

## Une architecture de prestige

Claude Bergeron

---

Number 32-33, Summer–Fall 1986

Le spectacle des musées

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17938ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (print)

1923-2543 (digital)

[Explore this journal](#)

---

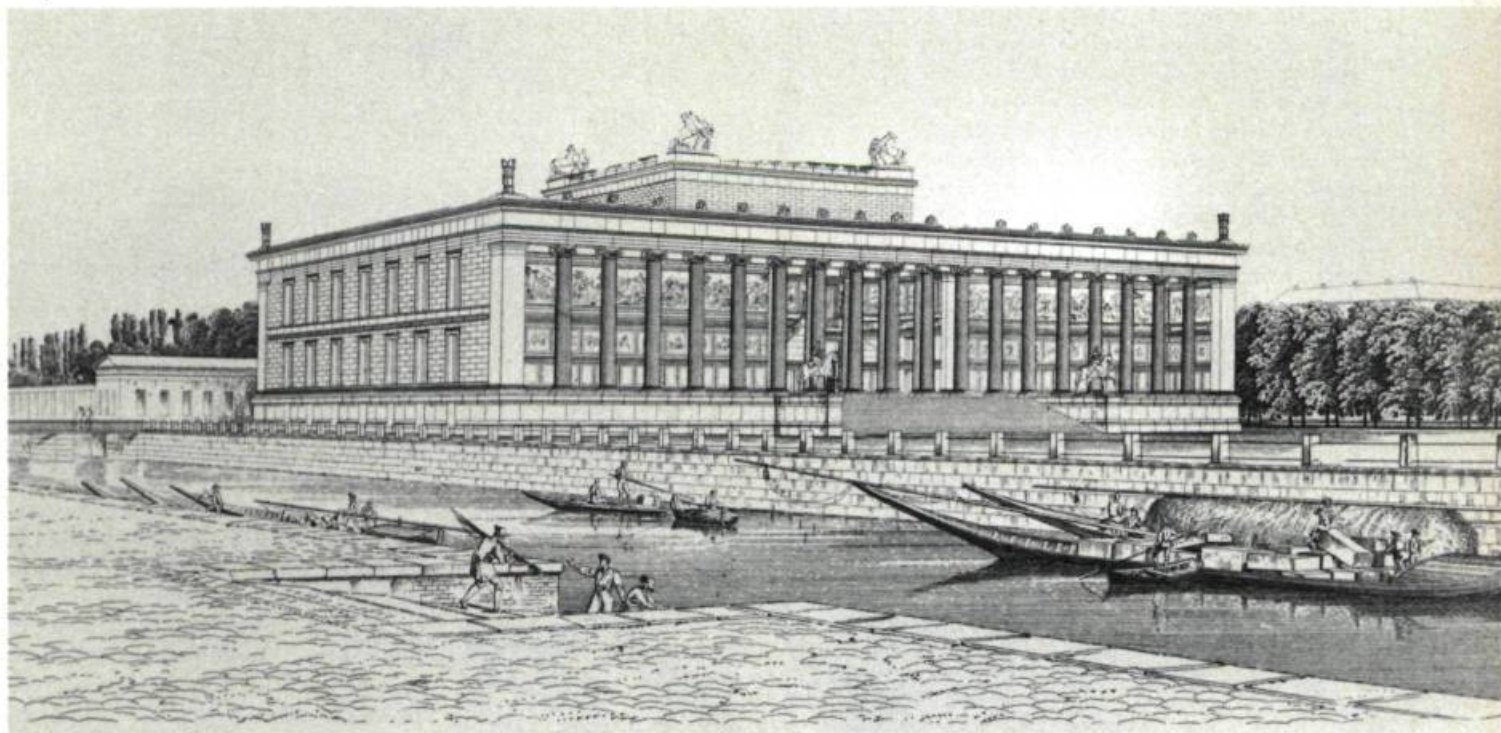
Cite this article

Bergeron, C. (1986). Une architecture de prestige. *Continuité*, (32-33), 33–36.

