

Parcours dans les architectures du LaM

Proposition de Michel Mackowiak, enseignant missionné au LaM

Historique



Vue du LaM, Villeneuve d'Ascq. Photo : Philippe Ruault. © Manuelle Gautrand Architecture



I – Les débuts de l'architecture moderne

L'architecture moderne n'est pas née avec notre siècle mais résulte d'une évolution des modes de vie et de pensée vieille de deux siècles. Entre le siècle des lumières qui éveille au progrès social et la révolution industrielle qui assure le progrès technique, l'architecture moderne met les progrès techniques au service de l'homme.

La culture

Outre le développement des sciences exactes, le siècle des lumières est aussi celui de l'origine des sciences humaines. Les prémices de la sociologie se dessinent sous la plume de Montesquieu qui interroge la démocratie dans *De l'esprit des lois* (1748), tandis que Baumgarten mènent une réflexion sur la pratique artistique et fonde l'esthétique vers 1750.

En architecture, les concepts classiques de **Vitruve** (architecte Romain du 1^{er} siècle) ainsi que les exubérances formelles du Baroque sont contestées dès 1706 par l'abbé Cordemoy dans son *Nouveau traité de toute l'architecture*. Il y préconise déjà une pureté géométrique orthogonale et défend deux siècles avant **Adolph Loos** (*Ornement et crime*, 1908), l'architecture dépourvue de toute ornementation.

C'est **Jean Nicolas Louis Durand**, élève de **Pierre Boulée**, qui synthétise ces recherches dans son *Précis des leçons données à l'école polytechnique*, 1802-1809, en classant les modalités de construction normative et économique. Le nouvel état républicain exigeait en effet des bâtiments utiles, spacieux et bon marché. Durand conçoit des plans-types permettant l'usage d'éléments modulaires et permutables, structurés en formes géométriques simples.

Au XIX^{ème} siècle, **Labrouste** construit à Paris, la bibliothèque Sainte Geneviève (1840) et la bibliothèque nationale (1860) en insistant sur la primauté donnée à la fonction par l'emploi des nouveaux matériaux (fer, fonte, verre). Ce rationalisme condamne désormais le décor à une solidarité étroite avec la structure de l'édifice.

Le fonctionnalisme se développe au XIX^{ème} siècle dans les réalisations des ingénieurs comme la tour Eiffel (1887-1889) au détriment des architectes des Beaux-Arts attachés aux principes de Vitruve, aux matériaux nobles et au décor éclectique à l'instar du palais des Beaux-Arts de Lille de **Bérard** et **Delmas** (1885).

Les hommes

Le développement de l'industrialisation entraîne un accroissement considérable et brutal de la densité de population ouvrière à proximité des usines. On mesure très vite les conséquences sanitaires d'une telle promiscuité aux maladies et épidémies qui se répandent et mettent en péril le reste de la population et l'économie. L'amélioration des logements ouvriers apparaît comme une nécessité autant dans l'esprit des capitalistes que dans celui des humanistes.

Aux réponses ponctuelles de quelques industriels paternalistes, et plus tard du mouvement Arts and Crafts, le socialiste utopique **Charles Fourier**, dans son ouvrage *Le nouveau un monde industriel et sociétaire* (1829), ajoute une vision globale d'organisation sociale

au sein du phalanstère (contraction de phalange et monastère), ville miniature très organisée aux rues couvertes dont Le Corbusier se souviendra en concevant l'unité d'habitation de Marseille. À Guise, on peut encore visiter le familistère de Jean-Baptiste Godin (1859-1870) qui comprenait bâtiments résidentiels, école, crèche, jardin d'enfants, théâtre, bains publics, blanchisserie....

Les techniques

Le fer fut le premier matériau industriel utilisé en architecture dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. On le destine tout d'abord à la construction de ponts. Le premier exemple français nous est fourni par le pont des arts, réalisé en 1803. Vient ensuite l'ossature métallique employée pour couvrir des galeries marchandes, comme celle d'Orléans sise à Paris, au Palais Royal, en 1829, ou pour édifier des usines, comme celle du chocolat Meunier datée de 1872.

Mais la réalisation la plus spectaculaire et la plus spécifique de l'époque est due à un jardinier qui s'est spécialisé dans la fabrication de serres, **Jopseph Paxton**, qui conçoit en 1851 le *Cristal Palace* pour abriter à Londres, la première exposition universelle. Long de 563 mètres sur 124 de large, celui-ci fut construit en à peine quatre mois grâce à la préfabrication et à la standardisation d'éléments modulaires de 7,3 mètres.

