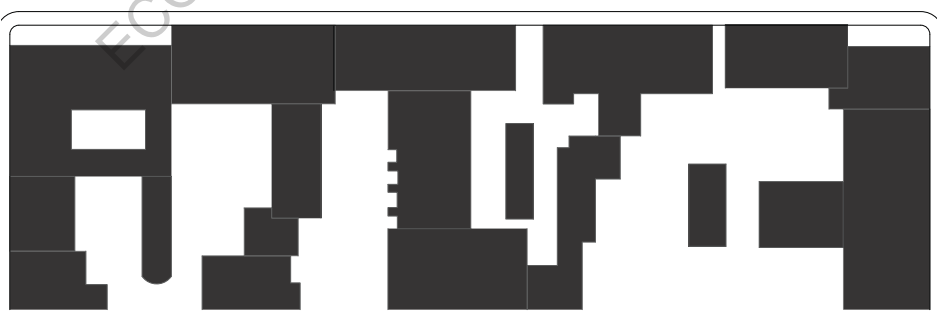
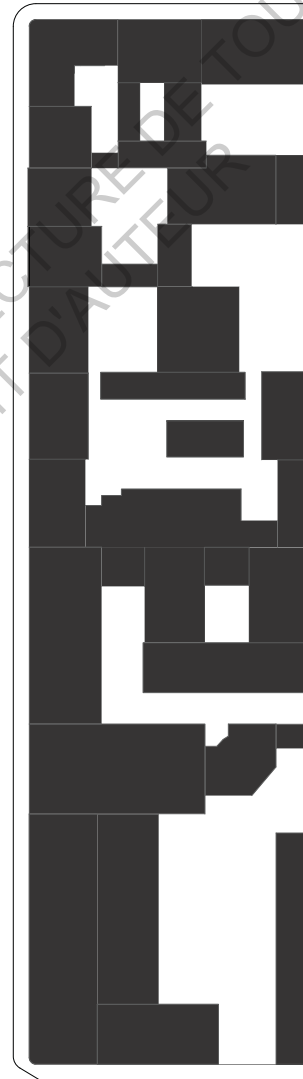
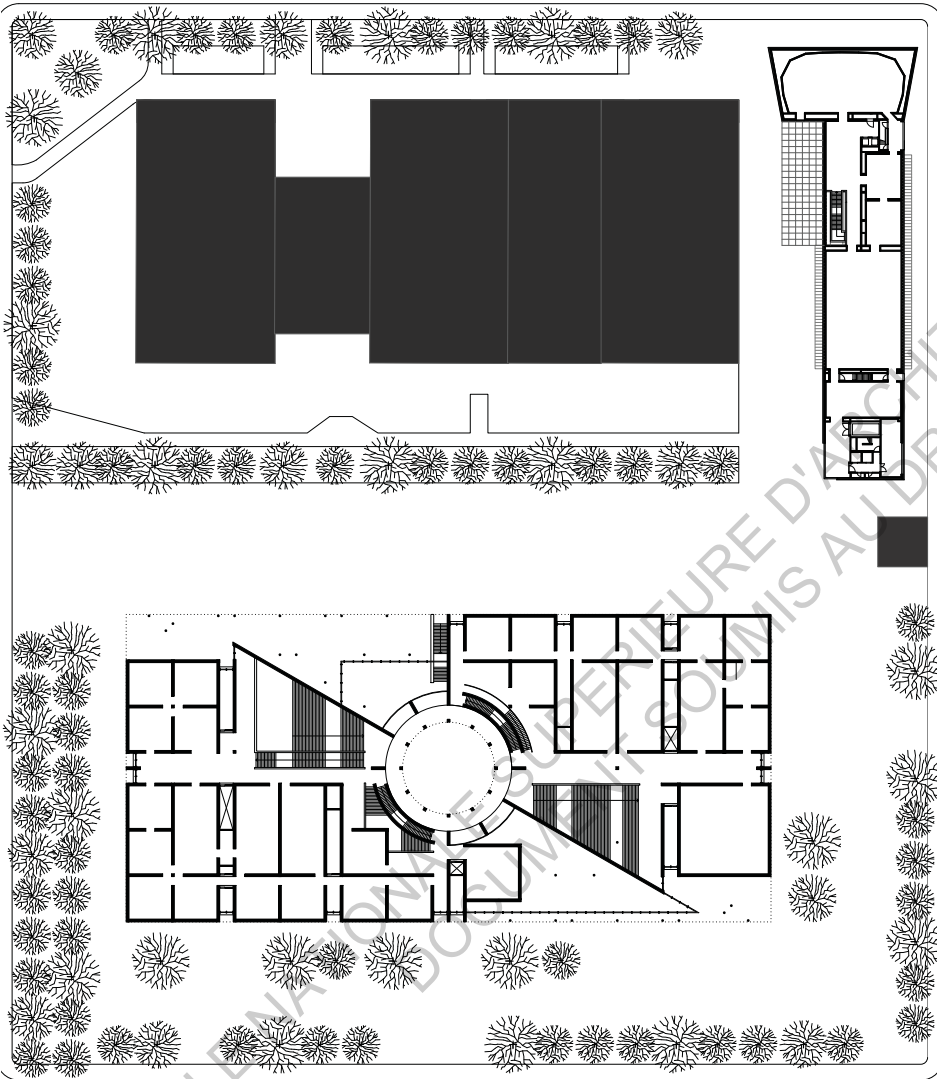
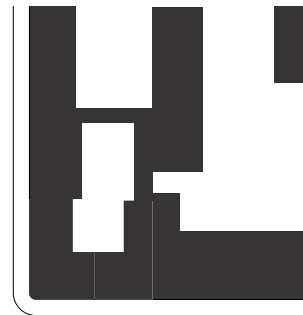
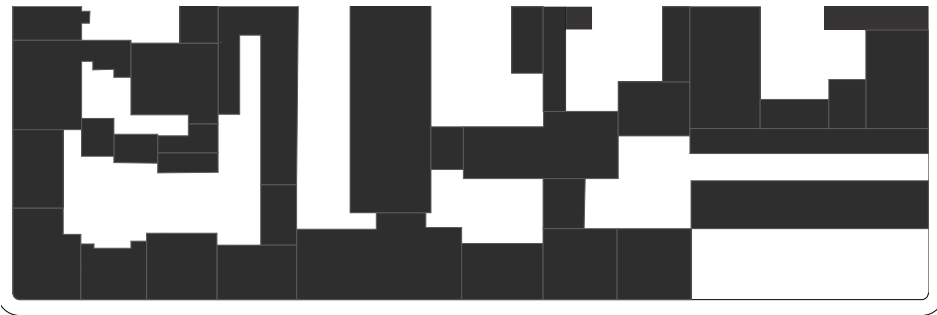


Fig 36 - Plan de Noli - situation actuelle du quartier

## B. VOLUMÉTRIE

*Volumétrie et implantation sont indissociables pour définir les caractéristiques urbaines d'un bâtiment. Si l'implantation urbaine définit une posture générale vis à vis du contexte, la volumétrie vient compléter cette dernière et fait le premier lien entre forme et organisation intérieure. Elle définit également plus précisément le caractère de la construction.*

Du fait de l'implantation centrale choisie pour la Alte Pinakothek, la volumétrie joue un rôle particulier pour affirmer les qualités autonomes du bâtiment. Klenze n'est pas étranger à cet exercice qu'il a déjà réalisé non loin de là pour la Glyptothèque. A cette occasion il réalise un bâtiment très compact de forme carré et de hauteur égale où juste un portique marque l'entrée. Fidèle à ses principes basés sur l'architecture grecque la composition est symétrique, les formes sont simples, l'ordre est clair et les proportions sont classiques.

Fig 37. Alte Pinakothek - vue depuis le Sud - Mise en évidence de la volumétrie du bâtiment



Dans le cas de la Alte Pinakothek le bâtiment est également unitaire et symétrique mais beaucoup moins compact. Le long volume central est flanqué par deux ailes latérales ce qui donne à la composition une présence beaucoup plus forte sur la parcelle. Le volume possède également à son couronnement un décrochement qui correspond à la double hauteur des salles d'exposition principales. Par ce geste simple, en réduisant la masse du volume sur la partie haute des façades Nord et Sud, l'horizontalité du volume central est renforcé. A contrario, à l'Est et à l'Ouest cette double hauteur se traduit en façade et donne une importance plus particulière au bâtiment sur ses façades transversales. Cela a d'autant plus de sens que dans le projet de Klenze l'entrée se trouvait à l'Est. De part sa forme et sa volumétrie on peut facilement s'imaginer l'organisation intérieure constituée de salles en enfilade sur sa partie horizontale.



Même s'il est possible de contourner le bâtiment la présence des ailes latérales proéminentes couplée à la proximité de la rue et à un alignement d'arbres minimise cet effet. Effectivement la forme en H du bâtiment crée deux angles droits qui referment la perspective. Les façades Nord et Sud sont donc totalement séparées et indépendantes presque comme si elles appartenaient à deux bâtiments différents. Ce geste simple a un impact très fort, en limitant la capacité du piéton à contourner le musée et à appréhender son volume général Klenze donne à voir deux façades frontales d'une longueur impressionnante : l'effet de monumentalité est immédiat. Cette perception du volume a un effet direct sur le caractère du musée et lui donne une identité forte.

Au niveau de la volumétrie de la nouvelle pinacothèque Braunfels fait part de respect vis à vis du bâtiment de Klenze. Malgré une surface pratiquement doublée la Pinakothek der Moderne ne dépasse pas en hauteur la Alte Pinakothek. Bien que la rotonde culmine à 25 mètres de haut, le reste du bâtiment reprend fidèlement la hauteur de son illustre voisin. Ce geste fort est rendu possible en plaçant une grande partie des salles d'exposition en sous-sol.

Dans sa dimension urbaine le bâtiment se définit par sa forme parallélépipédique très simple. Celle-ci est soulignée par le profil continu du toit qui marque la géométrie de la construction. Il fixe une hauteur constante qui n'est dépassée que par la rotonde. Il détermine en plan également les limites claires du musée qu'aucun élément ne vient dépasser. De ce fait un volume pratiquement plein suit cette ligne frontière et seuls les angles nord-ouest et sud-est sont extrudés pour marquer les entrées du musée.

Ces dernières sont disposées le long d'une ligne diagonale qui se poursuit à travers le bâtiment permettant de par sa géométrie l'accès du musée depuis les deux cotés

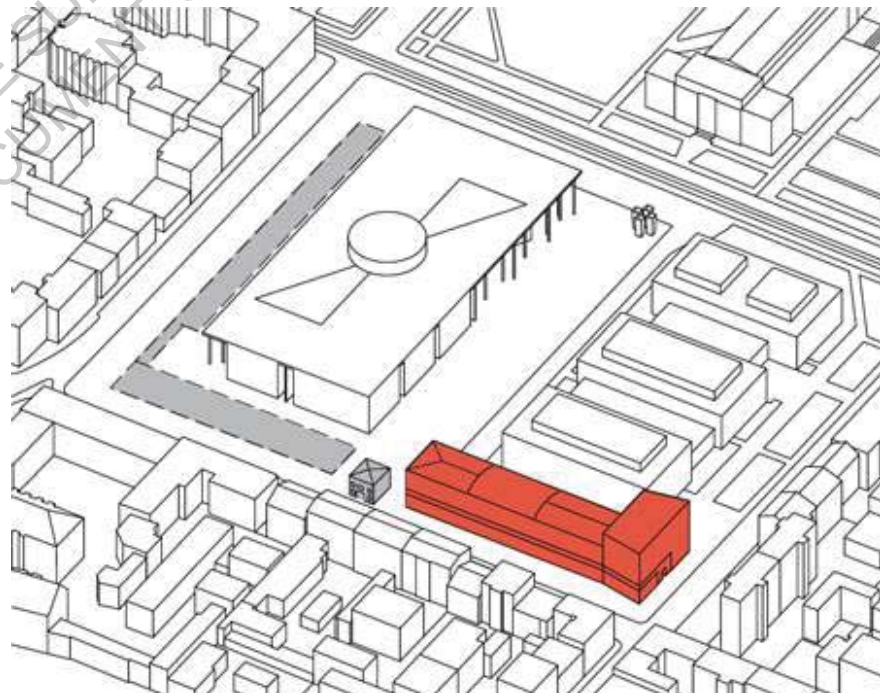


Fig 38. Pinakothek der Moderne - mise en évidence du volume extrudé aux extrémités de la diagonale et de la ligne du toit

et de lier directement le quartier des musées avec le centre ville. Cette diagonale permet également de faire la liaison entre la grille rigide de Maxvorstadt et le cercle irrégulier formé par la vieille ville. Pour Braunfels « Cette diagonale n'est pas un jeu formel destiné à créer un plan intéressant. Elle est basée sur des considérations relatives au développement urbain ». Comme exemples comparables il cite le projet de Pei pour la National Gallery de Washington et le musée Calder de Philadelphie conçu par Tadao Ando. Bien que la dynamique de la diagonale ait effectivement du sens à cet emplacement, son effet est pourtant limité au niveau urbain. Seul le volume parallélépipédique est visible depuis la rue. Au niveau de la forme du musée et de la perception de son volume, la manifestation de la diagonale est anecdotique et pratiquement inexistante.

La volumétrie du Musée Brandhorst suit les principes de son implantation tout en apportant un niveau de complexité de plus. En effet le bâtiment donne l'impression d'être composé de deux volumes sculptés et interconnectés : un long aligné à de la rue et un plus court constituant la « tête » du musée. La volumétrie générale est en rapport avec le contexte immédiat. La hauteur ne dépasse pas celle des bâtiments en vis à vis de façon à recréer les proportions d'une rue typique du quartier. C'est le cas notamment le long de Turkenstrasse. Cependant le volume de « tête » situé à l'intersection de Theresienstrasse et Turkenstrasse, définit par sa forme particulière l'identité du musée. Ces éléments communiquent également l'organisation intérieure et installent une hiérarchie. Le long volume contient

Fig 39. Axonométrie - Musée Brandhorst et Pinakothek der Moderne



les galeries principales tandis que la « tête » contient l'entrée, le foyer, le café, et la boutique au rez-de-chaussée ainsi que la salle d'exposition majeure au niveau supérieur.

La particularité volumétrique se situe sur l'entrée du musée. Celle-ci n'est pas une réelle sculpture mais sa forme en trapèze rend compte d'un travail sur la volumétrie et de l'intention d'identifier cet élément dans la composition. Sa géométrie en contraste avec celle du contexte crée un événement dans le quartier et affirme la présence du musée. Cependant on peut regretter que cette intention n'ait pas été développée de façon plus radicale. En effet sa hauteur plus importante, et le léger angle qui la différencie du volume de base restent des modifications mineures. On peut se demander si l'effet ne serait pas plus fort si ce volume de tête possédait des qualités sculpturales. Le risque serait alors de le désolidariser de l'autre partie du musée et de casser l'unité de la forme générale. Bien que la frontière entre modification subtile et événement insignifiant soit très fine on peut se questionner dans ce cas sur la pertinence de ce geste. Cela dit, ce dernier illustre clairement une architecture contemporaine liée à Archigram refusant les formes simples des architectes classiques et des modernes et à la recherche d'une identité formelle.

*En guise de synthèse sur ce thème on peut dire que : Klenze profite du principe d'implantation très simple pour produire un travail volumétrique très classique basé sur la symétrie au service de la présence du bâtiment en lui-même indépendamment du contexte. Braunfels respecte parfaitement la géométrie établie par l'implantation et qu'il n'altère que par l'introduction de la dynamique de la diagonale en réponse à une problématique urbaine. Sauerbruch et Hutton interprètent leur posture urbaine en décomposant et sculptant le volume général tout en se raccordant à la volumétrie du contexte.*

### C. ESPACES PUBLICS

*Le rapport urbain défini par l'implantation et la volumétrie se traduit spatialement par les espaces publics résultant de la forme bâtie. Ces derniers effectuent donc la liaison entre les différents usages du rez-de-chaussée du bâtiment et ceux de la ville. Ils caractérisent par leurs fonctions la présence d'un bâtiment dans une ville ou un quartier.*

Comme signifié un peu plus tôt, la Alte Pinakothek possède sur sa partie Nord et sa partie Sud deux esplanades de dimension équivalente totalement séparées l'une de l'autre. Leur forme est fortement définie par la figure en H du musée et leur donne une qualité propice à rester. Leurs dimensions généreuses en font l'un des espaces public majeur du quartier. Il s'agit en effet dans la zone d'un des plus grand espace vert.

Lors de la rénovation de Döllgast, la volumétrie du bâtiment original est conservée mais un nouvel élément est ajouté à la composition urbaine, le végétal. Très peu présent dans le projet de Klenze, le végétal est dorénavant d'une importance prépondérante dans la présence de la Alte Pinakothek dans le quartier. On voit sur

le plan que notamment à l'est et à l'ouest les alignements d'arbres s'interrompent de façon à laisser libre les façades. Au sud également, aucun arbre ne vient masqué le bâtiment. Seul au nord, où se trouve maintenant l'accès principal, une rangée d'arbres le long de Theresienstrasse referme l'esplanade et crée un parc en vis en vis du bâtiment. On peut se demander pourquoi la composition du végétal se ferme du côté de la Neue Pinakothek et s'ouvre au sud vers un boulevard et l'école d'audiovisuel. Au nord la synergie entre les deux pinacothèques est alors très faible et leur relation presque inexistante. Dans le cadre de la Kunstareal qui doit être un complexe où les différents musées fonctionnent ensemble c'est un choix critiquable. Il n'en est pas moins vrai que la relation entre végétal et architecture est remarquable. Elle met en valeur le bâtiment en laissant les façades dégagées, ce qui accentue la monumentalité et le rayonnement dans le quartier, tout en définissant l'espace des parcs en fermant visuellement leurs limites est et ouest. Il n'est pas étonnant de constater que ces parcs sont très utilisés en été par les munichois pour déjeuner, bronzer ou faire du sport.

Fig 40. Alte Pinakothek - vue depuis le Nord - Mise en évidence des ailes latérales et du parc



Ce qui se passe sur l'îlot de la Pinakothek der Moderne est totalement différent. Tout d'abord il est important de rappeler qu'une partie du projet prévu n'a pas été réalisé. Il manque à la composition urbaine deux bâtiments qui devaient définir les limites Sud et Est de la parcelle. De ce fait le musée se trouve dans un entre-deux très inconfortable. Il se situe trop loin de la rue pour en constituer la façade et trop près de celle-ci pour définir un quelconque espace qualitatif. A l'heure actuelle cette zone reste totalement indéfinie et on y trouve le parking privé du musée.



Fig 41. Pinakothek der Moderne - zone délaissée au sud du bâtiment

Il est intéressant d'observer l'effet de l'alignement d'arbres qui ceinture le bâtiment. En entourant totalement le musée, celui-ci se situe dans la place délimitée par le végétal et l'espace public résultant appartient exclusivement au musée. En revanche en laissant un côté ouvert, comme dans le cas de la Alte Pinakothek, le bâtiment se trouverait sur la place et l'espace résultant appartiendrait conjointement au musée et à la ville. Cette différence fondamentale a une influence directe sur les qualités de l'espace public.