par Claude Bergeron

# UNE ARCHITECTURE DE PRESTIGE

*L'architecture des musées, autant que l'objet d'art, ne devrait-elle pas offrir une expérience unique au visiteur?*



Altes Museum, Berlin. Construit par Karl Schinkel à partir de 1823. Il est un des plus célèbres musées de l'époque néo-classique. Il a inspiré les architectes de plusieurs musées depuis la Seconde Guerre mondiale. (photo: Journal of the Society of Architectural Historians)

L'ardeur avec laquelle les gouvernements occidentaux s'adonnent à la construction de musées depuis plus d'une décennie, de même que les déclarations officielles qui entourent ces travaux, ne permettent pas de douter que beaucoup de prestige soit associé à ces édifices. C'est sans doute un signe des temps qu'enfin le gouvernement canadien loge dans un bâtiment conçu à cette fin son Musée des beaux-arts, déjà plus que centenaire, après que deux concours nationaux d'architecture, en 1956 et 1976, n'aient conduit à aucune réalisation.

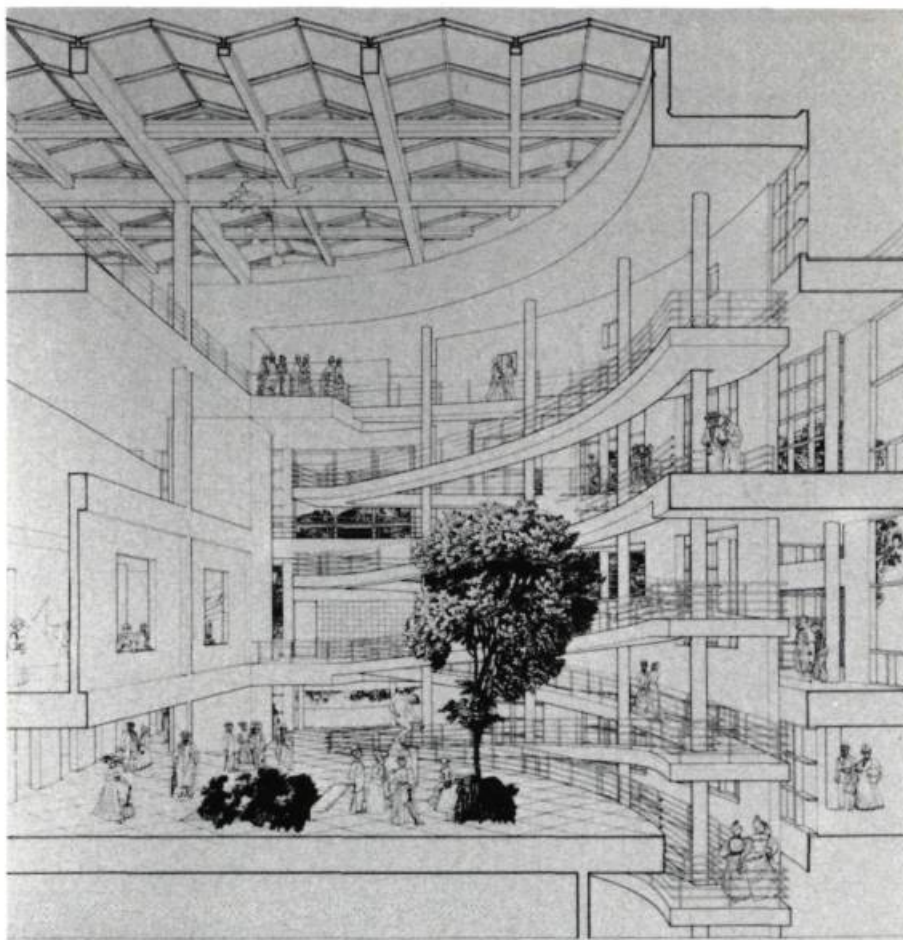
Mais quand, en 1982, il décidait de passer aux actes, il ne se contentait plus d'un seul musée; il en voulait deux pour la somme de 186 millions de dollars. Pour l'ex-ministre des Communications, Francis Fox, qui annonçait l'établissement de la Société de construction des musées du Canada, le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée canadien des civilisations ne seraient rien de moins que *des symboles de notre fierté nationale*. Il faut croire aussi que le musée est tout autant le véhicule de la fierté de celui qui commande ces travaux. Aussi a-t-on vu