Le béton est le second matériau révolutionnaire. Inventé en Angleterre à peu près à la même époque que l'utilisation du fer en architecture, il fut consolidé par une armature métallique en 1861 par le français **François Coignet**, chargé par le baron Haussmann de la réalisation des égouts de Paris. Le béton armé, toujours en vigueur aujourd'hui, a été utilisé pour construire à la fin du XIX^{ème} siècle les filatures de Roubaix et de Tourcoing. Il faudra cependant attendre des architectes tels que **Tony Garnier**, **Auguste Perret** et **Le Corbusier** pour donner au béton les lettres de noblesse qui font de ce matériau, celui de l'architecture moderne.

II - Les origines du musée en France

Le musée fait son apparition sous la Révolution française avec la confiscation des biens du clergé et de celles des nobles émigrés. Il repose également sur les anciennes collections royales et sur les conquêtes militaires de la Convention, du Consulat puis de l'Empire. Toutefois, par souci académique de montrer des exemples aux élèves des Beaux-Arts, quelques initiatives philanthropiques naissent en province avant la révolution. Mais c'est l'affirmation des droits de l'homme qui amènent à considérer l'accès aux œuvres d'art comme droit légitime auquel il faut satisfaire de manière efficace et équitable.

Le comité d'instruction publique promet en l'an II de fonder des musées départementaux pour, dicit, « vivifier toutes ces richesses et les animer au profit de l'ignorant qui les méprise. »

En 1801, 15 villes bénéficient d'envois d'œuvres depuis Paris au nom d'une décentralisation qui se veut autant acte politique que manifestation de foi dans le progrès de la civilisation.

Ainsi, fondé sur de vastes opérations de déracinement et de redistribution, prend place le modèle canonique du musée moderne. Sous la III^e République, le musée est un rouage du système des Beaux-Arts, mis au service de la prospérité publique et de

l'affermissement du goût français. Il illustre la grandeur des arts et soutient les artistes en leur passant commandes de divers travaux (copies, moulages, restauration), en organisant des concours ou en leur confiant des postes administratifs au sein de la structure muséale.

La notion de service public ne prend un sens que dans l'entre-deux-guerres.

Le Corbusier écrit alors : « *Le musée est une machine à conserver et exposer les œuvres d'art*¹. »

De là va naître la muséologie, étude fondée sur l'architecture du lieu et sa scénographie (lumière, espace, socle, cartel, accompagnement de la visite).

Depuis le musée est redevenu le cadre principal du fonctionnement de l'art contemporain. Il incarne l'exposition idéale dont le cube blanc est un des derniers avatars.

III – Le LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

Genèse du musée d'art moderne

Le Musée a été conçu à l'origine pour abriter la donation Masurel. Fils d'une famille de riches industriels nordistes, Jean Masurel hérite de son oncle Roger Dutilleul l'amour de l'art et poursuit sa collection. Se considérant dépositaire d'un patrimoine artistique important, il décide en 1979 d'en remettre une grande partie à une collectivité de sa région d'origine à condition que le grand public y ait accès. Après s'être rapproché de la direction des musées de France, Jean Masurel prend contact avec la communauté urbaine de Lille qui accepte la collection et assure la maîtrise d'ouvrage de la construction du bâtiment.

Geneviève et Jean Masurel contribuent à l'élaboration du projet par des indications qu'ils émettent sur le choix de l'architecte et sur les orientations du musée, à savoir : abriter la donation, organiser des expositions temporaires et poursuivre les achats d'œuvres contemporaines.

En 1983, l'architecte **Roland Simounet** (1927-1996) achève la construction du musée avant que celui-ci ne ferme ses portes en 2007 pour bénéficier d'une extension conçue par **Manuelle Gautrand**, qui permet l'accueil de la plus importante collection française d'art brut, la collection L'Aracine.

Au printemps 2010, trois collections s'ouvrent désormais au grand public : la donation Masurel, collection historique d'œuvres d'art moderne du XX^{ème} siècle, le fond d'œuvres d'art contemporain et la collection d'art brut.