Dans le premier cas celui de la Pinakothek der Moderne, le but recherché est de créer une ambiance et un espace différent de celui de la rue ayant une existence à part entière. C'est ce que Braunfels crée grâce à son implantation. Son but est de créer selon ses dires une « via triumphalis » au cœur de l'îlot menant vers la Alte Pinakothek. Celle-ci devait être à l'origine un jardin agrémenté de sculptures où un bassin pourrait refléter la façade du nouveau bâtiment. Aujourd'hui seulement une sculpture d'Eduardo Chillida « Buscando la Luz II », créée spécialement pour



Fig 42. Centre de la parcelle de la Pinakothek der Moderne - état actuel de la «via triumphalis» voulu par Braunfels

ce lieu y prend place. Bien que très peu aménagé cet espace possède du fait de son emplacement un potentiel très intéressant.

Ce potentiel fut exploité par le musée Brandhorst, en effet en allongeant son volume jusqu'à la limite nord de la Alte Pinakothek et en ne s'alignant pas au bâtiment de l'université il affirme sa présence dans cet espace central. Ce geste le relie aux autres musées en devenant un protagoniste à part entière de ce cœur d'îlot. Celui-ci est la manifestation spatiale du quartier des pinacothèques car chaque musée y joue un rôle. La Alte Pinakothek en tant que patriarche en constitue la façade Ouest, la Pinakothek der Moderne comme acteur principal en est la façade Sud, le musée Brandhorst fait une apparition remarquée à l'Est en tant que second rôle et enfin au Nord l'institut de mathématique derrière sa couverture végétale fait office de figurant. De façon singulière et par son orientation le musée Brandhorst ne possède pas de parvis marquant l'entrée. Malgré les prémisses d'une place directement en face de l'autre cotésw de la rue l'implantation respectant l'alignement de la rue à l'est ne crée pas plus qu'un large trottoir en guise d'espace public devant le musée. Cette position donne un caractère domestique à l'entrée et place le Brandhorst en total contraste avec les deux autres pinacothèques. En effet le rapport de l'entrée et de la rue est équivalent à celui qu'entretient un immeuble d'habitation du quartier avec l'espace public.

*En ce qui concerne les espaces publics définis par la position urbaine des différents musées, la Alte Pinakothek caractérise très clairement par son volume et sa relation au végétal deux espaces urbains à la qualité paysagère. Malgré les intentions de la planification, les espaces publics produits par la Pinakthek der Moderne sont incomplets et ne possèdent pas malgré leur potentiel de qualités particulières. Le musée Brandhorts en établissant un rapport domestique avec le piéton définit un espace public spécifique à lui-même singulier et s'ancre de ce fait fortement dans la vie du quartier.*

Fig 43. Vue depuis Theresienstrasse - Rapport domestique de l'entrée du Musée Brandhorst avec le contexte.



## 2. DIMENSION PLASTIQUE

*La dimension plastique d'un objet architectural concerne les caractéristiques purement formelles de l'œuvre. Elle implique la qualité esthétique des formes, des volumes ainsi que le jeu des lignes et des couleurs. Ces propriétés viennent en complément de la volumétrie et définissent à travers leur matérialité l'identité et l'image du bâtiment.*

### A. FAÇADE

*Une grande partie du rapport qu'un objet architectural entretient avec la ville s'effectue à travers sa façade. Comment est elle composée, quelles en sont les lignes de force, quelle image en résulte ? A travers le plein, le vide, l'expression de la structure ou non et le traitement des ouvertures, l'enveloppe d'un bâtiment transmet beaucoup d'information sur l'identité d'un bâtiment. Il s'agit également à travers l'image créée de la manifestation d'une époque et d'un style.*

Fidèle à ses principes Leo von Klenze utilise pour la façade de la Alte Pinakothek tous les éléments du vocabulaire de l'architecture classique emprunté à l'antiquité : socle, colonne, pilastre, arc, entablement, corniche et même statues. Le seul emploi de ce langage architectural traduit son époque et donne au bâtiment son fort caractère classique.

Du fait de la volumétrie en H du bâtiment, les façades longitudinales sont constituées d'un volume central horizontal flanqué de deux rectangles verticaux symétriques de part et d'autre. Ces derniers donnent un début et une fin au volume central, stabilise l'ensemble et crée une composition générale statique. L'utilisation de la symétrie forme une composition autocentrée où l'axe mitan est mis en valeur. On pourrait alors penser qu'il s'agit de l'emplacement idéal pour l'entrée comme c'est le cas de nos jours. Mais dans le projet de Klenze avant la rénovation, l'entrée s'effectuait à l'Est sur le petit coté. Cela oblige donc l'architecte à traiter les façades transversales comme des façades majeures du musée. Leur

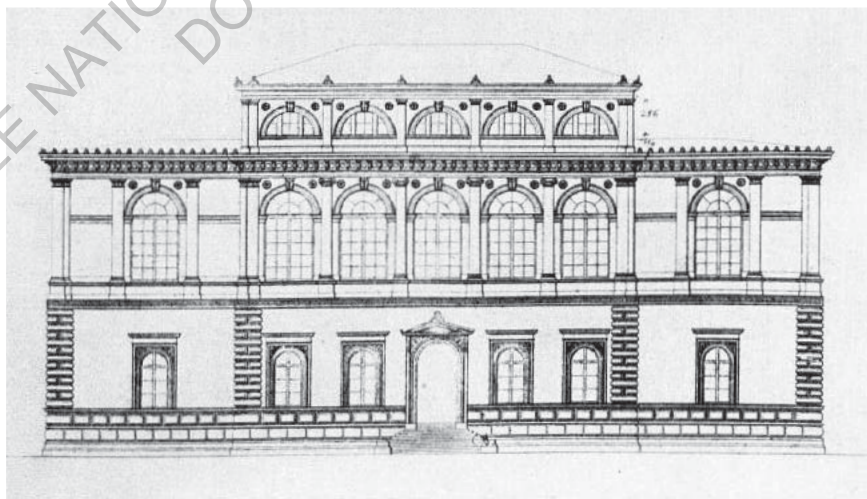


Fig 44. Façade Est - Entrée principale du projet original de Klenze - Alte Pinakothek

composition est également symétrique et rappelle la façade d'un villa ou d'un palais classique. Malgré l'absence de fronton ou de colonnade l'élément central plus élevé de la double hauteur intérieure suffit pour mettre à valeur l'axe central. Il est très intéressant de voir comment Klenze inverse la problématique et donne autant, voire plus d'importance aux façades transversales qu'aux façades longitudinales.

De manière générale sur la façade les lignes horizontales sont prépondérantes. Elles sont marquées successivement par le socle, la frise correspondant au plancher et la corniche. En faisant se retourner ces éléments dans les angles on les retrouve sur les quatre faces et ils caractérisent les lignes de force du bâtiment. Ils définissent également le rapport du musée avec son environnement. Le rapport au sol est traité par le socle qui détache l'ensemble du bâtiment du terrain sur lequel il est posé. La corniche délimite une ligne claire en couronnement et assure la limite avec le ciel en découpant la forme de la construction. Entre ces lignes horizontales dominantes s'intercalent les lignes verticales des travées où se trouvent les ouvertures. Au premier étage elles sont accentuées par la présence de colonnes sur la façade Sud et de pilastres sur la façade Nord. Ces dernières rythment la partie allongée de

Fig 45. Façade Sud avant la rénovation - Alte Pinakothek - 1900



la façade et retranscrivent l'enfilade des pièces intérieures. En fonctionnant de l'intérieur vers l'extérieur il suit les principes de JNL Durand. Le traitement différent des ouvertures sur la partie supérieure et inférieure traduit la mise en place d'une hiérarchie identifiant l'étage noble grâce à des arcs plein cintre.

Au final on retrouve des éléments à l'échelle du bâtiment, corniche et socle qui forment les lignes dominantes horizontales puis sur un second niveau les éléments



à l'échelle des salles d'exposition intérieures : les travées et les baies. L'unité de la façade est créée par addition : l'ensemble des éléments forme un tout symétrique et harmonieux tout en donnant son caractère au bâtiment. En l'occurrence ici celui de monumentalité et de noblesse correspondant à sa fonction.

Lors de la rénovation, Hans Döllgast, choisit de reconstruire la façade d'origine en respectant les dimensions et les proportions des ouvertures initiales. Cependant il élimine tous les éléments classiques qui donnent du relief à la façade. Les pilastres ont disparu ainsi que le socle et la corniche. Il reconstruit seulement un fin profil de toit pour se raccorder à l'existant. Cela permet de façon subtile de reconnaître la structure initiale de la façade grâce au format des ouvertures et à la fois de marquer une rupture en éliminant la continuité horizontale initiale. Cette rupture et ce dépouillement retranscrivent très bien par leur brutalité les stigmates de la guerre. La discontinuité de la façade actuelle traduit formellement la fracture aussi bien physique que symbolique qu'a subie le musée et la ville de Munich durant cette période.

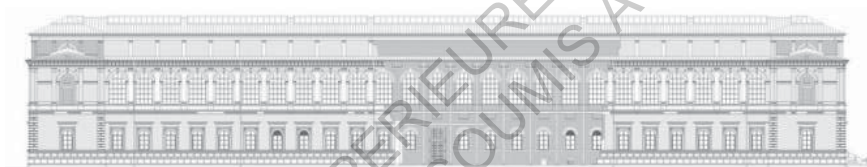


Fig 46. Façade Sud après la rénovation

Bien que Braunfels utilise le même principe d'addition pour composer sa façade, au contraire de la Alte Pinakothek qui crée son unité par la combinaison d'éléments architectoniques de dimensions plutôt réduite, la Pinakothek der Moderne emploie des entités d'échelle beaucoup plus importante. En effet elle n'exprime sur sa façade pratiquement aucune échelle humaine. Les entités qui la composent se rapportent directement à la taille immense du musée.

Premièrement le toit : il s'agit d'une fine tranche de béton recouvrant l'ensemble du bâtiment et que l'on distingue grâce à un joint creux le séparant du reste de la façade. Tout en traitant le couronnant de l'ensemble du musée il remplit également une fonction symbolique. En effet sachant que le bâtiment comprend quatre institutions muséales différentes on peut le percevoir comme la manifestation formelle de la demande du concours « accueillir quatre musées sous un même toit ».

On identifie ensuite différents blocs carrés de même taille séparés les uns des autres par des baies verticales toute hauteur reliant le sol et le toit. Ces dernières très en retrait font également office de joint creux. Le format également carré des

Fig 47. Façade Nord -  
Pinakothek der Moderne -  
Blocs des salles d'expositions



ouvertures présentes sur les blocs ne donne aucune direction et renforce l'effet statique recherché. En effet pour accentuer la sensation de mouvement voulu pour la dynamique de la diagonale l'architecte l'associe avec des formes carrées stables et non orientées. Même si l'intention a du sens, on peut regretter que sa manifestation ne soit pas plus évidente. La diagonale s'exprime en façade par un mur qui traverse une paroi de verre et invite le visiteur à entrer. Mais à cet endroit, sous le couvert de l'entrée, la présence de longs poteaux effilés au placement aléatoire perturbe la lecture. Ce paysage de poteaux est un événement étranger qui ajoute un protagoniste à la composition et brouille la perception de l'organisation générale.

Fig 48. Façade Nord -  
Pinakothek der Moderne -  
Couvert de l'entrée



Egalement en opposition avec la Alte Pinakothek qui traite ces quatre façades avec la même importance, Braunfels établit une hiérarchie claire et identifie comme principales les façades longitudinales où se situent les accès. Les façades Est et Ouest retranscrivent seulement l'organisation intérieure avec la baie verticale centrale qui correspond à la circulation principale du musée. Le fait de créer une hiérarchie si claire entre façade principale et secondaire va également dans le sens de la dynamique de la diagonale car cela donne une orientation forte au musée. Il n'y a ni devant ni derrière mais un axe est explicitement identifié avec un début et une fin. Finalement les blocs carrés de la façade expriment les deux angles fermés de la composition en opposition avec les deux angles ouverts de la diagonale.

Le principe de composition utilisé est de différencier les éléments de la façade par le vide. Il s'agit d'un principe très utilisé par les architectes modernes mais qui a ici une formalisation plus proche du post modernisme. La façade est directement l'expression de l'organisation intérieure et elle est intimement liée au plan, si celui-ci change, toute la composition va être modifiée.

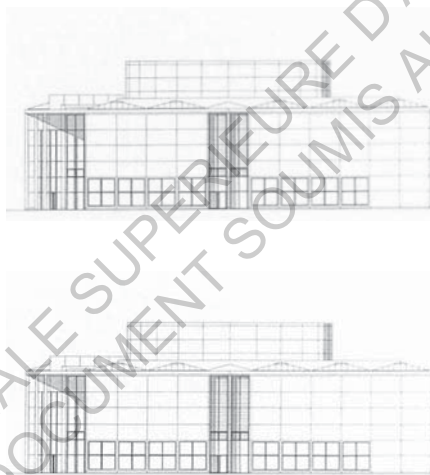


Fig 49. Façade Est et Ouest - Pinakothek der Moderne

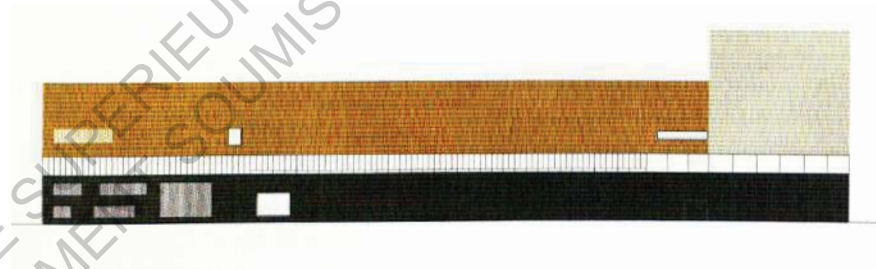
Nous avons déjà identifié que le musée Brandhorst était constitué de deux volumes, la façade définit elle trois volumes interconnectés. Le long volume aligné à la rue est séparé dans le sens de la longueur par une fenêtre en bandeau qui détermine deux surfaces distinctes l'une au dessus de l'autre. Autrement dit, la volumétrie du musée est déconstruite par le motif de la façade.

Le principe de composition de la façade du Brandhorst est totalement différent des deux autres pinacothèques. Il fonctionne par soustraction et non par addition. Il ne s'agit pas dans ce cas d'un assemblage et d'une composition d'éléments mais d'une seule entité à laquelle on fait subir différentes modifications pour obtenir le résultat voulu. Le volume a été sculpté pour obtenir sa forme, la façade est elle percée et

dessinée selon les désirs des architectes. C'est comme si une enveloppe au départ homogène recouvrait le bâtiment et qu'on venait la perforer dans un second temps. Celle-ci est constituée de différentes couches, c'est un élément architectural qui possède son propre espace et sa propre matérialité. Conventionnellement, une façade à double couche sert à modifier l'environnement intérieur, mais ici cette façade fonctionne à l'inverse, elle a une influence sur l'environnement extérieur de la rue. Les bruits de la circulation sont absorbés et capturés par la façade. Cela provient d'une demande programmatique non usuelle, qui stipule que la construction du nouveau bâtiment ne doit pas augmenter le niveau sonore ambiant de la rue de façon à conserver la qualité des appartements donnant sur la rue.

On individualise ainsi trois types de percements. Premièrement la fenêtre en bandeau, elle correspond au système lumineux des salles d'exposition du rez-de-chaussée. Son traitement n'est pas celui d'une baie ordinaire, elle se perçoit plutôt comme une surface plane dessinant un motif. Celui-ci se poursuit jusqu'au volume de tête et dessine l'entrée. On peut distinguer également les baies secondaires

Fig 50. Façade Est - Musée Brandhorst - Décomposition du volume par les percements



pratiquement invisibles qui sont cachées sous la résille de la façade. Pour signifier les baies principales, en revanche, celle-ci s'interrompt. Leur nombre réduit et leur aspect fait de chaque percement un événement. Chacun d'eux correspond à un cadrage particulier, et à une fonction bien spécifique au service de la spatialité intérieure. On peut pour cela citer sur la façade Est au rez-de-chaussée une baie de grande dimension en relation directe avec la rue qui donne à voir l'art au quartier. Sur cette même façade à l'étage supérieur une ouverture au format horizontal offre depuis les salles d'exposition un cadrage sur le bâtiment d'habitation directement en face. Néanmoins l'exemple le plus éloquent est la fenêtre d'angle donnant sur le cœur d'îlot qui octroie une vue simultanée vers la Pinakothek der Moderne et la Alte Pinakothek.

Sans parler de sa matérialité, la composition de la façade du musée Brandhorst possède les caractéristiques de l'architecture contemporaine. Il s'agit d'une



Fig 51. Fig 52. Fig 53. Diversité des percements du musée Brandhorst

enveloppe ayant sa propre existence, que l'on vient percer de façon abstraite en fonction des besoins de l'organisation intérieure. La flexibilité est extrême, la façade peut être trouée librement dans les dimensions souhaitées tant que la composition finale reste convenable. Les baies peuvent être déplacées sans que le musée perde son caractère. La façade est un élément indépendant à part entière. L'organisation intérieure peut varier et la façade peut s'adapter pratiquement indifféremment. Ce principe de façade de façade permet également de traiter très facilement la problématique de l'enveloppe thermique.

*Les différents principes exprimés en façade sont représentatifs des époques et de la théorie mise en œuvre par les architectes. Chacune d'elle est au service de l'identité des musées. Klenze crée une composition classique en assemblant les différents éléments architectoniques antiques. Braunfels élabore une organisation post-moderne constituée de formes géométriques abstraites de grande échelle correspondant aux différents éléments du musée. Sauerbruch et Hutton fabriquent une enveloppe indépendante percée librement qui exprime peu l'organisation intérieure.*

## B. MATÉRIALITÉ

*La composition d'une façade est le premier niveau dans la création de l'identité visuelle d'un objet architectural, le choix et l'emploi des matériaux vient dans un second temps la compléter et la finaliser. En plus d'une texture ou d'une couleur, à travers ses propriétés un matériau possède ses significations propres et suivant son utilisation il peut avoir une portée différente. De plus la matérialité extérieure d'un bâtiment est le témoin du travail du temps, elle exprime donc de façon prépondérante l'histoire de ce dernier.*

La Alte Pinakothek exprime en façade les matériaux de sa structure, pierre de taille et brique. La pierre forme toutes les lignes directrices de la façade. Elle constitue le socle, les angles, la frise, l'entablement et la corniche. L'encadrement des baies et les pilastres sont aussi en pierre. La brique à l'origine enduite et aujourd'hui apparente fait office de remplissage. De ce fait la hiérarchie est très claire, le matériau noble qu'est la pierre exprime l'échelle du bâtiment en définissant ses contours tandis que la brique placée en retrait constitue l'essentiel et le reste de la façade.