High Museum, Atlanta. Comme le Musée Guggenheim dont il s'inspire, le High Museum d'Atlanta, conçu par Richard Meier, est aménagé autour d'un immense vide central. À la différence du Guggenheim, les œuvres d'art sont exposées dans des salles à l'écart des rampes de circulation. (photo: The Architectural Review)

dernièrement, en France, le Président Pompidou construire le Musée de Beaubourg, Giscard d'Estaing, le Musée d'Orsay, et le Président Mitterrand, rehausser son Grand Louvre d'une pyramide de cristal.

### MONUMENTS DE PRESTIGE

Le prestige de ces établissements peut venir de deux sources. Ils sont d'abord des trésors qui abritent des collections d'une incommensurable valeur parce qu'elles constituent le legs de la culture des peuples. Leur architecture aussi peut leur conférer beaucoup d'éclat. Traditionnellement, quand les musées n'étaient pas logés dans d'anciens palais royaux, comme le Louvre, on leur destinait des édifices monumentaux tels que le *British Museum* à Londres et l'*Altes Museum* à Berlin. Au XX<sup>e</sup> siècle, un souci de démocratisation, aidé par les théories fonctionnalistes en architecture, a non seulement condamné la monumentalité pour ce genre d'institution, mais a de plus exigé que l'architecture soit mise en sourdine afin de concentrer toute l'attention sur les œuvres exposées. Un exa-



men des musées récents ou en chantier suggère que les architectes sont bien peu disposés à cette sorte de sacrifice.

La monumentalité n'a peut-être pas repris tout à fait la place d'honneur, mais déjà elle se manifeste dans le projet de Michael Graves pour l'agrandissement du Musée Whitney de New-York. De même, est-ce que la colonnade à travée rythmique du futur Musée des beaux-

arts du Canada sera beaucoup moins monumentale que celle de l'*Altes Museum* parce qu'elle se combine à une galerie de verre?