Descriptif

Situé au cœur d'une des premières villes nouvelles, dans le quartier de la Cousinerie, le Lille Art Museum s'étend sur un terrain sans relief mais en légère pente vers le Sud, bordé par un chenal à la lisière du parc du Héron.

Il marque la limite entre l'habitat vernaculaire des maisons

¹ Extraits de *Une histoire des musées de France* par Dominique Poulot aux éditions de la découverte, Paris 2005.

hollandaises du quartier de la Cousinerie et les abords du parc urbain réalisé autour d'étangs artificiels.

Roland Simounet tenait à intégrer son architecture tant d'un point de vue topographique qu'esthétique. En faisant le choix d'une architecture sobre, vernaculaire, aux formes géométriques, il l'insérait pleinement dans la trame urbaine de cette « cité jardin ».

De taille humaine, le musée s'apparente à une grande maison d'architecte ou une villa d'avant-garde des années 1930. Lieu d'exposition certes, mais avec un côté « chez soi ».

Avec l'extension de Manuelle Gautrand, le musée revendique encore plus son rôle de frontière car elle épouse la limite même du terrain. La hauteur des nouveaux volumes ne vient pas rompre la modestie de l'ouvrage initial mais leur aspect formel s'éloigne de la ligne architecturale du quartier et marque ainsi la volonté de rompre avec une sorte d'anonymat initial.

En tous les cas, le musée se présente comme un vaste ensemble au profil bas, composé de volumes hérissés de tympans à l'est prolongé par une espèce de main quelque peu tentaculaire et d'un belvédère à l'ouest.

Les volumes fragmentés, constitués de grandes surfaces de briques, alternent avec de larges pans vitrés, tandis qu'à l'est des volumes en bétons découpés s'entrechoquent.

L'ensemble s'organise autour d'une grande galerie centrale qui relie les espaces de services situés à l'ouest aux salles d'exposition placées à l'est.

À l'arrière de ce hall, un patio fait écho à l'espace vert extérieur soulignant un jeu de transparence.

Les espaces de l'Ouest

Ils abritent au rez-de-chaussée, les réserves, les ateliers d'entretiens et de réparation qui se poursuivent au nord du bâtiment, l'atelier pour les enfants tandis qu'à l'étage se trouvent également d'autres réserves.

De l'espace central, on accède à la bibliothèque ainsi qu'aux bureaux de la conservation situés également à l'étage.

Les espaces de l'Est

Ils comprennent une librairie, un auditorium et trois types de salles d'exposition.

Les salles réservées à la collection d'art moderne et notamment à la donation Masurel sont traitées d'une manière intime et tentent de recréer l'atmosphère d'un appartement privé. Le parcours est libre, ponctué par des échappées sur l'extérieur, entrecoupées de longues cimaises. Un espace de repos largement vitré, assure la liaison avec la nature environnante.

Les salles d'exposition temporaires ou consacrées au fond contemporain sont adaptées aux grands formats et aux installations.

Les salles de la collection d'art brut clôturent l'aile est dans un enchevêtrement d'espaces emprunt d'une atmosphère intimiste à l'éclairage feutré.

Le jardin des sculptures

Tout le long de la façade sud du musée se dresse un ensemble éclectique de sculptures qui offre au visiteur une promenade dans le monde artistique tridimensionnel. Outre les œuvres de Calder, celle de Picasso ou encore de Lipchitz, on retiendra surtout la commande publique réalisée par Le sculpteur anglais Richard Deacon,

« *Between Fiction and Fact* ». Elle étire le long de l'entrée principale

ses courbes qui révèlent l'orthogonalité rectiligne du bâtiment comme sa grisaille exalte la couleur de la brique. Deacon a joué sur la confrontation, au sens de contraste de formes cher à Fernand Léger, entre les volumes de l'architecture et celles de sa sculpture. Légèrement inclinée par rapport au sol, cette gigantesque forme organique instaure donc un dialogue avec le lieu. Ce dialogue formel, dans ce cas précis, fait place en ce qui concerne les autres sculptures à un jeu visuel de va et viens entre l'intérieur du musée et les dites sculptures du parc. Par le biais des baies vitrées, le visiteur peut les apercevoir à tout moment, et plus particulièrement depuis la salle de repos.

