

LOM

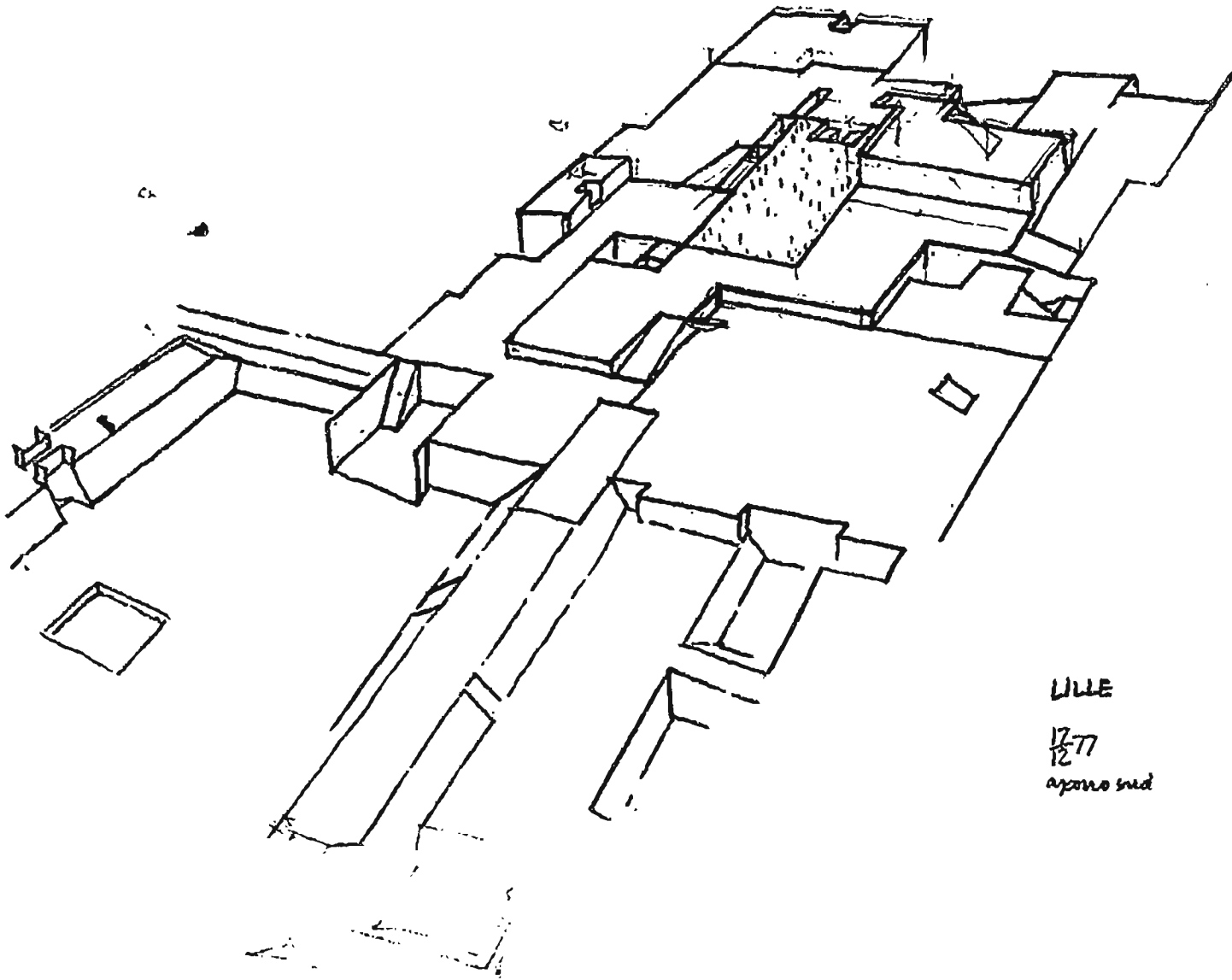
histoires

« Villeneuve d'Ascq est une ville nouvelle, aux portes de Lille, dont le principe d'organisation, le fil conducteur, en quelque sorte, sur lequel les quartiers s'enfilent en chapelet : le Triolo, le Pont de Bois, le Château, la Cousinerie..., est une autoroute internationale qui relie Paris à Gand et au nord de l'Europe. Cette disposition, à bien des égards aberrante (mais qui le paraît moins si on évoquait l'exemple d'autres villes modernes à travers le monde), fait beaucoup pour l'excellente implantation du nouveau Musée d'art moderne du Nord. Le bâtiment s'ouvre pour ainsi dire sur l'autoroute, mais à l'abri, derrière les reliefs plus ou moins artificiels qui le protègent de ses nuisances. Il se déploie à l'aise dans un vaste terrain limitrophe du Parc urbain. Le site est typique de cette campagne flamande que l'urbanisation a conquise sans en effacer la ruralité : les grands arbres, le canal enjambé par des passerelles de bois, les saules alignés, font comme un paysage peint dans la tradition, la brume du matin ménageant les « passages ». »¹