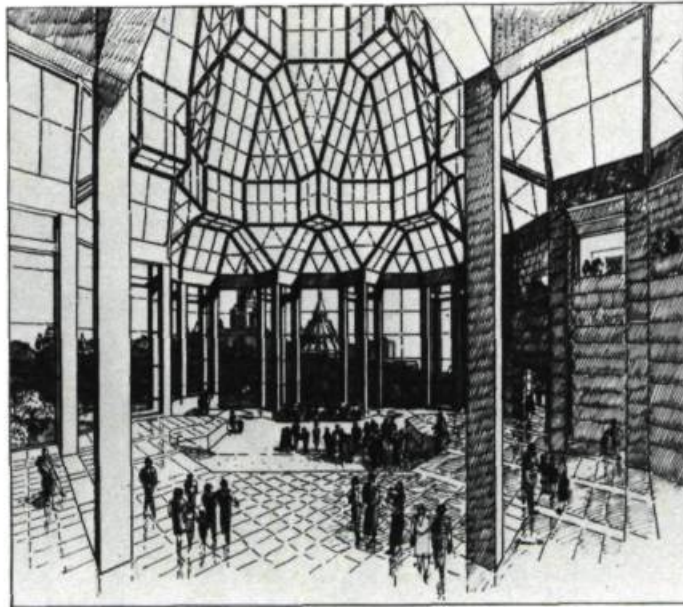
### DE NOUVEAUX CONCEPTS

Les recherches des architectes du XX<sup>e</sup> siècle pour améliorer le fonctionnement des musées ont surtout porté sur la circulation et l'utilisation de l'espace. Pour simplifier le cheminement du visiteur, Le Corbusier concevait dans les années trente, le musée en spirale dans lequel la circulation se fait dans un sens unique et continu. Peu après, Mies van der Rohe imaginait l'espace universel qu'il allait utiliser indifféremment pour divers types d'édifices, chacun étant réduit à une cage de verre où l'espace interne est libre de tout élément architectonique fixe. Les besoins changeants des musées pouvaient alors être accommodés par simple déplacement de cloisons amovibles.

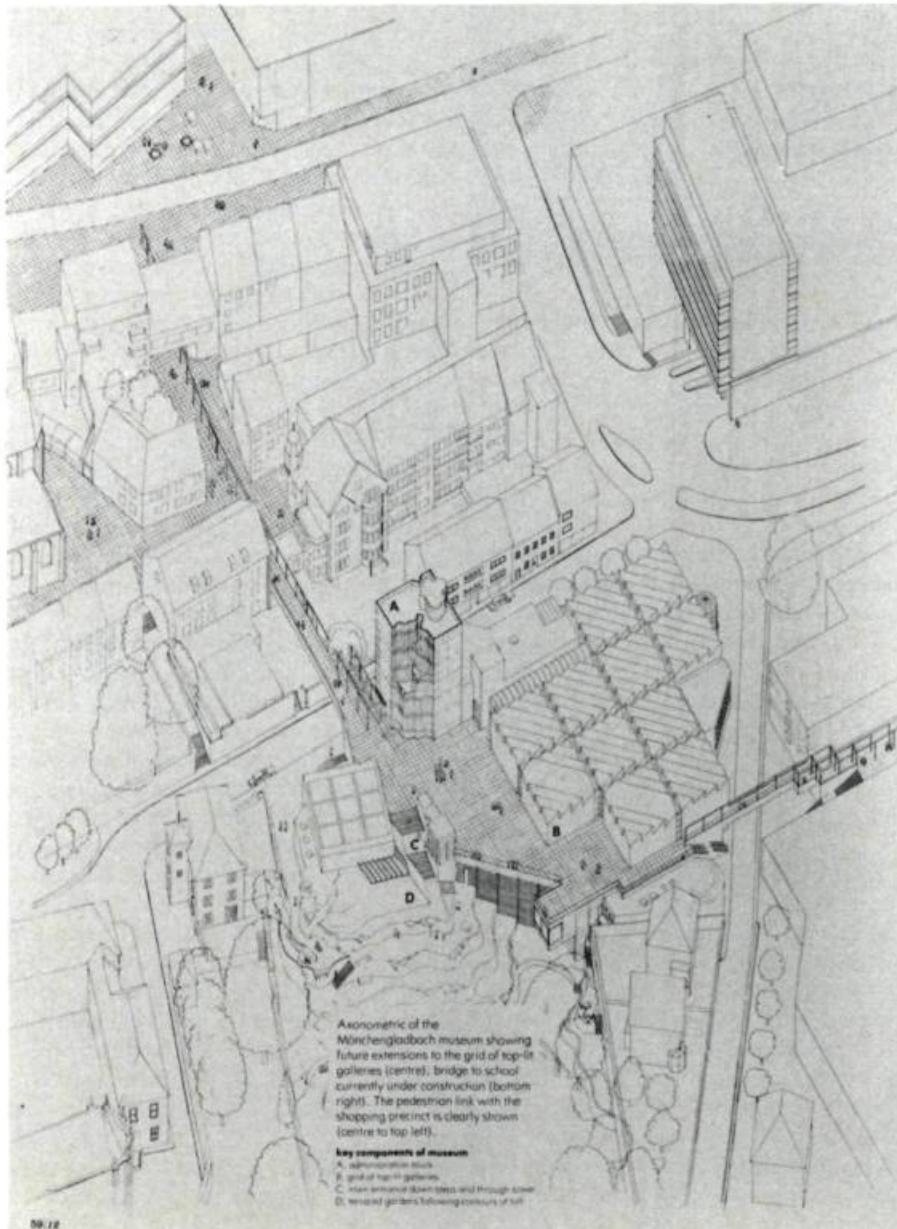
Musée Kimbell, Fort Worth (Texas). Au Musée Kimbell, Louis Kahn ne s'est pas satisfait d'assurer un fonctionnement efficace. Grâce aux rythmes, à la lumière et à la forme plastique des voûtes, il donnait du caractère aux salles d'exposition que le visiteur peut apprécier autant que les œuvres d'art. (photo: The Architectural Review)