La cohérence de l'élaboration de la façade jusque dans le choix des matériaux est linéaire. La structure qui donne stabilité et ordre au bâtiment se traduit en lignes de force et se caractérise par un et un seul matériau. Cela est appuyé par l'emploi de la pierre de taille qui véhicule de façon évidente la monumentalité et la noblesse de l'architecture. Cette pierre de tonalité grise avec quelques teintes ocre peut

Fig 54. - Fig 55. - Fig 56. Détail façade de la Alte Pinakothek - Rapport brique/pierre





Fig 57. Detail façade Alte Pinakothek : les stigmates de la guerre sont laissés apparents

paraître austère surtout quand le temps n'est pas ensoleillé. Mais son rapport avec la brique de couleur plus rosée est très intéressant. Ces deux matériaux se complètent parfaitement et crée une impression d'unité forte. Au premier abord il est difficile de distinguer qu'il s'agit de deux matériaux différents. Mais s'agit en réalité de deux matières très proches subtilement différentes qui forment un ensemble massif mais non monolithique.

Pourtant ce qui constitue le plus grand intérêt de la matérialité de la Alte Pinakothek fut apporté lors de la rénovation. Un contraste plastique évident individualise les parties reconstruites, permettant à chacun de se faire une idée de l'état du musée à ce moment là. Hans Döllgast choisit pour la reconstruction une brique de récupération rouge qui tranche par sa couleur et son aspect avec celle de la construction existante. En effet provenant des ruines de la Turkenkaserne elle n'est pas lisse et son aspect beaucoup plus brut rappelle l'architecture industrielle. Ce choix n'a pas seulement de sens vis à vis de la disponibilité du matériau au moment donné. Il poursuit également la logique constructive du bâtiment d'origine. La brique constitue le matériau de remplissage il est donc cohérent que malgré la destruction la brique vienne combler en remplissage également les parties manquantes.

En outre, il est important de noter que les dommages de la guerre sur la pierre de taille n'ont pas été effacés, les stigmates des bombardements sont toujours perceptibles et participent à donner son caractère au musée aujourd'hui. En les laissant visibles sans les restaurer, l'histoire du bâtiment transparait et permet de faire perdurer la mémoire des événements. La présence de la Alte Pinakothek dans le quartier, son rôle de symbole, de repère est intimement liée à cette décision. Il se dégage de ce fait encore plus de force à travers cette brutalité des matériaux et l'idée que le bâtiment a survécu à une épreuve comme celle ci.

Fig 58. Béton lisse de la façade de la Pinakothek der Moderne



Le concept de matérialité extérieure pour la Pinakothek der Moderne se résume en un mot, unité. Si l'on met de côté le verre, l'intégralité du bâtiment est constitué du même matériau, le béton brut. Il s'agit d'un béton extrêmement lisse, très bien fini, où le format des banches est visible et dessine une légère trame. Chaque arrête est saillante et délimite de façon claire les volumes de la composition de la façade. A côté de la Alte Pinakothek le contraste est saisissant. Ici toutes les lignes sont bien rectilignes, toutes les surfaces sont planes, sans aspérités presque satinées. Il en résulte dans le cas de l'entrée par exemple un espace que l'on pourrait qualifier d'aseptisé. Ce béton très propre utilisé de façon unitaire et systématique donne une image plutôt froide au musée. Surtout en comparaison avec la Alte Pinakothek où chaque pierre et chaque brique usés et patinés par le temps vibrent sous la lumière du soleil.

L'intention est de par cet épurement de définir de façon plus précise les différentes formes de la composition de la façade. Cette matérialité unique et neutre permet de rester dans un niveau d'abstraction assez important pour que le caractère de



ces volumes soit réduit à leur seule qualité formelle. Cela aide aussi la composition à exprimer son unité et sa cohérence. Si on imagine par exemple une matérialité différente sur chaque élément on arrive rapidement à un chaos très inconfortable.

Le choix de cette neutralité s'explique aussi par le fait que l'architecte ne voulait pas rentrer en concurrence avec la Alte Pinakothek par une surenchère d'effet plastique. Cela suit le même principe que pour la volumétrie, la volonté de Braunfels est de placer la Pinakothek der Moderne en retrait de son illustre voisine pour qu'elle reste toujours le symbole et le bâtiment le plus important du quartier.

Ces justifications sont à relativiser car à regarder les autres projets de Braunfels de cette échelle dans des contextes urbains différents on retrouve une composition générale similaire et une matérialité identique. On peut citer par exemple la chambre des députés de Berlin à côté du Bundestag. Il est normal qu'une agence développe son identité à travers un certain type d'architecture où une posture vis à vis de la matérialité. On pense effectivement à Tadao Ando par exemple qui a fait de son béton banché sa signature. Mais cela pose la question de la réponse systématique en architecture et de l'influence qu'on accorde contexte.

Cette interrogation est encore plus légitime en ce qui concerne le travail de l'agence Sauerbruch Hutton qui a fait de l'utilisation de la couleur leur marque de fabrique. Pour ces derniers il s'agit du développement d'une théorie. Pour eux la couleur possède des qualités et des propriétés qui apportent par leur nouveauté et leur qualité plastique un plus à la ville contemporaine. Placé dans ce contexte



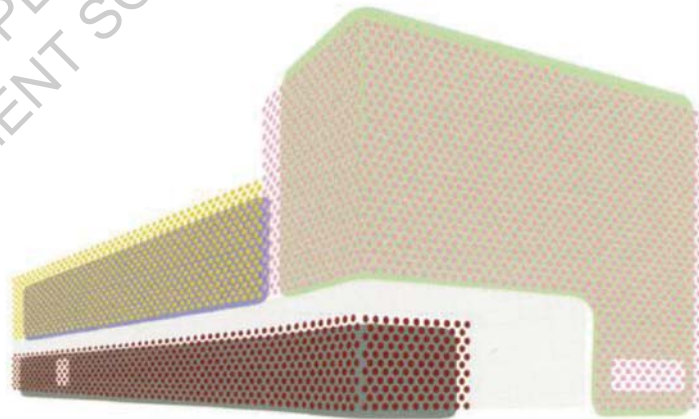
Fig. 59. - Fig 60. - Fig 61. -  
 Détail façade Pinakothek der  
 Moderne - Rapport au ciel -  
 mise en évidence des angles  
 saillants

urbain du centre ville de Munich il est d'autant plus intéressant de se questionner sur les effets de cette dernière.

En possédant son propre espace, la façade donne au bâtiment une apparence physique unique et une présence plastique forte à travers sa matérialité. Elle est constituée de bâtons de céramique parallélépipédiques d'un mètre de hauteur et de quatre centimètres de large disposés avec également un intervalle de 4 centimètres. Au second niveau on trouve des plaques de métal perforées. Les deux niveaux de la façade ont chacun des couleurs différentes. Le niveau inférieur en métal possède des rayures alternant entre une couleur sombre et une couleur claire en bandes horizontales. En revanche, les baguettes de céramique sur le devant sont constituées par un grand nombre de nuances de couleur différentes. La couleur des bâtonnets est combinée avec celle de l'écran métallique pour créer trois nuances de couleurs : une sombre, une intermédiaire et une claire. Elles sont décrites par les architectes comme « Bad Bruises », « Deep Peach » et « Rubens Flesh », qui définissent également les trois volumes distincts du bâtiment.

L'effet est que la façade paraît uniforme quand elle est vue de loin : on distingue seulement trois tonalités de gris, une neutre, une chaude et une froide. En s'approchant, les nuances s'accroissent et articulent la surface du volume. Au plus près, celui-ci est déconstruit en différentes tonalités de couleur car c'est seulement en étant très proche que l'on peut distinguer et réellement individualiser les

Fig 62. Schéma des différentes nuances de teintes en fonction des volumes - Musée Brandhorst



différentes couleurs, matériaux et textures. Sa constitution en deux niveaux offre une grande richesse à la façade qui prend une apparence différente en fonction du point de vue de l'observateur. En regardant parfaitement orthogonalement vers la façade, on voit clairement la verticalité des bâtonnets de céramique superposés

aux plaques de métal avec leur motif horizontal. On ne distingue pas les différents niveaux de la façade car écrasé par la perspective. Tandis qu'en regardant la façade en oblique on ne voit que le premier niveau vertical de la façade avec ses nuances de couleurs et la surface brillante de céramique avec différents degrés de réflexion dépendant de la lumière.

Le résultat est qu'une surface qui paraît uniforme et relativement définie de loin devient incroyablement, dynamique durant l'approche et finalement particulièrement ambiguë lorsque l'on se promène autour du bâtiment. L'incertitude visuelle de la façade provient de la contraction entre les deux niveaux qui la composent et qui deviennent une seule surface suivant le point de vue.



Fig 63. - Fig 64. - Fig 65. -  
 Détail de la façade du musée  
 Brandhorst - différentes teintes  
 et de l'effet en fonction du point  
 de vue

La vision de l'observateur fait sans cesse l'aller-retour entre le niveau supérieur et le niveau inférieur de la façade, le focus change constamment. Cette superposition crée un espace visuel coloré qui semble perdre toute définition spatiale et toute matérialité. De plus cela dépend de la position du soleil et de l'ombre projetée sur le niveau inférieur de la façade. Suivant les conditions, le niveau inférieur peut être difficile à distinguer quand l'angle de l'ombre coïncide avec la géométrie des bâtonnets.

L'impression générale provenant de la combinaison de niveaux, de matières, et de couleurs est très complexe. Elle stimule les sens et la perception. La façade est à la fois peinture et sculpture ainsi que peau et volume. Elle anticipe de cette façon les expériences esthétiques à venir à l'intérieur du musée. Cela contribue activement à la dynamique de l'environnement urbain de la zone des musées tout en enrichissant la diversité du quartier.

*Finaleme nt malgré des justifications diverses, les matérialités des trois musées entrent en conflit et produisent un contraste plastique puissant. Cela est l'application directe de l'attente qui existe aujourd'hui vis à vis de l'architecture, celle de l'image. C'est encore plus le cas pour des musées, depuis le Guggenheim de Bilbao l'architecte est jugé sur sa capacité à créer une identité visuelle. On peut à partir de ce postulat se demander si cette attente des maîtres d'œuvres et des investisseurs produit de la qualité architecturale. En effet je ne pense pas que la juxtaposition de bâtiments aux qualités sculpturales indépendantes permette de fabriquer la ville.*

### III. SPATIALITÉ INTÉRIEURE

#### 1. RAPPORT AUX COLLECTIONS

Selon Jean-Francois Chevrier, la question de l'œuvre et de la collection est centrale dans l'art des musées. Mais avec l'incroyable prolifération de ce genre durant les cinquante dernières années on constate que beaucoup d'architectes ne s'en préoccupent pas. Dans certains cas la légitimité de la collection se pose. En effet dans le contexte de compétitivité nationale et régionale entre villes l'architecture des musées est devenu un outil « davantage compétitif » parfois au détriment de la collection elle même. Dans certains cas, la collection a un intérêt secondaire et les expositions temporaires sont privilégiées car elles relancent en quelque sorte l'événement initial qui est la construction du musée lui même. L'exemple le plus frappant de cette attractivité apporté par un musée est celui du Guggenheim de Bilbao où une architecture spectaculaire devient un facteur positif dans la requalification urbaine. Ce fut dans une moindre mesure le cas dans pour le quartier des pinacothèques qui devait être redynamisé après la guerre mais là n'est pas notre sujet. Afin d'étudier spatialement le rapport entre œuvre et espace il est bon de rappeler la posture adoptée par les architectes vis à vis des collections, exprimé par le concept d'exposition.

##### A. CONCEPT D'EXPOSITION

Pour commencer rappelons que l'idée d'espace associé aux œuvres est extrêmement récente, elle est apparue avec les avant gardistes du début du XXème siècle. Elle a été mise en place à l'origine contre l'idée d'œuvre dans le but d'identifier des objets dans l'espace. L'installation de la Dada Messe à Berlin en 1920 en est le premier exemple. Ici, l'œuvre s'efface et l'idée d'objet est prépondérante.



Fig 66. Installation Dada Messe à Berlin - 1920

Même si ces considérations n'existent pas encore à l'époque de Klenze et de l'édification de la Alte Pinakothek, il n'en est pas moins vrai que l'architecte possède des intentions vis à vis de la spatialité des salles d'exposition et de la façon de mettre en valeur l'art. Ces dernières sont également fortement dictées par le directeur du musée de l'époque Johann Georg von Dillis. Le concept d'exposition de la Alte Pinakothek de l'époque se base sur les considérations et les intentions dictées par Dillis.

Klenze développe donc la forme du plan dessiné par Dillis pour la rénovation de Hofgartengalerie. Celui-ci correspond à la tradition locale des galeries où les salles d'exposition sont le cœur et le point de départ de la composition. Les prérogatives de Dillis stipulent également la nécessité d'une lumière zénithale. De ce fait Klenze prend le salon carré du Louvre comme référence pour les salles de la Alte Pinakothek. Bien que les proportions aient été légèrement étirées, on retrouve les éléments marquants du lieu, les voutes à pans coupés, l'atmosphère lumineuse et l'ornementation. Pour retranscrire la qualité élitiste et monarchique de l'art de l'époque, l'ornementation fait partie intégrante de la spatialité. Les colonnes, les voutes, les frises et les cadres ne doivent pas dépareiller avec la qualité des tableaux et être inférieurs à l'art, pour cela tous ces éléments sont superbement décorés.

Fig 67. Salon carré du Louvre  
- CASTIGLIONE, Giuseppe -  
1861



En ce qui concerne l'organisation spatiale et le rapport des salles entre elles, aucune configuration comparable de cette échelle pour une galerie de peinture n'existe à l'époque. Ainsi encore suivant le souhait et l'exigence de Dillis, un nouveau modèle de type de musée est créé : celui de la « Gemäldegalerie ». Le but était de créer

un parcours d'œuvres clair et précis. Grâce à l'entrée située à une extrémité et la mise en place d'une enfilade on passe d'une salle à l'autre dans un ordre défini. Le visiteur est guidé par une orientation claire mais peut aussi grâce aux loggias sur la façade Sud accéder directement à une salle de son choix sans devoir toutes les traverser.

Même si la notion de concept d'exposition n'était pas théorisée à l'époque, le directeur du musée avait néanmoins un avis explicite et des intentions précises sur la façon dont les œuvres devaient être exposées. Cela est évidemment lié à la conception de l'art de l'époque, et aux types d'œuvres car la production de l'espace n'est que la résultante d'une demande de la société.

Depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle et la Alte Pinakothek, la notion d'œuvre d'art a subi beaucoup de modifications. La remise en cause de l'œuvre, de sa place dans le monde et vis à vis de l'homme par les artistes de l'avant-garde du début XX<sup>ème</sup> siècle a fait évoluer l'espace muséal. Une des grandes nouveautés déjà évoquées précédemment est la considération de l'œuvre en tant qu'objet possédant des qualités spatiales. Ce travail de disposition de l'objet dans l'espace a été permis par les nouveaux matériaux de construction acier, béton, verre et va de pair avec l'ouverture de l'espace. L'espace d'exposition tel qu'on l'imagine aujourd'hui est apparu grâce à l'objet industriel et s'est en premier lieu ouvert vers le haut, vers la lumière. Comme exemple Chevrier cite le palais de l'industrie de l'exposition universelle de Paris en 1855.



Fig 68. Palais de l'industrie de l'exposition universelle de Paris en 1855 - Alexis Barrault

\* « Darf, ja soll der Museumsbau selbst Baukunstwerk sein, oder soll die Architektur eines Museums ganz zurücktreten, um nur der Kunst zu dienen ? » p 510 Stephan Braunfels, (2002), Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur Design.

Le concept mis en œuvre pour la Pinakothek der Moderne est une tendance forte de la muséographie du XX<sup>ème</sup> siècle, il s'agit de la création d'un paysage intérieur, d'un espace libre et fluide à l'intérieur duquel on découvre les œuvres un peu à la manière d'un jardin de la renaissance agrémenté de sculptures selon la comparaison de Chevrier.

Stephan Braunfels précise sa posture vis à vis des œuvres en répondant catégoriquement à une question que tous les musées modernes se sont posés. « Le musée doit-il lui même être un œuvre d'art, ce qui est son droit, ou l'architecture doit-elle s'effacer entièrement et simplement être au service de l'art exposé ? » \* Pour Braunfels, la réponse est claire, l'architecture doit disparaître et laisser le champ libre aux œuvres. Cela est principalement retranscrit par les matériaux et l'atmosphère neutre des salles d'expositions.

La collection du musée Brandhorst étant dans les grandes lignes plutôt similaire à celle de la Pinakothek der Moderne il n'y a pas de bouleversement important concernant la considération de l'œuvre d'art et son rapport à l'architecture. De plus les dates de construction de seulement une vingtaine d'années d'écart n'induisent pas un bouleversement idéologique du rôle des musées dans la société. Cela se traduit par des similitudes dans le concept d'exposition. Le musée Brandhorst possède, dans une moindre mesure, au niveau du traitement des salles d'exposition le même rapport vis à vis de l'art que la Pinakothek der Moderne. Elles sont conçues pour laisser les œuvres être les protagonistes majeurs de l'espace. Il s'agit là de la posture adoptée le plus souvent dans les musées d'art moderne à l'heure actuelle et correspond à un certain standard international.

Cependant un autre axe moins usuel va être développé. Le concept d'exposition va traiter la question de la domesticité. En effet cela a du sens car la collection est d'origine privée et elle devait à l'origine être exposée dans un contexte privé.

*Provenant directement de l'interprétation de la place de l'art dans la société et de la signification des collections, on peut clairement identifier ici la différence entre les concepts d'exposition des trois musées en fonction des époques. Sur ce point, la Alte Pinakothek s'oppose catégoriquement à la Pinakothek der Moderne et au musée Brandhorst. On suit ici l'évolution de l'art, qui par ses différentes formes modernes et contemporaines passe du domaine de l'élite et du sacré à celui du commun et du quotidien.*

## B. SCÉNOGRAPHIE

*La scénographie porte sur la mise en valeur des œuvres et concerne leur disposition dans l'espace. Elle peut avoir une valeur architecturale mais c'est rare. Il est tout à fait possible de présenter des œuvres sans prendre spécialement en compte l'espace environnant, c'est ce que nous allons analyser ici, l'impact de l'architecture sur la scénographie et vice versa.*

La présentation des œuvres de la Alte Pinakothek est très classique. Les tableaux sont simplement suspendus aux murs par de fines attaches presque



invisibles. Comme il est courant dans des musées de cette époque les murs ne sont ni blancs ni lisses. Ils sont recouverts de tissus colorés possédant une texture laissant paraître une légère trame horizontale. Les couleurs varient entre le vert, le rouge et le gris. Grâce à elles, on peut déterminer une hiérarchie entre les salles. Celle-ci identifie deux types d'ambiances intimement liées aux types d'œuvres présentées.