Roland Simounet l'architecte fondateur



Vue du LaM, Villeneuve d'Ascq. Bâtiment construit par Roland Simounet. Au premier plan : Richard Deacon, *Between Fiction and Fact*, 1992. Photo : DR. © Richard Deacon

I – Roland Simounet (1927–1996)

Éléments biographiques

Roland Simounet est né en Algérie en 1927. Après des études d'architecture à Alger puis à Paris, à l'école nationale des Beaux-Arts (1949 -1952), il retourne en Algérie en 1952. il étudie alors l'habitat populaire comme le bidonville de Mahiédine, et applique ses recherches à des ensembles de logements dont la cité de Djénan et Hasan peut être considérée comme un aboutissement. Construit sur une pente et s'inspirant de la construction traditionnelle, le projet combine l'architecture vernaculaire à un vocabulaire moderne proche de celui de Le Corbusier, tout en étant une démonstration exceptionnelle de l'adaptation d'un programme à un site.

À partir de 1963, Roland Simounet entame une nouvelle carrière à Paris et, bien que ses recherches se poursuivent au travers de commandes de logements sociaux, ce sont les programmes culturels qui lui permettent d'atteindre une reconnaissance internationale. Trois musées importants : le musée de la préhistoire de l'île de France à Nemours, le musée Picasso à Paris, et le musée d'art moderne à Villeneuve d'Ascq, ou encore l'école nationale de la danse à Marseille révèlent que la lumière et la construction sont sans doute les matériaux de prédilection de l'architecte.

Les principes essentiels dans l'œuvre de Roland Simounet

La grille, la trame

Comme dans les œuvres cubistes fondées sur une grille verticale, l'architecture du musée s'organise autour d'horizontales et de verticales qui se télescopent.

La géométrisation des formes

Comme chez Le Corbusier, un de ses maîtres à penser, Simounet joue avec des volumes stylisés, simplifiés.

Le module

le module est un élément de base qui est reconduit plusieurs fois dans une structure, ponctuant toute la réalisation. Les chapiteaux inversés, les volumes cubiques, les sheds, les travées de trois briques sont autant de modules que l'on retrouve dans l'architecture de ce musée.

La citation

Simounet aime à citer des éléments de l'architecture du passé comme le voutain, le chapiteau, la travée, la meurtrière...

Il puise ses sources dans l'architecture du passé et les réactualise.

Le respect du site

Il ne transforme ni n'aplanit le terrain à bâtir, au contraire, il s'adapte au lieu.

Le socle

Les architectures de Simounet s'organisent autour de cellules qui se fondent pour marquer et suivre les courbes du terrain en ne formant qu'une masse volumétrique au profil bas.

II - Vue extérieure du bâtiment

Apparence et silhouette

Vue de l'extérieur, la partie réalisée par Roland Simounet est d'apparence discrète. Le marquage ostentatoire du statut de l'édifice conçu auparavant pour égaler le prestige de sa collection n'est plus de mise dans les années 1950 à 1990. L'architecte se rapproche de la vie et du quotidien.

Deux ailes se déploient à partir d'une zone centrale plus basse qui accueille le visiteur. La partie haute du musée, aménagée en belvédère, permet de percevoir la structure modulaire du musée qui s'immisce par niveaux, marches et gradins dans un parc verdoyant agrémenté de sculptures.

Rythme

La première étude menée par Simounet avant toute conception architecturale, consiste en une minutieuse reconnaissance du site et notamment du terrain et de ses moindres reliefs sur lesquels il va appuyer sa construction.

« Prendre possession du site est essentiel, vous devez intervenir avec beaucoup de délicatesse, en respectant la topographie et en essayant de vous couler dedans. »²

Il en résulte une organisation de parallélépipèdes qui accentue un relief du sol trop discret pour un architecte habitué à construire sur des reliefs prononcés et qui aime cela. Cette multiplication modulaire crée ainsi un rythme syncopé de toits-terrasses dont la silhouette s'étire d'ouest en est.

Matériaux

La brique

Simounet a toujours eu le souci de limiter le nombre de matériaux. Ici, par respect du matériau traditionnel de la région, la brique domine. (...) Sa couleur rouge, complémentaire du vert environnant, occasionne par contraste une exaltation réciproque de la nature et de l'architecture.

Plus subtilement, la brique sert de module aux dimensions de l'ensemble du musée. Réunies par trois, ces briques forment un rythme ternaire unifiant piliers, murets, voutains intérieurs...

Le béton

Le béton qui dessine la corniche, révèle la volonté de Simounet de moderniser les éléments architecturaux traditionnels. La corniche remplit toujours sa fonction protectrice du mur tout en soulignant d'une ligne claire harmonisée aux joints des briques, la silhouette du musée.