À Ottawa, l'imposante galerie de verre du Musée des beaux-arts du Canada conduira le visiteur depuis l'entrée, dans le pavillon en face de la cathédrale, jusqu'au grand hall, également en verre. La forme de ce dernier s'inspire de la bibliothèque du Parlement. Perspective de l'intérieur du grand hall. (ill. : M. Guran)



Musée de Mönchengladbach. À l'entrée principale (indiquée par la lettre C) du musée, l'architecte Hans Hollein a fait converger un triple réseau de circulation piétonne: un parc en terrasses (en bas), une passerelle qui part du centre-ville (en haut) et une autre depuis un centre scolaire (à droite). (photo: The Architectural Review)



Il est vite apparu que les corridors continus de la spirale et les salles immenses, à l'aspect informel sous des plafonds bas, manquaient de caractère et même n'étaient pas toujours aussi efficaces qu'on l'aurait souhaité. Louis Kahn, qui au début des années cinquante avait donné à la galerie d'art de l'Université Yale ces espaces flexibles, renonçait à cette solution au profit de salles bien définies et de petites dimensions quand, quelque vingt ans plus tard, il concevait un second musée, le Yale Center for British Art, pour la même université. Au Musée Kimbell de Fort Worth, également du début des années soixante-dix, Kahn n'abandonnait pas tout à fait l'espace universel, mais il l'articulait en faisant alterner des travées étroites et des travées plus larges, surtout au moyen des voûtes qui laissent glisser une lumière douce. L'ambiance reposante qui baigne cet intérieur ne se prête pas moins à la contemplation des oeuvres que l'austérité et le dénuement spartiates des musées soi-disant fonctionnels d'une génération antérieure.

#### AU SERVICE DE L'ART

Aujourd'hui, les architectes se soucient du caractère des salles d'exposition, préférant, au moins pour les collections permanentes, des salles de dimensions modestes et aux murs fixes, réservant les grands espaces flexibles aux expositions temporaires. Au Musée des beaux-arts du Canada, Moshe Safdie a prévu des salles de dimensions diverses, surmontées de voûtes en berceau sur lesquelles glisse la lumière zénithale. Certaines salles seront carrées, d'autres rectangulaires, et plusieurs donneront sur une cour intérieure, de sorte que le visi-



Musée des beaux-arts, Boston. La nouvelle aile du Musée des beaux-arts de Boston, dessinée par Ieoh Ming Pei, loge ses divers services de part et d'autre d'une grande galerie de verre. Comme dans les centres commerciaux, l'activité de la librairie et de la cafétéria, à droite, envahit «l'espace public». (photo: American Institute of Architects Journal)

teur éprouvera le plaisir de passer d'un espace à un autre. La visite au musée devient ainsi l'occasion d'une promenade architecturale. Richard Meier, qui a construit des musées remarquables aux États-Unis et en Allemagne, ne cesse de répéter que son objectif est de se servir du musée pour procurer une expérience de l'architecture autant que de l'art qui y est exposé.