Premièrement, le vert et le rouge aux tonalités foncées sont réservés aux salles de plus grande dimension et possédant une lumière zénithale. Il n'y a pas de corrélation entre la couleur des murs et la couleur des œuvres étant donné que la couleur des salles en enfilade alterne entre ces deux pigmentations. Elles n'est là que pour orienter le visiteur et créer des ambiances différentes. L'effet de ces couleurs n'est absolument pas négatif sur les tableaux, bien que leur présence soit forte elles restent néanmoins neutres et laisse les œuvres s'exprimer.

De façon à lier les salles entre elles, une bande horizontale d'enduit clair court dans la totalité des salles d'exposition. Sa teinte claire et sa surface lisse et brillante contraste avec celle du tissu présent sur les murs. Cette matérialité se retrouve également avec une proportion importante sur les encadrements de porte. Les seuils entre salles sont alors signifiés et clairement identifiés. De par cette différence de matérialité et de teinte la scénographie différencie le domaine de l'œuvre et le domaine de l'humain. Ce traitement est réservé aux œuvres abordant des thèmes mythologiques ou religieux. Cela retranscrit la position de l'art dans la société à l'époque. Les tableaux sont séparés et protégés du visiteur. La petite barrière positionnée le long des murs paraît anecdotique mais son effet est important. Tout est fait pour installer une distance entre œuvres et observateurs. L'art n'est pas le monde et ne s'y mélange pas.



Fig 69. Salle d'exposition principale - Alte Pinakothek

En contrepoint, la scénographie traite de façon différente les tableaux de formats plus petits abordant des thèmes plus proches du peuple : des portraits, des natures mortes et des thèmes profanes. Dans ces salles aux dimensions plus modestes correspondant aux cabinets du nord : la barrière, la bande horizontale et la couleur disparaissent. On retrouve sur les murs un gris d'une teinte plutôt claire. La lumière ne provient plus d'immenses baies au plafond mais de simples fenêtres. Les parois de l'exposition re-compartmentent l'espace en plus des murs structurels les salles de forme plus longues. Le rapport aux œuvres est beaucoup plus direct, l'observateur est très proche des tableaux et la distance avec l'art à alors pratiquement presque disparue.

Fig 70. Salle d'exposition secondaire à la place des anciens cabinets d'artistes de la Alte Pinakothek



La scénographie se sert ici de la hiérarchie déjà établie par l'architecture entre les différentes salles pour installer la relation qu'elle souhaite entre visiteur et œuvre. Elle tire partie de la qualité spatiale des salles pour appuyer son propos et mettre les tableaux dans les conditions qui correspondent le mieux à leur sujet et qui les mettent le plus en valeur. En d'autres mots, l'architecture est interprétée de façon littérale par la scénographie en faveur des œuvres.

Dans le cas de la Pinakothek der Moderne, le concept d'exposition est clairement posé par l'architecte. Il prône l'épure et l'effacement de l'architecture vis à vis de l'art. Il est intéressant d'observer comment celui-ci se traduit et se

manifeste dans la scénographie. Pour ce musée, il est possible d'identifier deux types de scénographe qui proviennent directement de l'espace.

En premier lieu on peut distinguer les salles d'exposition typique du musée. Elles possèdent toutes les mêmes qualités spatiales, de formes rectangulaires ou carrées, le même éclairage zénithal uniforme, aucune vue vers l'extérieur et une hauteur sous plafond constante. La matérialité est également identique, les murs sont peints en blanc mat et le sol est uniformément lisse et de couleur grise. Aucun seuil n'est marqué entre elles, les frontières sont fluides. Il s'agit peut être de l'espace



Fig 71. Salle d'exposition de l'étage - Pinakothek der Moderne - « La fin du XXème siècle » - Christof Engelhorn - 1983

d'exposition neutre par excellence. De ce fait il est extrêmement flexible, il offre de nombreuses possibilités de scénographie ce qui convient parfaitement avec l'éclectisme de l'art moderne exposé. En effet on y expose indifféremment des peintures, des structures, des installations, des photos ou des vidéos. La profusion des expositions temporaires s'accorde également parfaitement avec ce type d'espace.

L'effet spatial est très fort et a un impact primordial sur la présentation de l'art. Par la neutralité de l'espace, lorsque deux objets sont présents simultanément dans la pièce ils entrent directement en relation et interagissent ensemble. Cela est aussi valable pour la relation entre le visiteur et l'art. Ils sont placés sur un pied d'égalité et la frontière avec l'art disparaît, l'art fait partie du monde. Cette simple qualité est

utilisée par les scénographes qui se contentent dans la plupart des cas de laisser vierge de toute installation. Les propriétés relatives à la qualité d'objet des œuvres s'expriment alors pleinement. L'effet sur les œuvres de Dan Flavin ou de Donald Judd ou Christof Engelhorn fonctionne à merveille.

Le deuxième type d'espace qui donne un effet totalement différent sur la présentation des œuvres est compris dans les espaces de circulation. Effectivement beaucoup d'œuvres y sont présentées. Ce n'est pas une mauvaise intention en soit mais le contraste avec les salles d'exposition est criant. Du fait de la composition du plan, ces espaces sont marqués par l'omniprésence d'éléments géométriquement différents la rotonde et la diagonale notamment. De ce fait la scénographie et l'art doivent constamment s'accorder avec les situations spatiales particulières créées par le musée. Bien que la matérialité soit la même que dans les salles d'expositions l'effet d'effacement de l'architecture au profit de l'art est annulé. Le concept d'exposition d'origine est altéré et se perd totalement dans certaines salles.

Fig 72. - Fig 73. Présentation des œuvres dans les espaces de circulations



Au sous-sol, la scénographie est beaucoup plus présente. Dans certains cas les salles ne sont plus neutres mais ont un impact direct sur la présentation des œuvres. Par exemple l'amphithéâtre conçu spécialement pour la collection de mobilier ou encore la salle semi-circulaire pour un collection de bijou. Dans ces deux cas,

même si scénographie et espace sont sensés fonctionner ensemble, l'effet final n'est pas réussi. La scénographie est telle qu'elle ne permet d'apprécier ni les oeuvres, ni l'espace. On peut se demander dans un tel cas quelle est la responsabilité de l'architecte et quelle est celle du scénographe. Ici, la qualité de l'espace d'origine peut tout de même être remise en question. Par essence, la forme de l'amphithéâtre crée un espace dirigé vers son centre mais à cet endroit se trouve un mur. Celui-ci est trop près pour déterminer une scène et ne joue aucun rôle dans le parcours car il s'agit d'un cul de sac. Là aussi le concept d'exposition n'est pas appliqué pleinement et la qualité intrinsèque des salles d'expositions est mise en jeu.

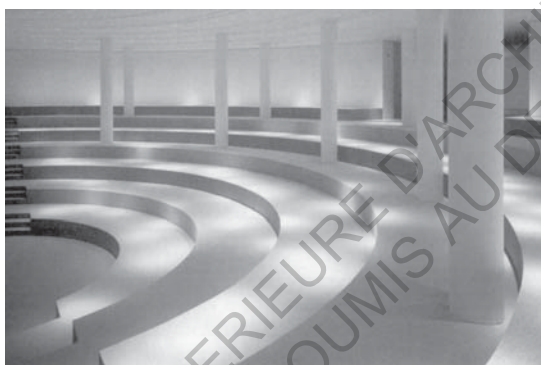


Fig 74. - Fig 75. Amphithéâtre conçu pour la présentation de la collection de mobilier - avec et sans les oeuvres

La première chose caractérisant la scénographie du Musée Brandhorst est la flexibilité. La totalité du musée à l'exception du niveau supérieur qui accueille les œuvres de Twombly est utilisée pour des expositions temporaires. À l'étage également la scénographie évolue en fonction des œuvres présentées et modifie toute la perception du musée. Nous parlerons ici des expositions Dark Pop et Cy

Twombly en dialogue avec Franz West correspondant à un moment précis du musée, elles sont tout même représentatives d'une posture scénographique relative à l'espace du Brandhorst.

Premièrement en contrepoint à la Alte Pinakothek où la hiérarchie des salles est identifiée et retraduit dans la scénographie en fonction des œuvres, au musée Brandhorst, les œuvres sont de façon générale présentées en suivant le même principe. Celui-ci consiste à travailler la disposition des objets dans l'espace. En ce sens comme au niveau des collections, le musée Brandhorst est plus proche de la Pinakothek der Moderne que de la Alte Pinakothek. Le dispositif de présentation des œuvres est réduit à son minimum, certaines sculptures ou installations sont simplement posées à même le sol ou sur un socle blanc. Comme dans la Pinakothek der Moderne aucune distance n'est installée entre le visiteur et l'art. Cela est très bien illustré par la disposition des œuvres de Franz West. Directement placées au milieu du palier, en arrivant au niveau supérieur elles frappent par leur présence dans l'espace. Elles sont positionnées d'une telle manière dans le parcours que le visiteur doit les contourner pour continuer la visite. Le même principe est utilisé un peu plus loin pour d'autres sculptures de taille imposante. Au lieu d'occuper tout l'espace de la grande salle où elles se trouvent, elles sont regroupées semble-t-il indifféremment à l'entrée et interagissent directement avec le visiteur. En créant cette densité en un point précis et en laissant vide le reste de la pièce il s'agit clairement d'une installation spatiale jouant avec l'espace muséal originellement créé.

Fig 76. Exposition Cy Twombly & Franz West - Musée Brandhorst



En revanche même si les salles d'expositions sont plutôt neutres, elles le sont beaucoup moins que celles de la Pinakothek der Moderne. Bien que les murs soient peints en blanc, le parquet en bois clair donne un caractère fort aux salles.

Il correspond à l'intention de domesticité voulue par les architectes. Dans le cas de tableaux son influence est limitée mais son interaction avec les sculptures est très forte quand ces dernières ne possèdent pas de présentoir. La qualité et le caractère domestique du bois, notamment du parquet est évident. De ce fait cela renforce le lien entre œuvres et visiteurs. Les œuvres perdent leur signification presque sacrée qu'elles possèdent dans la Alte Pinakothek. Il va de soit que cela est rendu possible par la signification de l'art exposé. La scénographie utilise donc un élément provenant de l'architecture pour renforcer le propos de l'art en lui même. Cela est mis en évidence par la présentation d'une sculpture de Franz West directement sur l'allège d'une fenêtre. En utilisant cet élément domestique de l'architecture comme présentoir et en mettant la ville comme toile de fond de l'art, la place de l'œuvre et sa signification sont renforcées.



Fig 77. Sculpture de Franz West  
- Exposition Cy Twombly &  
Franz West - Musée Brandhorst

*En ce qui concerne la relation des collections, de la scénographie et de l'architecture, on peut distinguer deux postures. Celle de la Alte Pinakothek, où les salles d'expositions sont faites pour un seul type d'œuvres et où la scénographie suit littéralement la hiérarchie établie. L'autre posture, celle de la Pinakothek der Moderne et du Musée Brandhorst. Elle est caractérisée par la flexibilité et la neutralité. Du fait de l'éclectisme des collections et la place prépondérante des expositions temporaires l'espace s'efface devant les œuvres. Une liberté presque infinie est alors laissée à la scénographie qui s'exprime en général de façon minimale pour créer un contact direct entre art et visiteur.*

## 2. THÈMES MUSÉAUX

*Au niveau de la spatialité intérieure, l'identité d'un musée se traduit en plus de son rapport à ses collections par la façon de traiter certains thèmes architecturaux. En effet la fonction de musée par ses spécificités induit le développement de thèmes comme le parcours et la lumière qui influent sur la qualité de la présentation des œuvres. Nous allons ici à travers ces points nous intéresser à la question sous-jacente relative à un tel contexte : Existe-t-il dans notre cas un lien dans la façon de traiter ces thèmes particuliers ? La question est plus générale, comment les architectes ont réagi et réinterprété ces thèmes pour leur propre production.*

### A. PARCOURS

*« En peinture, la quatrième dimension est une qualité représentative d'un objet ; elle est un élément de la réalité d'un objet que le peintre a choisi de projeter sur un plan, et qui ne demande aucune participation physique de l'observateur. [...] Mais en architecture, le phénomène est tout autre : c'est l'homme, qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale. »*

*Après l'aspect plastique de la façade extérieure, le parcours est le premier rapport que le visiteur a avec le musée. S'il est inhérent à la visite de tout bâtiment, il l'est tout particulièrement dans un espace muséal et va par ses qualités déterminer le cheminement de chacun et avoir une influence directe sur l'appréciation des œuvres. Même si comme le signale Bruno Zevi, il renvoie directement à la notion d'Homme et de mouvement les propriétés de ce dernier proviennent en premier lieu de la composition du plan. Nous verrons donc quel concept spatial est sous-jacent et dans quelle mesure ces derniers sont interdépendants.*

Bruno Zevi Apprendre à voir l'architecture, traduction française de Lucien Trichaud, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (Ouvrage original : Saper vedere l'architettura, 1948).

Fig 78. - Enfilade des salles d'exposition de la Alte Pinakothek





Le plan original de la Alte Pinakothek, suivant les principes d'économie et d'efficacité de Durand, est composé de salles en enfilade. Comme signifié plus tôt, il s'agit du premier modèle de galerie de ce type. Avec l'entrée située à une extrémité, le but est de diriger le visiteur suivant une direction précise. Sur la partie allongée, les salles d'expositions au centre et les cabinets d'artistes au Nord sont placés les uns à la suite des autres et la loggia au Sud qui fait toute la longueur du bâtiment sert de distribution. Malgré l'enfilade, le visiteur peut alors cheminer librement entre ces trois types d'espaces. Ce type de plan correspond parfaitement à l'espace des anciennes galeries aristocratiques basé sur une composition symétrique et une conception selon un point fixe.

Lors de la rénovation, l'intervention brillante de Döllgast va faire évoluer le parcours. Il conserve le principe de composition du plan original tout en le réinterprétant et en modifiant profondément le parcours. Les changements sont simples et minimes mais ont un impact très fort. L'entrée est déplacée vers le centre et l'espace horizontal des loggias accueille désormais l'escalier. De ce fait le visiteur entre dans

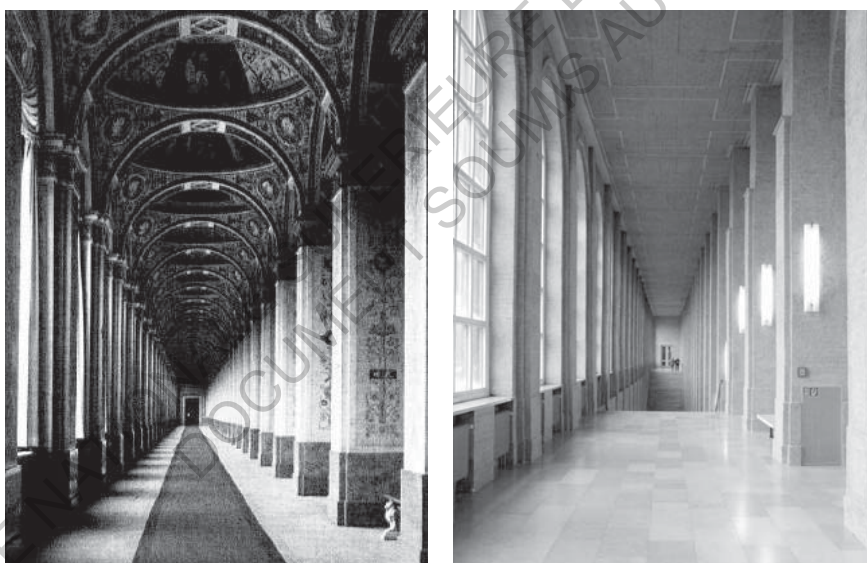


Fig 80. & Fig 81. Loggias de la Alte Pinakothek avant la rénovation - Photo 1930 - Escalier de la Alte Pinakothek après rénovation - Photo 2014

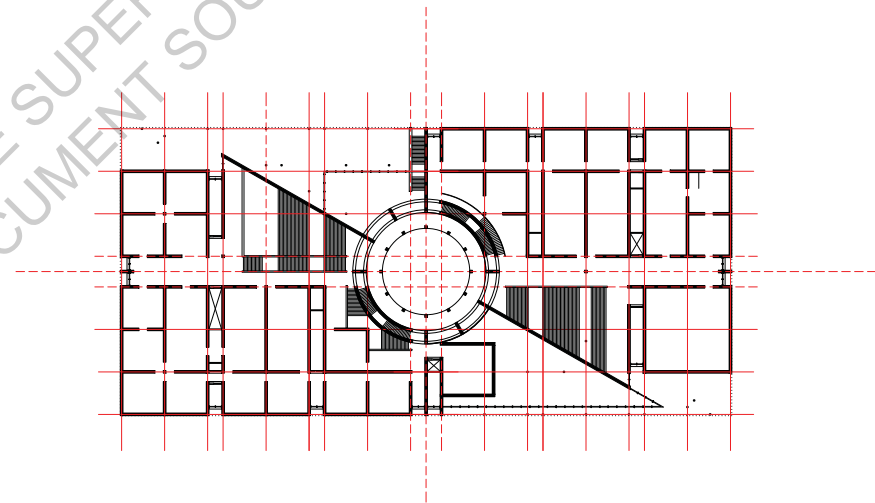
un foyer central et se trouve confronté à l'escalier monumental qui lui offre deux choix : monter vers la droite ou monter vers la gauche. Cela paraît anodin mais en comparaison avec le parcours rigide et totalement déterminé du plan de Klenze la différence est énorme. Au lieu qu'il soit linéaire, le parcours forme à présent une boucle. Ce qui correspond un peu plus au parcours muséal tel qu'on le conçoit au XX<sup>ème</sup> siècle. Mais c'est la relation avec l'étage qui est la plus intéressante. En conservant précisément la disposition des salles originelles et en transformant les ateliers d'artistes en salle d'exposition, le concept spatial existant de l'enfilade

est respecté, ainsi que la relation entre salle principale et salle secondaire. L'axe longitudinal reste majeur et les connexions transversales auparavant présentes au Sud entre loggias et salles d'exposition centrales se retrouvent au Nord entre les anciens ateliers d'artistes et les salles centrales.

Döllgast réinterprète les éléments originaux horizontalité, juxtaposition et connexions transversales pour modifier le parcours et en faire un musée plus proche des concepts spatiaux de son époque. Même si au moment de la reconstruction les principes du modernisme et de l'ouverture de l'espace sont déjà bien acceptés il ne les applique pas et reste fidèle à la qualité de l'espace d'origine. On peut reconnaître dans son travail les prémisses d'une modernité imprégnée de classicisme respectueuse et de la tradition.

En ce qui concerne la Pinakothek der Moderne, l'intégration des principes de l'architecture moderne et de la notion de la promenade architecturale théorisée par le Corbusier en 1920, le parcours est totalement différent. Il va suivre ces principes en étant attaché au mouvement et à la liberté du corps. Le musée est conçu sur l'idée de la déambulation et l'espace est résolument fluide et ouvert. En revanche si dans ces qualités spatiales on peut qualifier l'espace de moderne, il ne l'est pas en ce qui concerne sa composition. Sur ce sujet, les modernes refusent la symétrie et la composition suivant un point fixe.