En 1983, Pierre Joly n'a pas manqué l'inauguration d'une architecture exceptionnelle. Lui qui en chaque occasion a sillonné le Nord et visité ses architectures contemporaines pour les faire découvrir au lecteur, était présent pour cet événement qu'il a cadré d'un point de vue photographique avec Véra Cardot, puis commenté en campant tout d'abord, comme à son habitude, les particularités du site. Quand le 9 juillet 1976, le conseil de la Communauté urbaine de Lille accepte la donation de la collection commencée par Roger Dutilleul et poursuivie par Jean Masurel, son neveu, le site du futur musée est déjà choisi, il a été approuvé une année plus tôt par Jean Masurel qui le considère comme une oasis dans la ville nouvelle. Le terrain, situé au bord de l'autoroute reliant Paris à Gand et traversant Villeneuve d'Ascq, est limité au nord par un secteur d'habitations relativement peu dense, à l'est par une plaine de jeu, à l'ouest par un amphithéâtre naturel et au sud par un chenal artificiel reliant deux lacs. Alors que son caractère presque rural forge son apparence, la situation métropolitaine mais également sa position au cœur d'un triangle Paris, Amsterdam, Londres entrent dans la logique programmatique du projet qui ambitionne d'atteindre un niveau culturel capable d'attirer les visiteurs d'au-delà des frontières². De cette situation contrastée, le futur musée tirera longtemps la réputation d'une desserte locale relativement difficile et le vœu permanent d'une grande accessibilité pour le voyageur culturel européen.

Ébauché avec la direction des musées de France à partir de 1975, puis en association avec le conservateur, Pierre Chaigneau, le programme est le résultat d'une alchimie complexe oscillant entre l'idée d'un écrin pour la collection et le principe d'un centre culturel, dont les multiples activités formeraient un contrepoint nordiste au bouillonnement du Centre Georges-Pompidou dont le modèle ébranle alors le milieu des musées. En dehors des données quantitatives qui déterminent les surfaces dévolues aux usages, la situation de l'édifice dans son environnement et son ouverture sur le paysage dominent les suggestions du programme ouvert au concours. Ces critères jouent également un rôle dans les discussions sur la sélection des candidats admis à concourir. La pratique du concours devient en effet systématique à la fin des années 1970, et la consultation pour le musée est représentative d'une nouvelle manière qui deviendra peu à peu la norme en matière de

Roland Simounet,
croquis pour le Musée
d'art moderne,
Villeneuve d'Ascq,
Carnet 67, page 2643, 1977,
Archives du monde
du travail, Roubaix



LILLE
17-77
axono sud

commande publique tout en sonnant le glas des attributions directes aux pontes de la profession, aux architectes des bâtiments civils et palais nationaux, aux anciens Grands Prix de Rome et aux maîtres d'œuvre nantis d'agrément des administrations. Jean Masurel, assisté d'Elisabeth Flory, a contribué à établir les listes d'architectes dont le travail pouvait correspondre aux objectifs du donateur³. Alain Champetier de Ribes, Vladimir Mitrofanoff ou Roland Simounet (1927-1996), parce que leurs projets antérieurs manifestaient clairement une attention toute particulière au site, avaient été pressentis. Mais la sélection des participants au concours du musée est influencée par d'autres logiques, celles de la maîtrise d'ouvrage et celles des notabilités professionnelles locales ou nationales. Les résultats de la consultation donnent une idée relativement précise du contexte, si ce n'est théorique au moins professionnel, et de la réponse à la commande d'un équipement culturel dans une ville nouvelle qui « commence à prendre consistance » au seuil des années 1980.⁴