Il y a déjà un quart de siècle que le Musée Guggenheim de New-York procure cette expérience exaltante de l'architecture, bien qu'on lui reproche de gêner l'exposition et la contemplation des oeuvres. Plus récemment, les architectes ont tenté de concilier l'expérience architecturale et celle des oeuvres d'art en accordant à chacune des espaces distincts. Au *High Museum* d'Atlanta, les salles d'exposition, de petites dimensions, sont repoussées à la périphérie pour laisser l'espace central aux rampes de circulation. À Québec, le Musée de la civilisation ne nous prépare rien de moins spectaculaire. Il se composera de trois grandes travées: de vastes salles d'exposition très régulières et sobres occuperont les extrémités, tandis que dans la travée centrale est prévu un environnement ludique digne des foires internationales. À l'intérieur d'une immense

cage de verre, toute la gamme des promenades sera offerte: pont enjambant un bassin et une cascade, escaliers et passerelles suspendus dans le vide. On pourra même monter depuis le niveau de la rue jusqu'au toit pour y admirer le Saint-Laurent, avant de redescendre sur l'autre versant.

En mettant ainsi des espaces grandioses et exaltants à la disposition du public, ces musées offrent plus que ce qui est strictement nécessaire pour l'appréciation des oeuvres d'art et des artefacts; mais par cette générosité, ils rendent service à ces institutions et aux buts qu'elles visent. Combien de personnes qui ne fréquentaient jamais les musées ont visité le Guggenheim?

#### LE VIVOIR DE LA VILLE

Aujourd'hui, cette volonté de créer un environnement invitant déborde les murs du musée. Pendant que se poursuivaient les travaux du Guggenheim, Philip Johnson dotait le Musée d'art moderne de New-York d'un jardin de sculpture, souvent salué depuis comme le plus bel espace extérieur de Manhattan. C'était assez pour que, par la suite, les musées américains et européens s'ornent presque tous d'un jardin de sculpture. Les nouveaux musées font

maintenant partie d'un plan d'aménagement urbain dont ils sont le foyer. Il y a plus de quinze ans, le Musée d'Oakland aménageait sa toiture entière en un vaste parc public. Le Musée de *Mönchengladbach* en Allemagne s'enrichit aussi d'un parc en terrasses qui relie son entrée principale à un quartier urbain, tandis que sa toiture devient le carrefour d'une circulation piétonne qui réunit une autre partie de la ville au centre commercial. À Londres, les plans d'agrandissement de la *National Gallery* comportent une liaison piétonne entre *Leicester Square* et *Trafalgar Square*. Enfin Moshe Safdie, qui voit le musée comme le «vivoir de la ville», permettra aux piétons qui n'auront pas l'énergie nécessaire pour monter jusqu'au faite du Musée de la civilisation, de traverser le hall de part en part pour passer de la rue Saint-Pierre à la rue Dalhousie. Plus que le vivoir de la ville, le musée contemporain en est la galerie commerciale dont il emprunte les principes et les formes. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'aile nouvelle du Musée des beaux-arts de Boston ou le futur Musée d'art contemporain de Montréal avec le centre commercial les Galeries de la Capitale à Québec.

On pourrait discourir longuement sur ce rapprochement du musée avec le centre commercial, mais remarquons que l'on reproche rarement à un magasin d'attirer trop l'attention par son architecture. Est-ce qu'une architecture trop attrayante nuit à l'activité commerciale? Penser qu'une architecture qui se fait trop remarquer nuit à la vie des musées, n'est-ce pas douter de la capacité des oeuvres d'art de continuer d'enchanter ceux qui s'y intéressent ou encore, prétendre que pour bien remplir son rôle, l'architecture doit se satisfaire d'être fonctionnelle?

*Claude Bergeron est professeur d'histoire de l'architecture à l'Université Laval.*