² Les citations sont de Roland Simounet, elles sont extraites de l'entretien avec Virginie Picon-Lefebvre, in « Simounet à l'œuvre », édition du MAM, 2000.

Le verre

Afin de réduire le nombre de matériaux perceptibles et de garantir une plus grande sobriété, Simounet a enchâssé le châssis de bois des fenêtres au profit du seul verre qui semble venir se glisser dans la maçonnerie. Ce matériau contraste par sa brillance avec la matité du bâtiment et offre d'infinis reflets.

La pierre

Le sol des allées, constitué de pierre de Soignies, fait écho aux maisons du Nord dont le seuil d'entrée profite encore de la résistance de cette pierre grise que nos pas noircissent en la polissant.

Le ruissellement des eaux

Une des originalités de l'architecture de Roland Simounet tient à ses influences algériennes. La récupération des eaux par canalisation du ruissellement n'est pas sous nos latitudes, une question de survie humaine mais l'apanage de toute construction quelle qu'elle soit. L'économie de moyens chère à Simounet, qui rentre désormais dans le protocole du développement durable, l'a amené à préférer au relief ajouté des descentes d'eau, le creusement d'une saignée où l'eau pluviale s'écoule avant de glisser sur le chéneau d'un muret et d'être dirigée vers un récupérateur en sous-sol. (...)

Les chapiteaux

La verticalité des piliers exerce une poussée verticale qui s'oppose à la pesanteur des toits -terrasses. Telle pourrait être l'explication formelle et technique des chapiteaux inventés par Simounet pour coiffer ces piliers.

« La notion de chapiteau est toujours vivante car elle permet de recevoir deux éléments verticaux sur une partie horizontale [...] quand je parle de chapiteau, il s'agit en fait de nœud, c'est-à-dire d'une jonction d'éléments qui réclament une rotule³ »

Ainsi peut-on lire la corniche en béton comme venant se plier autour du pilier sous le poids de la pression exercée par la pesanteur. Fonctionnel et plastique, le chapiteau évite l'écueil du décor, rejeté par **Adolf LOOS** et le mouvement moderne.

Ainsi Simounet défend une seconde modernité : *« Le mouvement moderne voulait rompre avec l'académisme mais aujourd'hui nous constatons qu'un nouvel académisme est en marche. À l'ancienne Ecole des Beaux-Arts, on vous enseignait l'assemblage d'éléments du vocabulaire classique. Il s'est trouvé par la suite des architectes pour assembler pilotis et brise-soleil. Souvent vidées de leur sens, ces inventions ont dérivé en éléments décoratifs. Il faut réinventer ces colonnes, ces chapiteaux, ces entablements... et les rendre à leur fonction. ⁴»*

II - Vue intérieure du bâtiment

L'entrée

Afin de préparer progressivement le visiteur à un relatif isolement dans les salles d'exposition, l'entrée se présente comme un lieu de transition entre extérieur et intérieur. Vitrée, ouverte mais couverte, cette zone est ancrée dans sur un patio qui rappelle autant le parc

³ Idem

⁴ Ibidem

que l'on vient de quitter, que l'organisation traditionnelle de la maison arabe que Simounet a vécue.

Le dallage de céramique, qui a la constitution et la couleur de la terre, évoque la nature du sol des terres agricoles de la région.

Le plafond, composé de voutains en béton, relève à la fois du symbolique et du pratique. Cette forme, fabriquée en briques au XIX^{ème} siècle pour couvrir les différents niveaux des usines, a été reprise comme référence à ce contexte industriel. Egalement adoptée pour ses qualités acoustiques, cette coque large de trois briques, joue avec la lumière qui colore le plafond d'une série de dégradés de gris particulièrement délicats.

La brique assure trois fonctions à la fois. Présente à l'intérieur comme à l'extérieur, elle assure l'unité du bâtiment. Exclue des cimaises par manque de neutralité, elle signale les lieux dépourvus d'œuvres. Tactile et rustique, elle satisfait la sensibilité terrienne de Simounet.

Les autres espaces publics

Ils comprennent un vestiaire ouvert par un muret d'une hauteur conforme au modulator de Le Corbusier, des toilettes et une cabine téléphonique.