Fig 82. Schéma de composition de la Pinakothek der Moderne



Le musée est composé à partir d'un point central, tous les éléments de la composition y prennent leur origine. Celui-ci est à la fois le centre de la rotonde, l'intersection des axes de symétrie verticale et horizontale mais aussi la source de la trame. Ces tracés définissent des figures géométriques simples, un cercle, une croix et des carrés. Chacune de ces figures renvoie à une fonction du musée, le cercle accueille le foyer, la croix définit la distribution principale et les carrés correspondent aux

salles d'exposition. Dans cet ordre bien établi et stable, vient s'ajouter une ligne diagonale traversant la totalité du plan. Malgré son effet urbain critiquable, elle n'en est pas moins un élément fort de l'organisation du plan. Elle fonctionne également de façon analogue et symétrique sur sa partie Nord et sur sa partie Sud. Elle définit d'un côté l'espace extérieur d'entrée en guidant le visiteur vers la rotonde centrale et sur son côté intérieur elle correspond aux escaliers principaux de forme triangulaire. La logique d'organisation spatiale est conservée à tous les étages, la forme de l'escalier devient la salle de conférence et la rotonde correspond à un amphithéâtre utilisé comme salle d'exposition au sous sol.

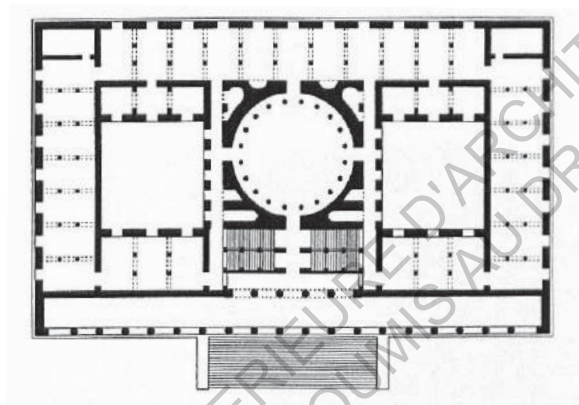


Fig 83. Altes Museum Berlin - Friedrich Schinkel - 1845

Cette composition symétrique au caractère classique renvoie directement au Altes Museum de Schinkel à Berlin. En effet une organisation basée sur une rotonde centrale génératrice n'est pas rare, on peut citer comme référence la Villa Rotonda de Palladio. Seule la diagonale est étrangère au langage classique. Il est intéressant de remarquer comment grâce à ce travail de composition très classique qu'il réinterprète avec l'introduction de ce nouvel élément Braunfels fait directement référence à la Alte Pinakothek et rend hommage à l'héritage de Klenze et de Schinkel.

Cela est très singulier car dans le même temps, le parcours à l'étage est totalement libre, il prend sa source dans la rotonde pour laisser un choix presque infini de possibilités au visiteur. Même si des espaces de circulation principaux sont identifiables, le cheminement et le passage entre les différentes salles est fluide et sans barrières. Seule la position centrale de la rotonde détermine un passage obligé. Par sa localisation elle est incontournable et oblige le visiteur à la contourner ou à la traverser dans tous les cas. Même si l'on retrouve des salles en enfilade en référence à la Alte Pinakothek, aucun cheminement n'est imposé au visiteur, chacun peut commencer sa visite par ce qui lui plait, l'architecte ne détermine pas de parcours pré-défini.

Fig 84. - Malgré des cadrages rappelant l'enfilade le parcours est libre



Dans l'organisation spatiale du musée Brandhorst, on retrouve des éléments faisant référence simultanément à la Alte Pinakothek et à la Pinakothek der moderne. La composition du musée suit un principe provenant de l'architecture moderne qui consiste à identifier chaque élément indépendamment en fonction de son usage particulier. De la même manière que dans la volumétrie et dans la composition de la façade on identifie le volume de tête ainsi que différentes tonalités décomposant le musée suivant ses différents niveaux : le parcours se définit également suivant ces éléments.

Même si la composition du plan ne le fait pas transparaître, le parcours du Brandhorst est constitué de plusieurs boucles ayant chacune la même origine. Celles-ci sont déterminées par les différents niveaux du musée et l'espace central est déterminé par l'escalier. De part cette caractéristique il renvoie dans son système d'organisation à la constitution de la Pinakothek der Moderne. Pourtant à la différence de celle-ci la centralité ne se retranscrit pas littéralement par un espace. Le geste n'est pas aussi clair que celui de Braunfels qui crée une rotonde centrale assumée comme origine de toute la composition. Ici la centralité existe mais elle se caractérise par un élément fonctionnel qui est l'escalier. De ce fait, le visiteur n'est pas invité à rester mais plutôt à continuer son cheminement. C'est la séparation verticale qui va ainsi créer les trois différents cheminements.

De cette façon, trois parcours différents sont identifiables. C'est cette caractéristique qui renvoie à la composition de la Alte Pinakothek. En effet en utilisant le même principe de l'enfilade, le parcours est imposé par l'architecte. C'est au premier étage que cela est le plus remarquable. Mais à la différence de l'organisation de Döllgast, le parcours est beaucoup plus varié. Il est ici bien déterminé car il possède un début, un certain nombre d'étapes et une fin. Il commence tout d'abord par la salle

principale de Lepanto Cycle, une grande salle semi-circulaire ayant un caractère particulier. Ensuite le visiteur est invité à traverser une salle étroite confinée où il est possible de consulter des livres à propos du musée sur une petite tablette le long d'une ouverture horizontale donnant sur la rue. En continuant, les étapes du parcours se constituent d'une alternance entre compression et dilatation de l'espace selon une règle claire. Les salles d'exposition sont vastes et entre elles, les seuils sont déterminés pas de fins couloirs offrant des vues sur le quartier. Au bout de cette enfilade se trouve une pièce particulière véritable point final au parcours. Celle-ci avec de larges fauteuils rappelle le salon d'une habitation domestique et offre grâce à une fenêtre d'angle un cadrage sur la Alte Pinakothek et sur la Pinakothek der Moderne. Depuis ce point de vue on comprends le lien visuel et la proximité que ces trois musées entretiennent autour du vide central de l'îlot. L'existence même de cette pièce qui renvoie à la prise en compte de son contexte et son inclusion dans le parcours donne au visiteur la conscience de sa situation spatiale et de son appartenance à un ensemble particulier.



Fig 86. - coupe schématique musée Brandhorst

*Sur ce thème, on peut dire que chaque musée développe des systèmes de parcours totalement différents. La Alte Pinakothek fait fi du contexte en créant un parcours très déterminé introverti et linéaire. Tandis que la Pinakothek der Moderne, malgré une centralité très présente laisse le visiteur totalement libre de ses déplacements en créant des espaces ouverts et fluides. Dans le cas du musée Brandhorst, le parcours est plus complexe car bien que déterminé à l'image de la Alte Pinakothek il puise sa richesse dans le contexte alentour et renvoie également à une centralité comme dans la Pinakothek der Moderne.*

## B. CIRCULATIONS VERTICALES

*Bien que le parcours soit traité différent dans les trois musées, certains thèmes similaires sont mis en avant. Celui de l'escalier en fait partie. Ce n'est pas à proprement parler un thème spécifique à l'espace muséal mais les circulations jouent toujours un rôle prépondérant dans ce type de programme. A ce sujet on peut citer le Guggenheim de New York conçu par Frank Lloyd Wright où la rampe centrale est véritablement le cœur du musée. Nous allons voir ici quelle importance et quelle influence possèdent l'escalier dans chacun de nos cas d'étude et développer le lien de parenté qu'il existe entre eux.*

L'escalier de la Alte Pinakothek est sûrement par ses dimensions et sa configuration l'élément le plus remarquable du musée. En plus de l'influence prépondérante qu'il possède sur le parcours, il est aussi par ses qualités spatiales le symbole du musée. Cela est d'autant plus intéressant que c'est un élément et un thème qui n'était absolument pas abordé par Klenze dans le projet d'origine.

La force et la qualité de cet espace réside dans plusieurs points. Premièrement dans son surdimensionnement, en effet, en se développant sur toute la façade Sud il donne à voir la plus grande dimension du bâtiment et fait ressentir au visiteur l'incroyable longueur de l'édifice. De part cette monumentalité il renvoie dans une certaine mesure à un escalier public extérieur, ce qu'il était durant une courte période au tout début de la réhabilitation. De plus en complément, cette

Fig 88. Escalier de la Alte Pinakothek



monumentalité participe à théâtraliser l'ascension vers l'art et vers la lumière. Mais ce qui le rend si spécifique est qu'il se réduit à l'essence même de l'escalier en mettant en relation directe lignes horizontales et verticales. En effet dans sa forme la plus minimale un escalier consiste à transformer la ligne horizontale du sol de façon à s'élever. Ici le système tout entier de l'escalier est créé dans le but de ressentir cette modification. Grâce au plan horizontal continu du plafond le visiteur perçoit la dilatation et la compression de l'espace entre le haut et le bas de l'escalier. Pour que l'expérience soit réellement complète, le système se répète symétriquement avec pour origine le point le plus bas. La présence des parois verticales joue également un rôle prépondérant. A la manière du plafond, elles participent à contenir l'espace de façon à rendre l'ascension en elle-même l'élément principal. Il est vraiment remarquable de voir qu'en réduisant des éléments simples de l'architecture à leur minimum, l'expérience et l'effet créé sont d'une force incroyable.



Fig 89. Coupe longitudinale de l'escalier de la Alte Pinakothek

Cependant cette spatialité forte prend toute sa signification et sa plénitude dans sa dimension théorique et son origine. Cette ascension vers les salles d'exposition correspond à l'élévation physique que l'esprit doit également effectuer pour avoir accès à l'art. Ce temps de parcours n'est pas anodin et crée véritablement un seuil qui installe une distance entre visiteur et œuvre. Finalement, si cet espace est totalement nouveau dans le projet de réhabilitation, il prend véritablement sens à cet emplacement au vu de la destruction partielle de la façade Sud et dans sa longueur du fait des loggias continues initialement présentes.

Au vu de l'importance accordé au thème de l'escalier dans la Alte Pinakothek, il était difficile pour Braunfels de ne pas y faire référence. Il va même plus loin en concevant également un escalier monumental traversant la quasi-totalité du musée. Ce que l'on voit très clairement sur la coupe transversale. Cependant l'effet n'est définitivement pas le même.

A première vue, bien qu'il n'aille que dans un sens, l'escalier semble très similaire à celui de la Döllgast dans ses dimensions. Cependant on remarque rapidement

qu'une grande différence se situe dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un élément isolé et indépendant mais qu'il fait partie intégrante du paysage ouvert de l'espace intérieur du musée. De ce fait l'effet de dilatation du vide relatif à l'ascension disparaît car l'espace de l'escalier à proprement parler n'existe pas. Conformément aux souhaits de l'architecte, l'intérieur du musée ne forme qu'un espace avec une ambiance relativement uniforme.

Fig 90. Escalier de la Pinakothek der Moderne



L'escalier n'est pas utilisé dans le même but. Il n'est pas là pour créer un événement distinct ayant sa propre importance mais pour participer par sa présence à la composition générale de l'ensemble. Par sa position il a dans le plan une influence presque aussi importante que celle de la rotonde ou celle de la diagonale qu'il souligne en s'y appuyant. Le simple fait de faire exister ensemble dans une même composition des éléments si hétérogènes, ne donne pas à chacun d'eux une force particulière. Il s'agit d'éléments formant un tout mais aucun d'entre eux n'est plus important. L'escalier bien que monumental devient donc un paramètre comme les autres. Chaque visiteur connaissant la Alte Pinakothek pourra reconnaître la référence formelle mais pourra aussi remarquer que celle-ci ne va pas beaucoup plus loin.

On peut alors regretter que le thème de l'ascension abordé dans la Alte Pinakothek n'ait pas été retranscrit de façon différente et moins formelle que dans la Pinakothek



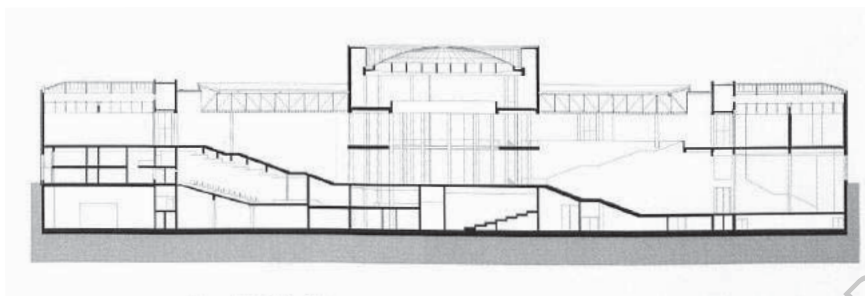


Fig 91. Coupe longitudinale dans l'escalier de la Pinakothek der Moderne

der Moderne. Il aurait été infiniment plus riche de ré-interpréter ce thème si vaste plutôt que de copier l'image d'un système sans ses effets.

A partir du constat de la mise en évidence de l'utilisation dans la Pinakothek der Moderne de l'escalier comme générateur de lien avec la Alte Pinakothek, Il était difficile pour le musée Brandhorst de ne pas y faire référence. Il est donc très intéressant d'analyser comment ce thème est traité dans ce cas.

La première caractéristique de l'escalier dans le musée Brandhorst est comme nous l'avons déjà identifié auparavant, sa position particulière dans le parcours du musée. En étant unique et central dans le cheminement il possède déjà des caractéristiques similaires à celui de la Alte Pinakothek. Chaque visiteur doit l'emprunter pour faire l'expérience du musée.

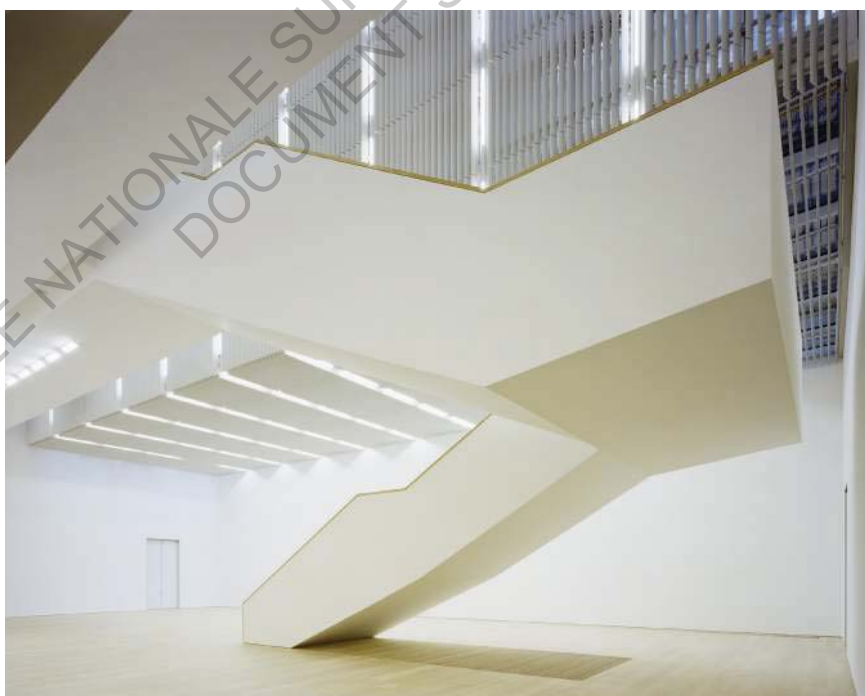
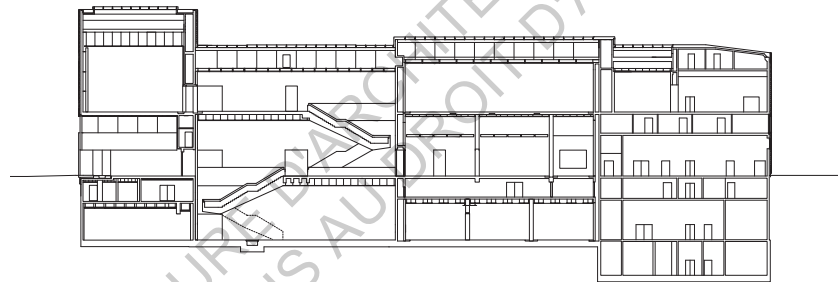


Fig 92. Escalier du Musée Brandhorst

Döllgast avait créé un espace particulier et pratiquement fermé pour son escalier, Braunfels à lui choisit d'inclure l'escalier dans le paysage du musée et l'agence Sauerbruch Hutton adopte une position intermédiaire. Bien qu'il soit possible de déterminer en coupe l'espace de l'escalier, ses limites avec les salles d'exposition sont parfois très poreuses. On peut notamment faire cette expérience au sous-sol où l'escalier se dresse littéralement au beau milieu de la grande salle d'exposition. De cette façon il renvoie comme dans la Alte Pinakothek à la théâtralisation du thème de l'ascension. Cependant celui-ci est exprimé de manière très différente.

Fig 93. Coupe longitudinale sur l'escalier du musée Brandhorst



Les qualités formelles sont totalement renouvelées, au lieu de se construire dans la masse, il s'agit d'une sculpture plutôt légère qui se développe en hauteur dans un espace vertical. De ce fait, il possède sa propre matérialité et sa propre présence dans un espace spécialement conçu pour lui. Pourtant son espace n'est pas identifiable séparément de celui du musée. En refondant totalement la forme de l'escalier en lui donnant une identité propre en deux double-volées non superposées, la comparaison avec les musées antérieurs est alors évitée. Il s'agit tout simplement d'un nouvel élément résultant de la simple ré-interprétation d'un même thème.

*Avec le thème de l'escalier nous sommes en face d'un phénomène très intéressant. Il s'agit d'un élément qui n'avait à l'origine dans le projet de Klenze aucune importance particulière puis qui par le traitement si remarquable de Döllgast est devenu un des thèmes incontournables des futurs musées de la zone. Braunfels ré-utilise l'escalier de façon très formelle en l'incluant dans sa composition générale au milieu de nombreux autres éléments, ce qui ne lui donne pas une importance particulière. Sauerbruch et Hutton quand à eux ré-interprètent totalement ce thème en lui donnant une nouvelle identité formelle, en redéfinissant sa spatialité son rôle dans le parcours.*

### C.LUMIÈRE

*La lumière est considérée par certains architectes comme un matériau à part entière de l'architecture. Sa gestion dans l'espace muséal est une question clef, elle permet de créer des ambiances, de diriger le visiteur et doit dans le même temps mettre en valeur et préserver les œuvres. Ce thème spécifique de l'architecture muséale est également dans chacun de nos cas d'étude développé de façon particulière. Il s'agira ici de voir quelle relation à la lumière est instaurée par chaque musée et si il existe une filiation particulière entre ces derniers à ce sujet. Nous identifierons donc d'une part la posture générale adoptée et d'autre part le cas plus particulier des salles d'exposition.*

Comme en rend compte la façade plutôt fermée, la Alte Pinakothek n'a pas un rapport extraverti avec l'extérieur et la lumière naturelle. Cela est relativement courant dans les galeries de peintures car les rayonnements ultraviolet et infrarouge du soleil sont nocifs pour les pigments. Cependant cela n'est pas seulement le cas dans les salles d'exposition. En effet le foyer du musée n'est éclairé qu'en second jour à travers l'escalier. Cela crée une ambiance plutôt sombre et confinée.