L'accueil des ateliers suit une première pente en descendant jusqu'au niveau du jardin, témoignant du soin attentif porté par Simounet au moindre dénivelé que l'on retrouve aussi dans les ateliers éducatifs.

L'étage consacré aux bureaux du service éducatif, s'ouvre sur le hall par un muret à mi-hauteur, desservi par un escalier droit et un couloir pentu destiné aux personnes à mobilité réduite. Ces deux espaces de circulation soulignent la pluralité des chemins dans un musée où les parcours sont pluriels.

En longeant la librairie, parallèle à un des côtés du patio, on atteint la cafétéria qui fait face à l'entrée, cachée par un mur rideau en béton qui reprend les moucharabiehs de l'extension

Les salles de la donation Masurel

Dimension des salles

Le premier constat porte sur la taille réduite des salles que Simounet a voulu proportionnées aux œuvres modernes et qui rappellent l'esprit de la villa privée.

Nature des sols

Pour réchauffer davantage les salles, un plancher s'est substitué au carrelage initial.

Promenade architecturale

Admirateur de Le Corbusier, Simounet a adopté son concept de « promenade architecturale ». Contrairement au musée classique, l'enfilade de salles identiques révélant une conception linéaire de l'art, le L.a.M abandonne cette conception de l'itinéraire au profit de l'itinérance. Dans ce parcours libéralisé, presque labyrinthique, c'est le spectateur qui choisit. Chaque salle offre au visiteur un espace, une lumière, des proportions, des niveaux, des passages sans cesse renouvelés.

Les cimaises

La brique laisse ici la place à un enduit peint en blanc. Cette neutralité valorise les œuvres exposées. La cimaise proprement dite est délimitée par la rainure d'intégration du chauffage à air pulsé, tandis qu'à la base, au contact du sol, une fine gorge, crée cette rotule, articulation entre deux éléments chère à Simounet.

Les fenêtres

Trois types d'ouvertures ont été exploitées. Des sheds (rappels industriels) apportent une forte lumière zénithale évitant tout reflet sur les œuvres. Des voutains ont été ouverts afin de devenir puits de lumière et éclairer d'éventuelles sculptures. Des fenêtres enfin, permettent un coup d'œil-repère sur l'environnement extérieur afin de toujours pouvoir se situer. Étroites comme des meurtrières, ces ouvertures indiquent le goût de Simounet pour les bastides sécurisantes où la masse architecturale est protectrice. Relié au monde, mais suffisamment isolé de celui-ci, le visiteur peut s'adonner à la contemplation dans les meilleures conditions.

L'espace de repos

La brique réapparaît là où les œuvres se retirent. À peu près à mi-parcours, l'œil aspire à se reposer, ce repos visuel est offert par de larges baies ouvertes sur le parc alors que celui du corps l'est par un mobilier, dessiné par Le Corbusier. On retrouve ici, fortement accentué, le mouvement du sol que Simounet a scrupuleusement suivi en quatre niveaux successifs et qui donnent la sensation bienfaisante de surplomber le jardin.

« J'aime bien, par exemple, en revenant sur la puissance défensive d'une enveloppe épaisse, m'ouvrir sur un jardin⁵. »

Le cabinet d'arts graphiques

Un cabinet d'arts graphiques, plus exigü et demandant moins de lumière que la peinture, (la lumière endommage les dessins, aquarelles et papiers divers d'où le besoin de pénombre et une exposition n'excédant pas les deux mois), pouvait être installé en mezzanine. Cette occupation de l'espace qui inscrit un volume à l'intérieur d'un autre, n'est pas sans évoquer la disposition de la cellule d'habitation que Le Corbusier a présentée en 1925 dans le pavillon de l'esprit nouveau, repris dans l'unité d'habitation de Marseille en 1954. Cet espace sert maintenant de lieu d'expositions-dossiers, dites Théma, pour l'art moderne.

Les salles d'art contemporain

Derrière le « salon » et la mezzanine qui sert de cabinet de dessins, se profilent les grandes salles consacrées aux installations et autres œuvres contemporaines. On repère là encore des espaces de circulation en dénivelé qui soulignent le parti pris de Simounet à épouser la topographie. Dans ces grandes salles, la présence des sheds inondent les salles de lumière contrairement aux deux dernières salles situées avant l'espace de la collection d'art brut. Ces deux nouvelles salles relient le bâtiment originel à l'extension et permettent d'agrandir l'espace d'accrochage des œuvres récentes.