Fig 94. Foyer en second jour de la Alte Pinakothek

L'effet recherché est d'instaurer un contraste dans le parcours. Le visiteur traverse en premier lieu un espace sombre pour ensuite emprunter l'escalier monumental baigné de lumière. La lumière provenant des baies de la partie supérieure renforce la théâtralisation de l'ascension. L'escalier est le seul espace autre que les salles d'exposition bénéficiant d'une ambiance si lumineuse et homogène. Même le

restaurant et le café se trouvant au rez-de-chaussée sous l'escalier ne s'ouvrent pas généreusement sur le parc malgré leurs grandes baies. L'épaisseur de la façade installe une distance avec l'extérieur qui rend le rapport dedans-dehors très mince. Il ne s'agit pas là d'une surprise mais de la caractéristique de l'architecture du XIX<sup>ème</sup> siècle.

En ce qui concerne les salles d'exposition, nous avons déjà identifié qu'il en existe

Fig 95. Coupe transversale Alte pinakothek



deux types. Les salles principales centrales et les anciens cabinets d'artistes. On distingue donc également deux types d'éclairage. Conformément à l'intention de Dillis, l'éclairage est zénithal dans les salles plus importantes. Le but est de créer conformément à la référence au salon carré du Louvre une ambiance lumineuse propice à la mise en valeur de la peinture. Dans les anciens cabinets d'artistes en revanche, seules des baies latérales au caractère domestique apportent l'éclairage naturel de la lumière du Nord. Dans les deux cas, les systèmes lumineux ne se satisfont pas à 100% de la lumière naturelle et nécessite un apport complémentaire de lumière artificielle.

C'est en suivant la hiérarchisation très forte des espaces découlant de l'organisation du plan que le rapport à la lumière est conçu, chaque pièce suivant son statut et sa position dans le parcours possède un système lumineux différent suivant sa fonction. Les ambiances lumineuses sont donc multiples et caractérisent chacune les grands éléments du programme.

Pour la Pinakothek der Moderne, la posture vis à vis de l'ambiance lumière peut se qualifier d'opposée. En effet comme pour sa matérialité, ce qui

la caractérise est l'unité. On constate que dans l'ensemble des différents espaces du musée, foyer, circulation et salles d'expositions on trouve un et un seul type de lumière. Olivier Herwig parle d'une mer de lumière. Celle-ci est homogène et se caractérise par l'absence d'ombres portées et de contrastes. Cela correspond à la lumière considérée comme idéale pour la mise en valeur et la conservation des œuvres. Elle crée des espaces lumineux presque immatériels qui retranscrivent parfaitement la posture voulue par Braunfels vis à vis de l'art.

Dans les salles d'expositions, ce type de lumière à été obtenu grâce au travail de



Fig 96. Circulation principale de la Pinakothek der Moderne - systématisation d'une ambiance lumineuse

Hans Freymuth, responsable et spécialiste de la lumière naturelle. Pour ce faire il a réalisé avec beaucoup d'efforts une maquette à l'échelle 1 :1 de façon à concevoir, vérifier et dimensionner ce système technique complexe de lumière zénithale. Ces efforts ont été couronnés de succès. Dans les salles de l'étage le visiteur ne perçoit rien d'autre que des murs et un caisson de couleur blanche tous deux plongés dans une lumière claire, homogène et sans ombres. L'architecte a cherché à éliminer tous les éléments susceptibles de perturber la vision de l'art. Aucune menuiserie, aucun store d'occlusion, ou aucun autre élément technique n'est visible. La réalisation est de ce fait remarquable et sert le plus parfaitement l'intention de l'architecte. Cependant la qualité d'éclairage des salles du rez-de-chaussée et du sous-sol est très largement inférieures. L'apport en lumière est assuré par de grandes baies de forme carré aux menuiseries sombres épaisses qui ne produisent forcément pas un effet de la même qualité.

Le choix de ce système lumineux a d'autant plus de sens qu'il fait évidemment

Fig 97. Salle d'exposition -  
Pinakothek der Moderne



référence à la lumière zénithale des salles d'expositions principales de la Alte Pinakothek. On peut dire que sur ce point, l'apport des nouvelles techniques de construction rend le système beaucoup plus efficace. Mais au delà, son effet sur la spatialité des salles d'expositions et le sens qu'il possède vis à vis du concept d'exposition est remarquable.

En revanche, la systématisation d'une ambiance lumineuse dans l'ensemble du musée est critiquable. Même si celle-ci est cohérente avec le concept spatial général créateur d'unité, la généralisation d'un espace neutre et aseptisé rend le cheminement monotone et sans surprise. Si un type d'espace est idéal pour les salles d'expositions sa systématisation ne l'est peut être pas.

Dans ce contexte, le thème de la lumière et plus particulièrement de la lumière zénithale devient prépondérant pour le musée Brandhorst. De ce fait, il est presque attendu de retrouver ce type de lumière dans les salles d'expositions. Cependant il est intéressant d'observer comment celui-ci est interprété et quelle ambiance lumineuse est créée.

Au niveau de l'éclairage, dans le musée Brandhorst, le principe est similaire à celui de la Pinakothek der Moderne. L'atmosphère générale du musée dépendant de la lumière naturelle est équivalente dans la majorité des pièces. Le but est d'apporter à chaque salle d'exposition une lumière naturelle de qualité optimale. Les qualités de celle-ci correspondent de ce fait également à celles que l'on trouve dans la Pinakothek der Moderne. C'est à dire une lumière blanche, uniforme et homogène.

Pourtant on peut identifier trois systèmes lumineux différents de façon à également

éclairer naturellement sous-sol et rez-de-chaussée. A l'étage, on trouve un système de lumière naturelle zénithale. Celui-ci se traduit par un plafond plat en verre translucide au fines menuiseries. Le but est comme dans la Pinakothek der Moderne de créer une lumière l'abstraite. Au rez-de-chaussée la lumière des baies latérales est reflétée par un système de lamelles inclinables transformant l'éclairage latéral en éclairage zénithal. Dans les deux cas, la lumière créée est de qualité car chacun des systèmes peut être complétant en fonction de l'éclaire extérieur par un apport de lumière artificielle.

L'éclairage du sous-sol est quant à lui assuré par une verrière au niveau du sol. Celle-ci, en comparaison avec la pureté du système lumineux à caisson de la



Fig 98. - Fig 99 Système lumineux des salles d'exposition du musée Brandhorst

Pinakothek der Moderne est grossière. De façon à éviter la surchauffe en été, un nombre impressionnant de lamelles métalliques compose la verrière et la grande baie latérale de l'escalier. Ces surfaces au lieu d'être des parois lumineuses, sont totalement recouvertes d'éléments techniques qui annulent l'effet recherché. C'est un exemple représentatif d'un cas où la technique n'a pas pu être mise en œuvre d'une manière assez efficace pour qu'elle soit justifiée. Il est donc légitime de se demander si parfois, il n'y a pas plus de sens à s'en priver plutôt que de réaliser quelque chose dont on ne maîtrise pas les effets.

Fig 100 Système lumineux du sous-sol du musée Brandhorst



Cet aspect très technologique de l'architecture au niveau thermique et éclairage naturel est beaucoup mis en avant dans la production de Sauerbruch & Hutton. On voit dans ce cas aussi sa manifestation au niveau de la façade. Cet aspect est indissociable de l'architecture contemporaine et est évidemment très compliqué car il met en jeu des techniques difficile à maîtriser totalement.

*Au niveau du rapport à la lumière on identifie que la Pinakothek der Moderne et le musée Brandhorst développe une posture différente que la Alte Pinakothek. Ils ont une relation beaucoup plus directe à la lumière et s'ouvre généreusement sur l'extérieur. Les oeuvres sont protégées grâce au contrôle de la quantité de lumière rendu possible par des systèmes techniques complexes. Pourtant l'éclairage zénithal dans les salles d'exposition est quand à lui privilégié de façon unanime dans les trois musées. Cela crée du lien entre ces derniers car il s'agit de l'intention d'origine exprimé par le directeur de la Alte Pinakothek lors de sa construction.*



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## CONCLUSION

Suite à l'observation et à l'identification du contexte de la Alte Pinakothek, la Pinakothek der Moderne et du musée Brandhorst, qui sont chacun des objets architecturaux prépondérants, et à travers la définition et l'analyse de différents paramètres. Les dimensions théoriques, urbaines, plastiques et spatiales de ces œuvres ont été abordées. Cette décomposition en différents facteurs précis a permis de mettre en lumière des problématiques multiples et plus vastes.

Premièrement, ce qui résulte de l'analyse au niveau du rapport à la ville est malgré des intentions très diverses, chaque musée affirme sa présence distinctement par rapport au site et fabrique sa propre identité visuelle. De part leur implantation, leur volumétrie et leur matérialité, les trois musées sont de réels objets architecturaux indépendants. Ce terme est tout à fait approprié car il insinue un rapport au contexte autonome. Sans y être réfractaire cela laisse entendre une relation distincte et individualiste avec celui-ci. La Alte Pinakothek étant le premier bâtiment du quartier, elle manifeste sa présence par un travail autocentré sur sa volumétrie totalement indépendant avec le site. La Pinakothek der Moderne quand à elle réagit directement à la présence de la Alte Pinakothek. Par respect et malgré sa surface doublée, elle se place par sa matérialité neutre et sa volumétrie simple en retrait de son illustre aînée. En revanche pour exister et palier sa taille modeste, l'intérêt moyen de sa collection et sa parcelle inadéquate le musée Brandhorst compense par une façade colorée et une volumétrie sculpturale. Malgré leur indépendance, chaque musée réagit directement à la présence non pas seulement du site mais des précédents musées. Cela pose la question de l'objet architectural dans la ville. Comment celui-ci s'inscrit dans un contexte urbain et comment il crée lui-même ce contexte. En effet cela met en évidence que le programme de musée revendique par son essence un aspect remarquable et nécessite la création d'une identité visuelle forte. Pourtant est-ce que le fait assembler plusieurs objets architecturaux est-il synonyme de qualité architecturale pour la ville ?

Au niveau de la spatialité intérieure la posture de la Alte Pinakothek, de la Pinakothek der Moderne et du musée Brandhorst est différente. Même si le rapport à l'art diffère en fonction des époques, on retrouve dans chacun des musées, le développement de thèmes architecturaux similaires tel que celui des circulations verticales, de l'enfilade et de la lumière zénithale. L'intention est alors bien claire Baunfels ainsi que Saurbruch & Hutton ont cherché par la spatialité intérieure à tisser des liens avec le passé. Cela ne leur a pas empêché de créer leur propre intériorité et qualité spatiale mais au contraire de l'aspect extérieur on peut qualifier cette posture plus de l'ordre de l'interprétation que de l'affirmation. L'étude a identifié que l'enjeu des nouveaux musées a été de retraduire les éléments représentatifs de la Alte Pinakothek dans leur propre spatialité. Par la comparaison de la production d'un même type de programme dans un site contraint suivant des époques différentes, les notions de démarche projectuelle et de mécanisme du questionnement architectural sont abordées et mises en évidence. Chacun peut alors se questionner sur ce qui donne du sens à une intervention architecturale : est-ce forcément le rapport et la référence au passé ?

Par cette étude, un facteur influençant directement la production architecturale a été identifié, il s'agit, plus que du contexte en lui-même, du patrimoine. Dans la

zone de l'étude, la place donnée au patrimoine est prépondérante. Le quartier est construit autour de la Alte Pinakothek, elle en est le symbole, et les nouveaux musées reprennent dans leur composition des éléments de cette dernière. Son influence est donc plus que visuelle et urbaine, elle est également théorique. Comme si elle avait, par son existence acquise au fil des années une légitimité incontestée. Par la réinterprétation et la création de lien avec le passé, les nouvelles réalisations veulent elles aussi acquérir cette légitimité dans le site. Mais est-ce la seule façon pour des architectes de créer du sens ? A ce sujet la, le musée Brandhorst est très intéressant, car malgré certaines références aux pinacothèques dans sa spatialité intérieure, il se place au niveau de son implantation et de sa matérialité en opposition claire au contexte. Cela est représentatif d'une composante de l'architecture contemporaine à laquelle on demande à tout prix de faire une architecture remarquable dans le but d'être publiée et de créer un événement. Mais cela est-il la bonne demande pour faire un projet réussi et répondre aux problématiques actuelles de la ville ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## ANNEXES

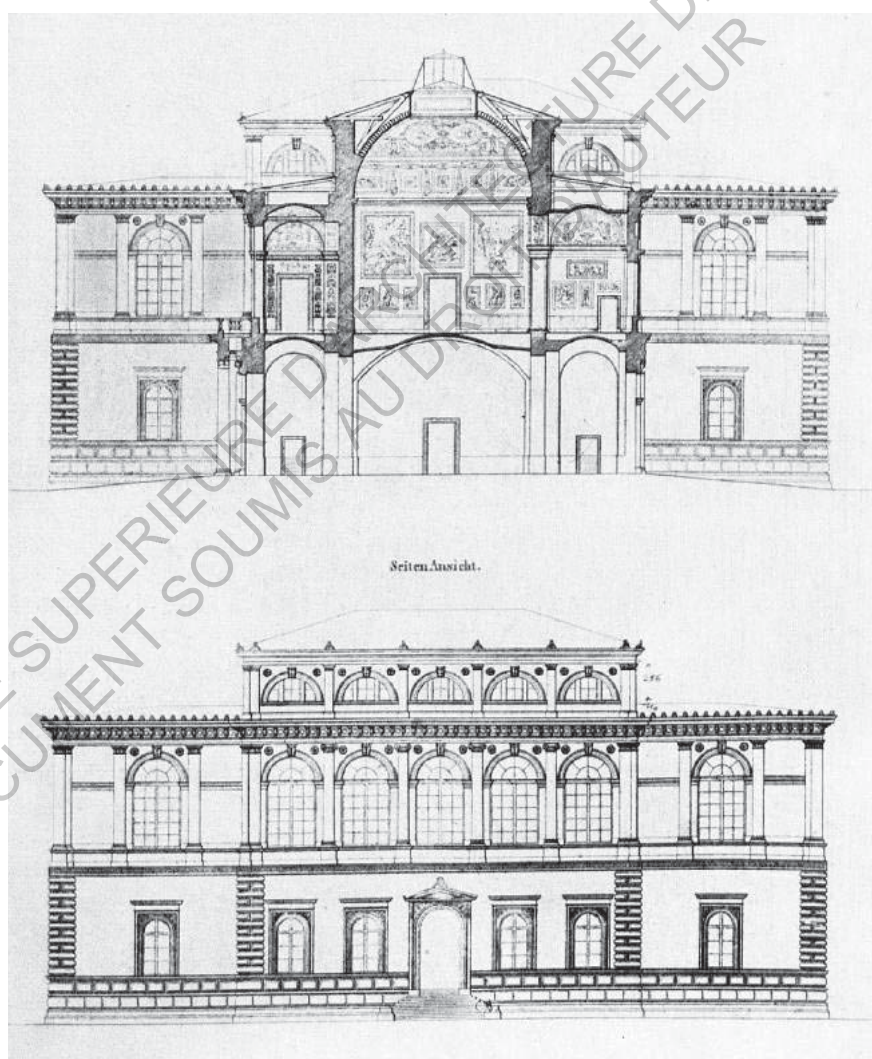


Fig 101 - Coupe Transversale  
- Façade Est - projet d'origine  
avant restauration - Alte  
Pinakothek

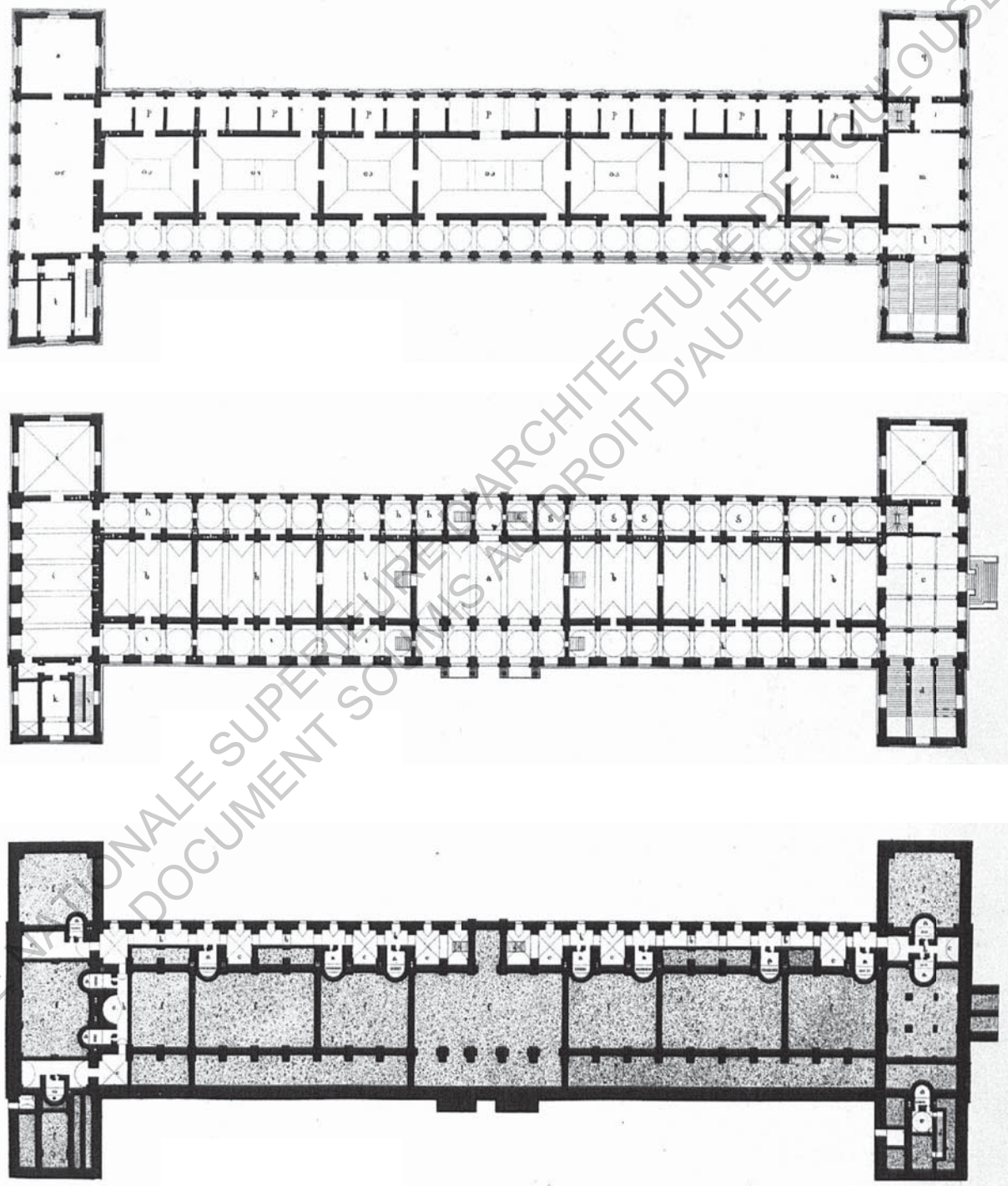


Fig 102 - Fig 103 et Fig 104. Plan  
R+1 - RDC - Sous-sol - projet  
d'origine avant rénovation - Alte  
Pinakothek - 1-1000

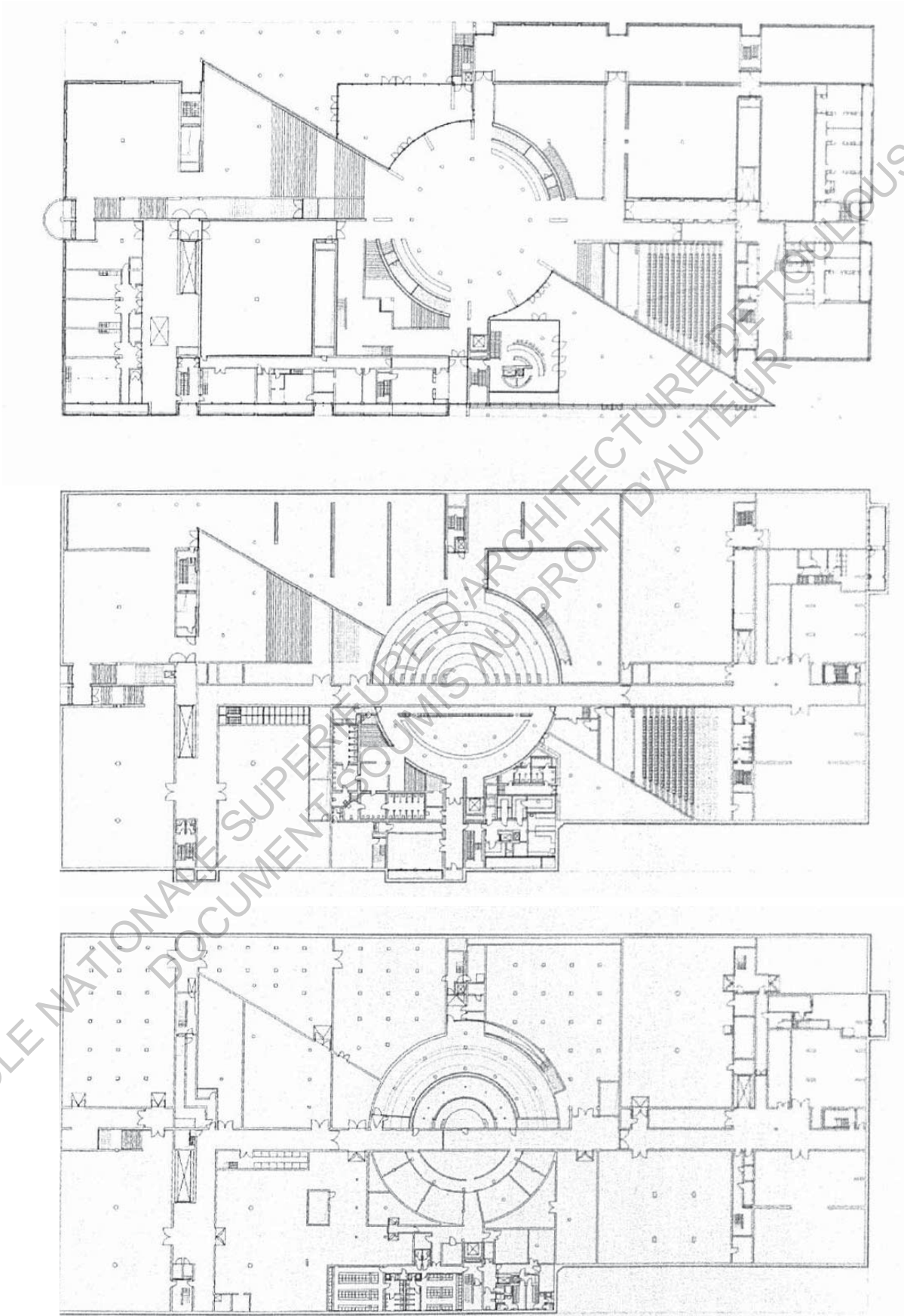


Fig 105 - Fig 106 - Fig 107 - Plan  
RDC - R-1 - R-2 - Pinakothek  
der Moderne - 1-1000

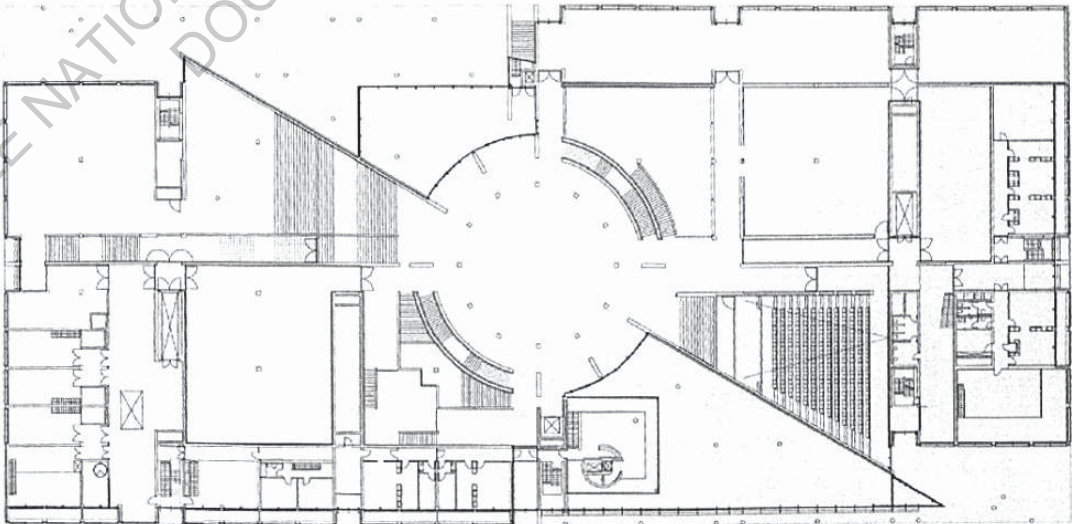
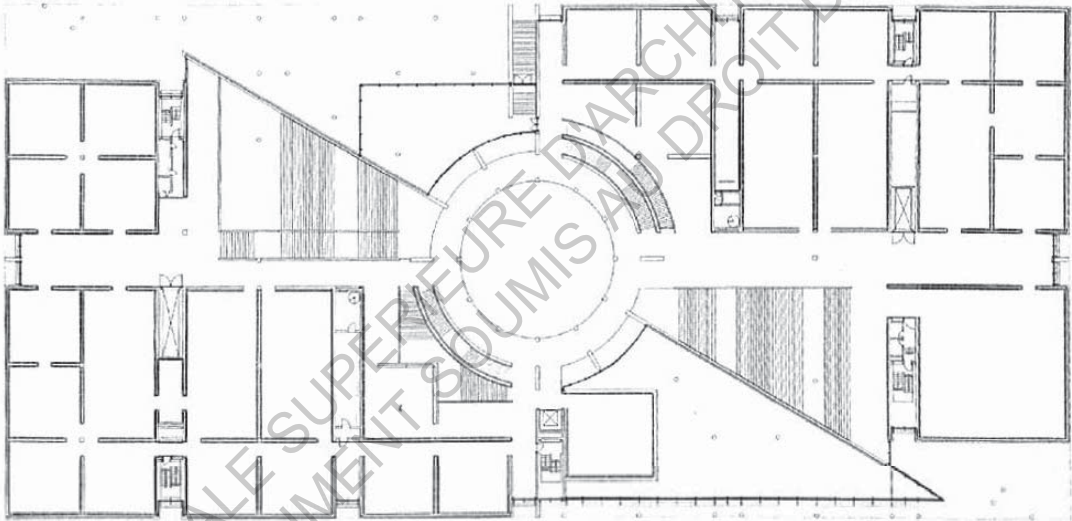
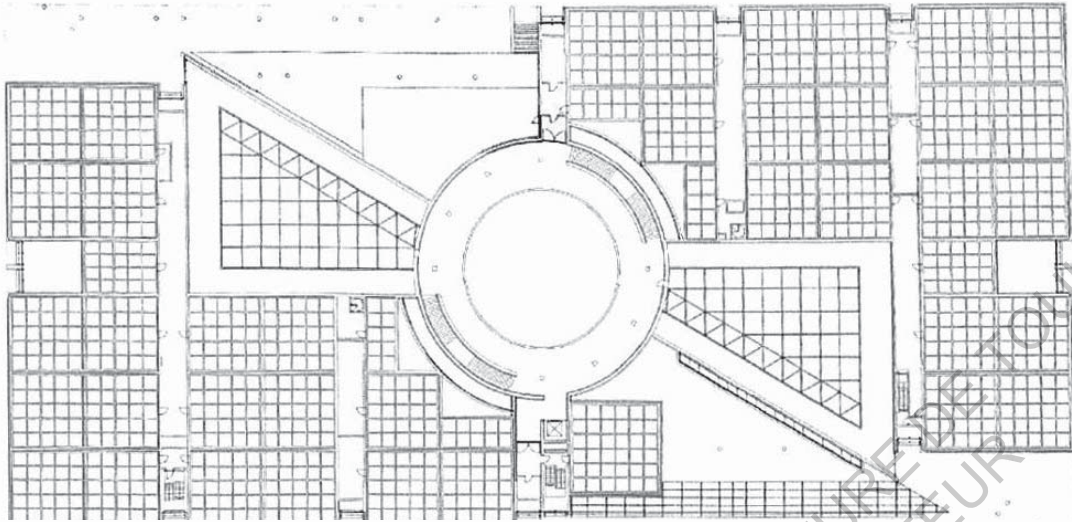


Fig 108 - Fig 109 - Fig 110 - Plan  
R+3 - R+2 - R+1 - Pinakothek  
der Moderne - 1-1000

Fig 111 - Façade Est -  
- Pinakothek der Moderne -  
1-1000

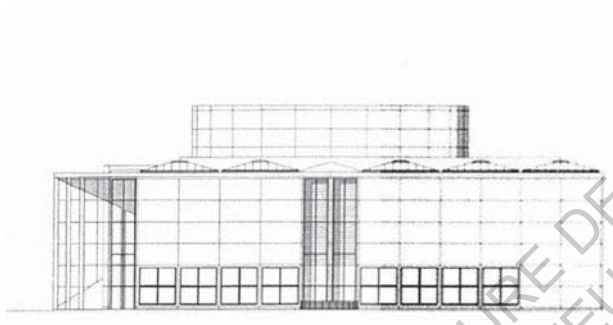


Fig 112 - Façade Ouest  
- Pinakothek der Moderne -  
1-1000

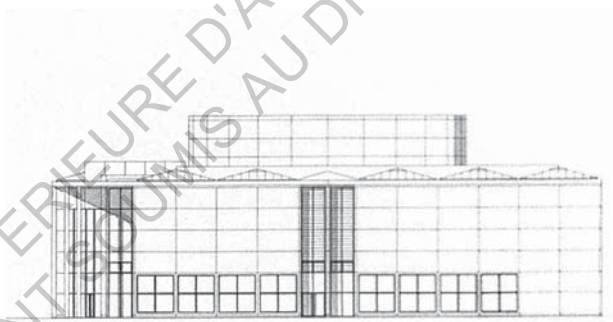
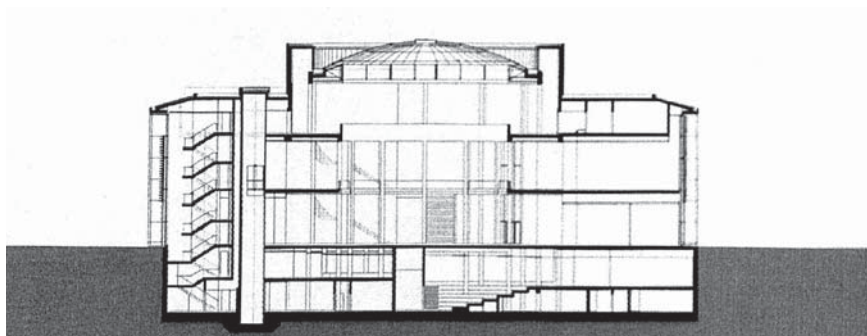


Fig 113 - Coupe Transversale-  
Pinakothek der Moderne -  
1-1000





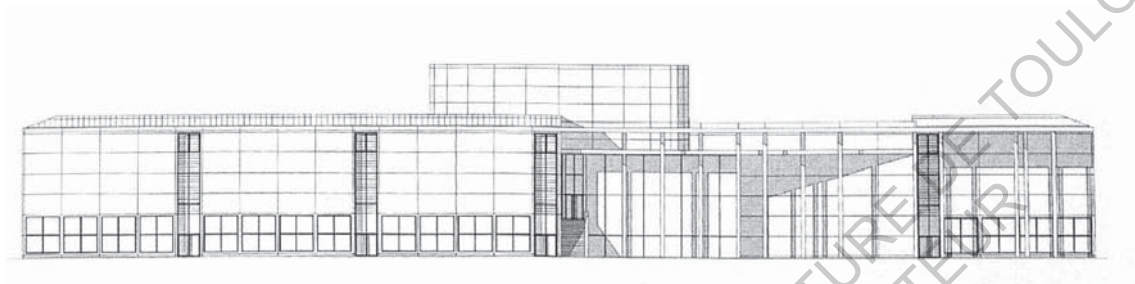


Fig 114 - Façade Nord -  
Pinakothek der Moderne -  
1-1000

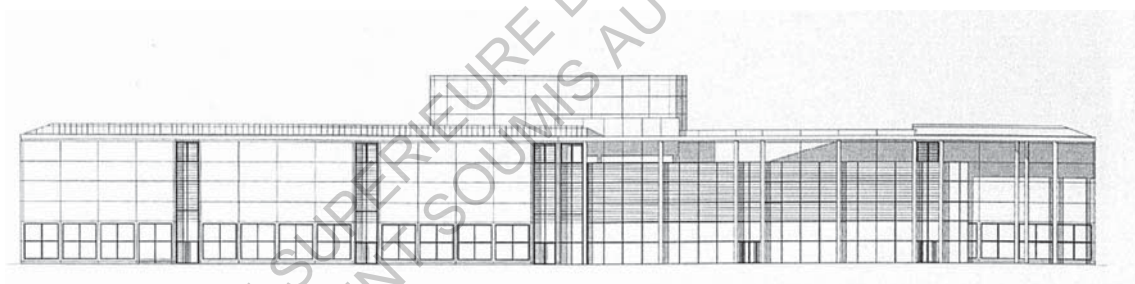


Fig 115 - Façade Sud -  
Pinakothek der Moderne -  
1-1000

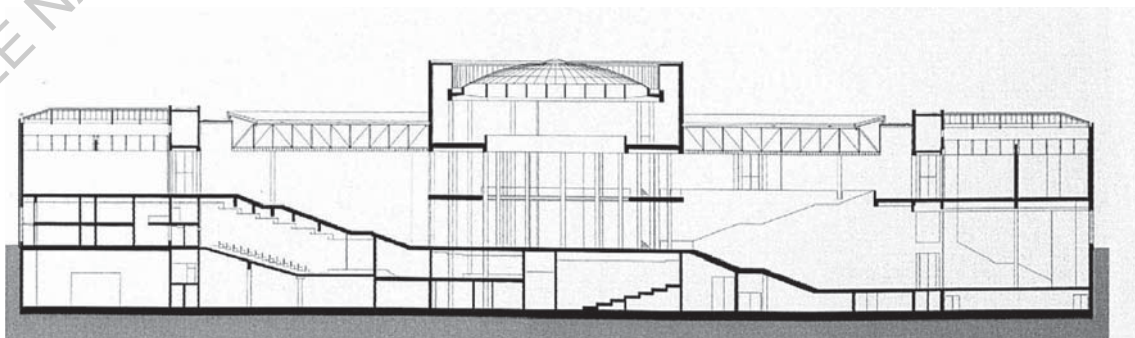


Fig 116 - Coupe longitudinale  
- Pinakothek der Moderne -  
1-1000

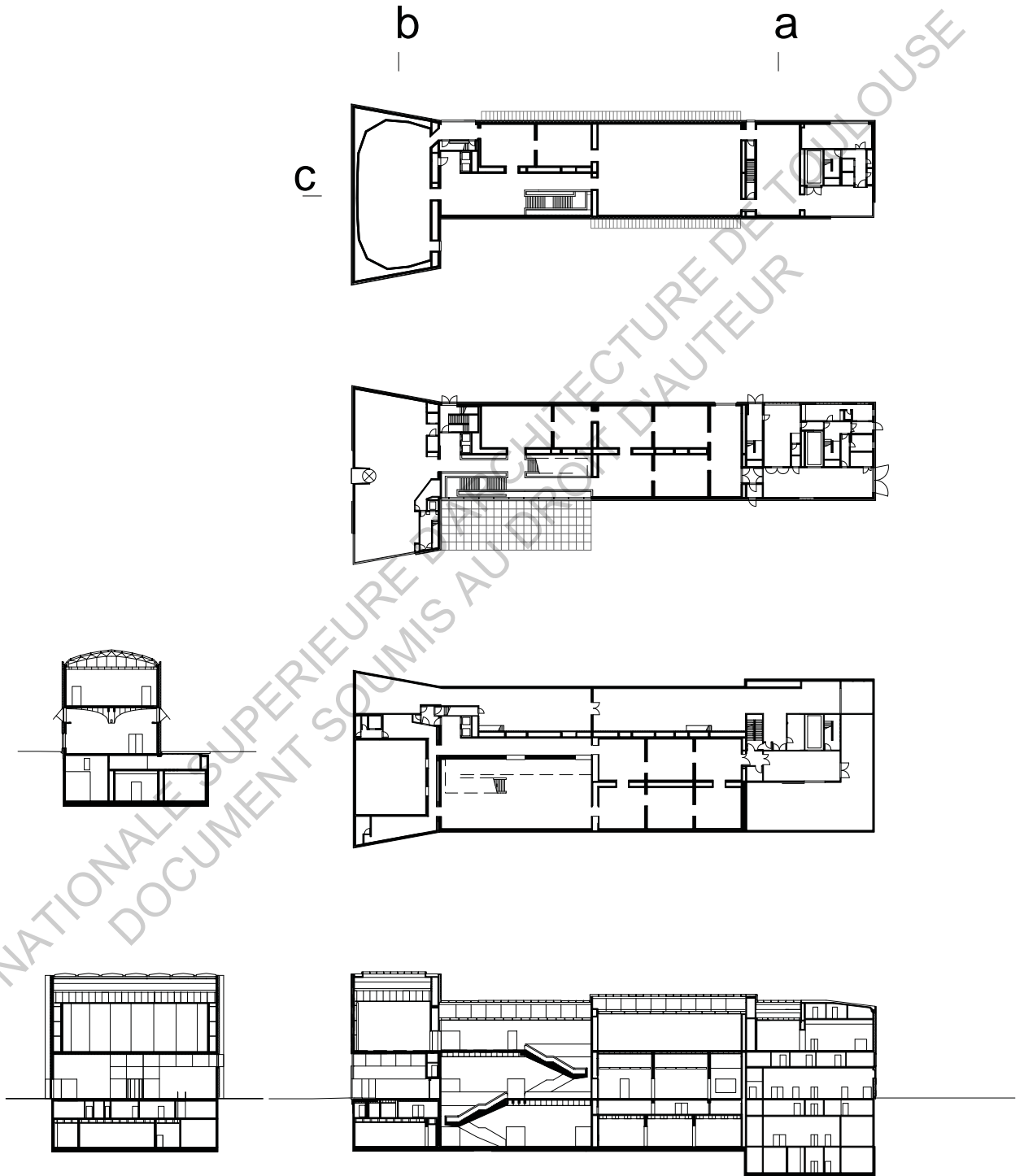


Fig 117 - Plans - coupes -  
élévations - Musée Brandhorst  
- 1-1000

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

Andreas Lepik

« Die Architektur des Museums Brandhorst », Hatje Cantz Verlag, 2009

Arz Martin, Schall Ulrich

« Die Maxvorstadt, die unbekannte Schöne », München, Hirschkfer Verlag, 2008

Ballard Bell Victoria et Rand Patrick

« Materials for Design 2 » Princeton Architectural Press, 2014, p 61

Bauer, Richard

« Maxvorstadt, München », Volk Verlag München, 2003

Böttger Peter, Scheffler von Prestel Gisela

« Die Alte Pinakothek München », Verlag GmbH + Co München, 2008

Braunfels Stephan

« Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur Design », Birkhäuser, Basel, 2002

Glancey Jonathan

« Sauerbruch Hutton colour in Architecture », Distanz Publishing, Berlin, 2012

Hans Döllgast

« Journal Retour », Druck und Verlag Camillus Lehle, München, 2003

Dr. Herwig Olivier

« Pinakothek der Moderne München Die Neuen Architekturere führer Nr. 40 », Stadtwandel Verlag Berlin, 2002

Knapp Gottfried

« Stephan Braunfels, Pinakothek der Moderne, München », Prestel Verlag, München, 2002

Von Bottlar Adrian

« Leo von Klenze, Leben, Werk, Vision », C. H. Beck Verlag, München 1999

Zevi Bruno

« Apprendre à voir l'architecture », Paris, Éditions de Minuit, 1959 ; rééd. 1989.