⁵ Ibid.

L'extension de Manuelle Gautrand



Vue de l'extension du LaM, Villeneuve d'Ascq (vue extérieure de nuit). Photo : Max Lerouge / LMCU. © Manuelle Gautrand Architecture



I – L'architecte : Manuelle Gautrand

Quelques éléments biographiques

Manuelle Gautrand, née en 1961, crée son agence à Paris en 1991. Son cabinet est remarqué pour son projet pour la fondation Pinault sur l'île Seguin. Elle a réalisé des bâtiments dans des domaines très variés : bâtiments culturels comme le pôle auditorium et cinéma à Saint-Louis ou le centre d'art dramatique national de Béthune, bâtiments industriels comme les entrepôts aéro-portuaires à Nantes, ouvrages d'art et d'infrastructures comme la reconstruction de l'espace Citroën sur les Champs Elysées à Paris...

Ses projets sont très différents les uns des autres et souvent inattendus, tous issus d'un certain refus des convenances et possédant une part importante d'expérimentation.

Les propos de Manuelle Gautrand sont axés principalement sur le développement durable (économiser et partager les ressources, utiliser des technologies moins polluantes et des matériaux recyclables, arrêter la surconsommation), et sur une volonté de renouveler la volumétrie des bâtiments comme ça a été le cas pour l'extension du musée, sans oublier le respect du terrain, sa topographie.

Quelques points essentiels de son architecture

Aspect biomorphique : Manuelle Gautrand aime à comparer l'extension à une main ouverte.

Unicité du matériau : le béton, que le béton, dont on connaît sa grande capacité à être moulé.

La citation : les murs rideaux en béton rappellent les moucharabiehs orientaux.

II – Vue extérieure du bâtiment

Apparence et silhouette

Avec un bras qui vient enserrer les volumes existants ainsi qu'elle aime à le rappeler, Manuelle Gautrand enveloppe la partie nord du musée et la prolonge à l'est par cette main tentaculaire, telle les racines d'une plante qui s'accroche au terrain.

Même si l'aspect biomorphique de l'extension rompt avec la classique géométrie du bâtiment d'origine, le prolongement longitudinal des nouveaux volumes évite le conflit avec la structure originelle.

Cette extension qui épouse désormais les limites nord et nord-est du terrain se présente sous la forme de volumes aux surfaces percées de nombreuses petites ouvertures, offrant aux visiteurs l'aspect de moucharabiehs qui rappellent les origines géographiques de Roland Simounet.

Rythme

Respectant, comme Simounet, la topographie, Manuelle Gautrand nous révèle des volumes dans la continuité des précédents,

confirmant ainsi la promenade linéaire, qui tel un travelling cinématographique, fait l'identité du musée.

Matériaux

Le béton

Ce matériau a totalement remplacé la brique qui rappelait le parti pris vernaculaire de Simounet quant au choix des matériaux. Alors que le béton ne fait que souligner la structure originelle, il constitue la totalité des volumes de l'extension. Il s'agit d'un béton avec fibres, accroché par pan sur une ossature métallique. Chaque panneau a été réalisé artisanalement pour faire apparaître l'aspect dentelé des surfaces.

Le verre

Contrairement aux grandes baies vitrées enchâssées dans les murs de briques, les ouvertures de l'extension se présentent comme une multitude de petites fenêtres découpées dans le béton. En fait, ces surfaces sont des baies vitrées recouvertes par les panneaux découpés en béton.

III – Vue intérieure du bâtiment

Les accès

Trois ouvertures permettent l'accès du site originel à l'extension. La première s'inscrit derrière le café-restaurant situé désormais au nord du patio. Elle longe les ateliers des services techniques et permet l'acheminement des œuvres de la plate-forme d'embarquement aux salles du musée. La seconde se situe au nord-est de la plus grande des salles d'exposition temporaire. Quant à la troisième, elle s'ouvre sur un long couloir situé derrière la mezzanine.

Les salles de la collection L'Aracine

Cinq espaces en forme de doigt accueillent différentes thématiques de la collection d'art brut, alors que deux espaces intermédiaires éclairés artificiellement permettent l'agrandissement des salles d'exposition temporaire. L'intérieur des « doigts » possède une hauteur relativement importante qui lui confère un aspect religieux que vient souligner l'éclairage émanant des moucharabihs.