## DOCUMENTS

Krause Daniel

« Die Münchner Pinakothek der Moderne. Eine Bilanz nach vier Jahren. »

Referat für Stadtplanung und Bauordnung  
« Zur Planung der Maxvorstadt durch Ludwig von Sckell. » 2011

Wolf Caroline et Hartmann Isabelle  
« Museum Brandhorst, Baubeschreibung », Sauerbruch Hutton

CAUE 94  
« Promenade Architecturale au Mac/Val », CQFD Architecture, 2011

## REVUES

Gharsallah Hizem,  
« Les techniques de présentation dans les musées », Archibat n°18, 2009, pages 78-79.

Freydefont Marcel  
« Scénographie d'exposition, AS. Actualité de la scénographie » n°72, 1995, pages 17-32.

Chevrier Jean-Francois  
« L'art des musées, architecture et scénographie Architecture intérieure », CREE n°359, 1977, pages 36-45

Nerdinger Winfried  
« Hans Döllgast, Cheerfully puritanical architecture », OASE Journal for Architecture #49-50, 1998, p 108-119

Winfried Nerdinger  
« Hans Döllgast Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco », Casabella 636 p. 46

Hart Franz  
« Hans Döllgast », Archplus zeitung #90, 1987, p29-30

Dietrich Erben  
« Bildungsbautenin Deutschland vom19. JahrhundertbiszurGegenwart », TU München, VorlesungKunst-und Architekturgeschichte, WiSe2010/11

## SITE INTERNET

<http://www.bauwelt.de/themen/bauten/Museum-Brandhorst.html>

<http://www.braunfels-architekten.de/>

<http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112>

<http://www.museum-brandhorst.de>

<http://www.pinakothek.de/>

<http://www.sauerbruchhutton.de>

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/bericht-des-rechnungshofs-schwere-baumaengel-bei-sammlung-brandhorst-1.2406741>

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig 1. Plan poché de Munich - <i>dessin personnel</i>	p 7
Fig 2. Plan de situation du futur Maxvorstadt - Dessinateur inconnu - <i>Referat für Stadtplanung und Bauordnung</i>	p 9
Fig 3. Plan d'exécution du quartier Maxvorstadt - 1808 - Comité de construction de Munich sous la direction de Sckells - <i>Referat für Stadtplanung und Bauordnung</i>	p 10
Fig 4. Galerie d'exposition de la München Residenz - Anquitarium - Wilhelm Egkl - 1571 <a href="http://view.stern.de/de/picture/201016/architektur-bauwerk-antike-antiquarium-residenz-muenchen-940.jpg">http://view.stern.de/de/picture/201016/architektur-bauwerk-antike-antiquarium-residenz-muenchen-940.jpg</a>	p 11
Fig 5. Arcade Nord- Est de l'Hofgarten - 1900 - <i>Von Bottlar Adrian « Leo von Klenze, Leben, Werk, Vision », p 203</i>	p 12
Fig 6. Neue Pinakothek - premier bâtiment - August von Voit - 1860 <i>Braunfels Stephan « Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design » p 13</i>	p 13
Fig 7. Neue Pinakothek -Nouveau Bâtiment - Alexander von Branca - 1981 <a href="https://www.mrlodge.de/muenchen-info/die-muenchner-umgebung/maxvorstadt/">https://www.mrlodge.de/muenchen-info/die-muenchner-umgebung/maxvorstadt/</a>	p 13
Fig 8. Haus der Kunst - 1937 - Façade sur Englischer Garten - Paul Ludwig Troost (1878-1934) <a href="http://allach.ru/haus-der-kunst/">http://allach.ru/haus-der-kunst/</a>	p 14
Fig 9. Maquette de concours Pinakothek der Moderne - Arata Isozaki - 1992 <i>Braunfels Stephan « Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design » p 36</i>	p 15
Fig 10. Maquette de concours musée Brandhorst - Zaha Hadid - 2002 <a href="http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/aus/2002/brandhorst/hadid02.html">http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/aus/2002/brandhorst/hadid02.html</a>	p 16
Fig 11. Glyptothèque - 1816 - 1830 - Königsplatz - Leo von Klenze <a href="http://www.theage-muenchen.de/assets/images/Spielstaetten/Glyptothek.jpg">http://www.theage-muenchen.de/assets/images/Spielstaetten/Glyptothek.jpg</a>	p 17
Fig 12. Die Propyläen -1846 - 1862- Leo von Klenze - Königsplatz <i>Von Bottlar Adrian « Leo von Klenze, Leben, Werk, Vision », p 399</i>	p 18
Fig 13. Croquis - St. Bonifaz. - 1945-1950 - Häns Dollgast Häns Dollgast, « Journal Retour », p 11	J19
Fig 14. Croquis réalisés par Hans Döllgast <i>Nerdinger Winfried « Hans Döllgast Cheerfully puritanical architecture », p 108 - 119</i>	p 20
Fig 15. Projet Hofgarten et Altstadt - 1972-1986 - Stephan Braunfels <a href="http://www.braunfels-architekten.de/">http://www.braunfels-architekten.de/</a>	p 21
Fig 16. Chambre des députés du Bundestages - 2001 - Berlin <a href="http://www.braunfels-architekten.de/">http://www.braunfels-architekten.de/</a>	p 22
Fig 18. Agence fédéral de l'environnement - 2005 -Dessau <a href="http://jetzt.sueddeutsche.de/upl/images/user/ru/rune/text/regular/518560.jpg">http://jetzt.sueddeutsche.de/upl/images/user/ru/rune/text/regular/518560.jpg</a>	p 24

Fig 19. La Bataille d'Alexandre - Albrecht Altdorfer - 1529 <a href="http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek">http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek</a>	p 25
Fig 20. Le pays de Cocagne - Pieter Brueghel - 1567 <a href="http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek">http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek</a>	p 25
Fig 21. Jeunes filles sous les arbres - August Macke - 1914 <a href="http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne">http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne</a>	p 26
Fig 22. Extrait d'oeuvres de la Neue Sammlung <a href="http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne">http://www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne</a>	p 27
Fig 23. Natalie Wood - Andy Warhol - 1962 - Bayerische Staatsgemäldesammlungen <a href="http://www.museum-brandhorst.de">http://www.museum-brandhorst.de</a>	p 27
Fig 24. Lepanto VII - Cy Twombly - 2001 - Bayerische Staatsgemäldesammlungen <a href="http://www.museum-brandhorst.de">http://www.museum-brandhorst.de</a>	p 28
Fig 25. Plan RDC - projet initial - Alte Pinakothek - 1-1000 - <i>dessin personnel</i>	p 31
Fig 26. Plan R+1 - rénovation - Alte Pinakothek - 1-1000 - <i>dessin personnel</i>	p 31
Fig 27. Plan R+1 - Pinakothek der Moderne - 1-1000 - <i>dessin personnel</i>	p 33
Fig 28. Plan R+1 - Musée Brandhorst - 1-1000 - <i>dessin personnel</i>	p 35
Fig 29. Plan de situation de Maxvorstadt - 1837 - München, Stadtarchiv, Pläne XI Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 14	p 36
Fig 30. Croquis Alte Pinakothek - Hans Döllgast Hans Döllgast, « <i>Journal Retour</i> », p 16	p 37
Fig 31. Plan de situation - Pinakothek der Moderne - état en 2002 Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 12	p 38
Fig 32. Photo aérienne - état de parcelle à l'emplacement de l'ancienne Turkenkaserne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 72	p 39
Fig 33 - Plan de masse - état projeté - 1992 - Stephan Braunfels Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 13	p 40
Fig 34 - Plan de situation - Musée Brandhorst - 2002 - <i>dessin personnel</i>	p 41
Fig 35 - Vue de Theresienstrasse vers le quartier des pinacothèques - <i>photo personnelle</i>	p 42
Fig 36 - Plan de Noli - situation actuelle du quartier - <i>dessin personnel</i>	p 45
Fig 37. Alte Pinakothek - vue depuis le Sud Nerdinger Winfried « <i>Hans Döllgast Cheerfully puritanical architecture</i> », p 108 - 119	p 46
Fig 38. Pinakothek der Moderne - <a href="http://www.pressebox.de/pressemitteilung/cofely-deutschland-gmbh/Pinakothek-der-Moderne-auf-neuen-Energiewegen/boxid/420503">http://www.pressebox.de/pressemitteilung/cofely-deutschland-gmbh/Pinakothek-der-Moderne-auf-neuen-Energiewegen/boxid/420503</a>	p 47
Fig 39. Axonométrie - Musée Brandhorst et Pinakothek der Moderne <a href="http://www.german-architects.com/de/projects/27438_Museum_Brandhorst">http://www.german-architects.com/de/projects/27438_Museum_Brandhorst</a>	p 48
Fig 40. Alte Pinakothek - vue depuis le Nord <a href="http://www.art-magazin.de/cityguide/muenchen/36269/alte_pinakothek_klassiker_muenchen">http://www.art-magazin.de/cityguide/muenchen/36269/alte_pinakothek_klassiker_muenchen</a>	p 50
Fig 41. Pinakothek der Moderne - zone délaissée au sud du bâtiment - <i>photo personnelle</i>	p 51
Fig 42. Centre de la parcelle de la Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 51
Fig 43. Vue depuis Theresienstrasse - <i>photo personnelle</i>	p 52
Fig 44. Façade Est - Entrée principale du projet originel de Klenze Böttger Peter « <i>Die Alte Pinakothek München</i> » p 230	p 53
Fig 45. Façade Sud avant la rénovation - Alte Pinakothek - 1900 Von Bottlar Adrian « <i>Leo von Klenze, Leben, Werk, Vision</i> », p 297	p 54

Fig 46. Façade Sud après la rénovation - <a href="http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112">http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112</a>	p 55
Fig 47. Façade Nord - Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 56
Fig 48. Façade Nord - Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 56
Fig 49. Façade Est et Ouest - Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 13	p 57
Fig 50. Façade Est - Musée Brandhorst Andreas Lepik « <i>Die Architektur des Museums Brandhorst</i> » p 44	p 58
Fig 51. Fig 52. Fig 53. Diversité des percements du musée Brandhorst - <i>photos personnelles</i>	p 59
Fig 54. - Fig 55. - Fig 56. Détail façade de la Alte Pinakothek - <i>photos personnelles</i>	p 60
Fig 57. Détail façade Alte Pinakothek Nerdinger Winfried « <i>Hans Döllgast Cheerfully puritanical architecture</i> », p 108 - 119	p 61
Fig 58. Béton lisse de la façade de la Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 62
Fig. 59. - Fig 60. - Fig 61. - Détail façade Pinakothek der Moderne - <i>photos personnelles</i>	p 63
Fig 62. Schéma des différentes nuances de teintes en fonction des volumes Andreas Lepik « <i>Die Architektur des Museums Brandhorst</i> » p 52	p 64
Fig 63. - Fig 64. - Fig 65. - Détail de la façade du musée Brandhorst - <i>photos personnelles</i>	p 65
Fig 66. Installation Dada Messe à Berlin - 1920 <a href="http://www.dada-companion.com/dada-messe/images/640px_img_1920_messe-1.jpg">http://www.dada-companion.com/dada-messe/images/640px_img_1920_messe-1.jpg</a>	p 67
Fig 67. Salon carré du Louvre - CASTIGLIONE, Giuseppe - 1861 <a href="http://www.wga.hu/html_m/c/castigl/">http://www.wga.hu/html_m/c/castigl/</a>	p 68
Fig 68. Palais de l'industrie de l'exposition universelle de Paris en 1855 - Alexis Barrault <a href="http://p8.storage.canalblog.com/85/27/214415/40230494.jpg">http://p8.storage.canalblog.com/85/27/214415/40230494.jpg</a>	p 69
Fig 69. Salle d'exposition principale - Alte Pinakothek - <i>photo personnelle</i>	p 71
Fig 70. Salle d'exposition secondaire - Alte Pinakothek - <i>photo personnelle</i>	p 72
Fig 71. Salle d'exposition de l'étage - Pinakothek der Moderne - Böttger Peter « <i>Die Alte Pinakothek München</i> » p 232	p 73
Fig 72. - Fig 73. Présentation des oeuvres dans les espaces de circulations - <i>photos personnelles</i>	p 74
Fig 74. - Fig 75. Amphithéâtres- Pinakothek der Moderne - <i>photos personnelles</i>	p 75
Fig 76. Exposition Cy Twombly & Franz West - Musée Brandhorst <a href="http://www.museum-brandhorst.de">http://www.museum-brandhorst.de</a>	p 76
Fig 77. Sculpture de Franz West - Exposition Cy Twombly & Franz West - <i>photo personnelle</i>	p 77
Fig 78. - Fig. 79 - Enfilade des salles d'exposition de la Alte Pinakothek - <i>photo personnelle</i>	p 78
Fig 80. & Fig 81. Loggias de la Alte Pinakothek avant la rénovation - Böttger Peter « <i>Die Alte Pinakothek München</i> » p 232	
Escalier de la Alte Pinakothek après rénovation - <i>photo personnelle</i>	p 79
Fig 82. Schéma de composition de la Pinakothek der Moderne - <i>dessin personnel</i>	p 80
Fig 83. Altes Museum Berlin - Friedrich Schinkel - 1845 Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 19	p 81
Fig 84. - Fig 85. - Photos Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 82
Fig 86. - Fig 87. - coupe schématique musée Brandhorst - <i>photo personnelle</i>	p 83
Fig 88. Escalier de la Alte Pinakothek - <i>photo personnelle</i>	p 84



Fig 89. Coupe longitudinale de l'escalier de la Alte Pinakothek <a href="http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112">http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112</a>	p 85
Fig 90. Escalier de la Pinakothek der Moderne - <a href="http://www.floornature.de/projekte-kultur/projekt-ein-haus-der-kunst-die-pinakothek-der-moderne-4073/">http://www.floornature.de/projekte-kultur/projekt-ein-haus-der-kunst-die-pinakothek-der-moderne-4073/</a>	p 86
Fig 91. Coupe longitudinale dans l'escalier de la Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 62	p 87
Fig 92. Escalier du Musée Brandhorst - <a href="http://www.muenchenarchitektur.com/architekturhighlights/21-kultur-und-bildungsbauten/3439-das-museum-brandhorst">http://www.muenchenarchitektur.com/architekturhighlights/21-kultur-und-bildungsbauten/3439-das-museum-brandhorst</a>	p 87
Fig 93. Coupe longitudinale sur l'escalier du musée Brandhorst Andreas Lepik « <i>Die Architektur des Museums Brandhorst</i> » p 47	p 88
Fig 94. Foyer en second jour de la Alte Pinakothek - <i>photo personnelle</i>	p 89
Fig 95. Coupe transversale Alte pinakothek <a href="http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112">http://caruso.arch.ethz.ch/archive/references/project/112</a>	p 90
Fig 96. Circulation principale de la Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 91
Fig 97. Salle d'exposition - Pinakothek der Moderne - <i>photo personnelle</i>	p 92
Fig 98. - Fig 99 Système lumineux des salles d'exposition du musée Brandhorst Andreas Lepik « <i>Die Architektur des Museums Brandhorst</i> » p 49	p 93
Fig 100. Système lumineux du sous-sol du musée Brandhorst <a href="http://www.huftonandcrow.com/projects/gallery/brandhorst-museum/">http://www.huftonandcrow.com/projects/gallery/brandhorst-museum/</a>	p 94
Fig 101 - Coupe Transversale - Façade Est- Alte Pinakothek Böttger Peter « <i>Die Alte Pinakothek München</i> » p 240	p 98
Fig 102 - Fig 103 et Fig 104. Plan R+1 - RDC - Sous-sol Böttger Peter « <i>Die Alte Pinakothek München</i> » p 242	p 99
Fig 105 - Fig 106 - Fig 107 - Plan RDC - R-1 - R-2 - Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 62	p 100
Fig 108 - Fig 109 - Fig 110 - Plan R+3 - R+2 - R+1 - Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 63	p 101
Fig 111- Fig 112 - Fig 113 - Façade Est - Façade Ouest - Coupe Transversale- Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 64	p 102
Fig 114- Fig 115 - Fig 116 - Façade Nord - Façade Sud - Coupe Longitudinale - Pinakothek der Moderne Braunfels Stephan « <i>Pinakothek der Moderne, Kunst Architektur, Design</i> » p 65	p 103
Fig 117 - Plans - coupes - élévations - Musée Brandhorst Wolf Caroline « <i>Museum Brandhorst, Baubeschreibung</i> », Sauerbruch Hutton	p 104