Le concours sur invitation met en compétition les projets d'Alain Champetier de Ribes, Pierre Delannoy, Jean Dubuisson, Serge Ménéil, Vladimir Mitrofanoff associé à Jean-Claude Bernard, Roland Simounet et Jean-Pierre Watel. Les propositions sont remises pour le 31 janvier 1978 et les réponses sont examinées dans la foulée par le jury. Les projets de Serge Ménéil et Pierre Delannoy répondent au programme par des morphologies monumentales relativement brutales. Le premier propose un volume compact, construit à partir d'un plan octogonal qui semble être tombé du ciel pour atterrir au nord du terrain. Le second repose sur une déclinaison de formes géométriques triangulaires, qui génère un espace plutôt urbain et minéral à l'opposé du caractère paysager suggéré par le programme. Deux autres projets mettent en évidence des solutions articulées : le projet de Jean-Pierre Watel repose sur la combinaison de trois grandes serres et d'un cheminement piétonnier traversant un musée qui ambitionne de construire les berges du lac et du chenal. Alain Champetier de Ribes⁵ imagine un ensemble de volumes articulés se déployant d'est en ouest calé au nord, dans la partie légèrement plus haute du terrain. Deux autres équipes tentent de proposer des formes spécifiques aux problèmes posés par le site ou par la nature de la collection. Le projet de Jean Dubuisson, inspiré par une ascèse et une simplicité nordique dont il est coutumier, est adossé au nord et greffé au quartier d'habitations au point qu'il en assure la limite urbanisée. Il apparaît comme une démonstration sereine, dans la continuité d'une modernité qui a fait ses preuves, des capacités d'une implantation faite pour offrir la belle vue du sud au futur musée. La proposition de Vladimir Mitrofanoff⁶ repose sur la recherche d'analogie entre les formes cubistes de la collection et l'assemblage de volumes complexes en une structure organique, une architecture presque déconstruite avant l'heure. Enfin, la proposition de Roland Simounet, une des plus discrètes, presque compacte, répartit les masses en une structure proliférante et modulaire très directement associable à la plastique de ses projets antérieurs. Roland Simounet est désigné lauréat en mars 1978, son architecture est jugée simple, praticable et lisible, mais déjà un peu méditerranéenne, un qualificatif qui ne quittera pas les commentaires savants ou profanes émis à propos de l'édifice. La réponse initiale est revue dans un nouveau projet définitivement adoptée le 12 janvier 1979. Cette version définitive qui correspond au musée réalisé est tournée plus radicalement vers le parc⁷. Elle voit naître une division en deux parties de la construction initiale et une séparation plus affirmée entre les deux grandes entités du programme : l'aile ouest accueille l'ensemble des services : bibliothèque, ateliers pédagogiques, café du musée, bureaux, réserves et ateliers techniques ; l'aile est comprend principalement les espaces d'exposition. Il reste de cette division le « pincement » qui est à l'origine de la subtilité de l'entrée. Un fin cordon formant portique, ouvert sur un patio au nord et sur le parc au sud, relie les deux ensembles. Ce hall qui accueille et dirige donne aussi le ton de la générosité des espaces intérieurs. Le dos au parc, le visiteur retrouve face à lui le jardin du patio. Exact opposé d'une version monumentale de l'entrée, ce hall l'accompagne dans la continuité du cheminement contemplatif qu'avait initié le parc. Le visiteur pressé s'y sent peu à l'aise, alors que celui qui accepte d'entrer progressivement au cœur des collections profite de cette mise en condition.

Au moment où Roland Simounet modifie la version issue du concours, le projet de Villeneuve d'Ascq complète le Musée de la préhistoire à Nemours (1976-1980) et le musée Picasso (1976-1985) qui valent à l'architecte une grande notoriété en matière de réalisations muséales et une nouvelle reconnaissance professionnelle à la suite des réalisations de logements collectifs en Algérie puis en France métropolitaine. La livraison 326 de la revue *Techniques et Architecture* spécialement vouée à la muséographie consacre cette reconnaissance en accordant à la trilogie une place de choix⁸. La couverture de



Roland Simounet,
maquette du concours
pour le musée, 1978

la revue reprend un dessin de Roland Simounet, une perspective au contraste inversé, représentant le passage transversal aux espaces de la donation. Dans la représentation de cet espace qui ponctue la collection permanente, le trait faussement hésitant du dessin représente la double hauteur et le niveau intermédiaire d'un cabinet d'arts graphiques révélant les traces encore vivaces d'une filiation corbuséenne.

Les salles d'exposition sont traitées suivant deux registres différenciés : au nord, de vastes espaces sont éclairés principalement par des sheds, jumelés avec des poutres de grande portée, suivant un principe que Roland Simounet avait expérimenté à Nemours. Ces espaces sont destinés plus spécifiquement aux expositions temporaires. Au sud, une partie plus intime est réservée à la présentation de la collection permanente imaginée comme une interprétation du thème des appartements du collectionneur. Ce parcours est enrichi de très légères différences de niveaux qui compensent la platitude du terrain, et d'ouvertures qui ménagent ponctuellement des vues cadrées sur le parc. Ce caractère domestique est accentué par une lumière naturelle dont les contrastes proposent une alternative aux versions normatives et désincarnées de l'éclairage muséal⁹, mais également par le relief des plafonds, constitués de voûtains de béton armé.

Dans un texte destiné à présenter son travail lors d'une exposition de l'Institut français d'architecture, Roland Simounet revient sur les raisons du choix des voûtains qui constituent les plafonds du musée. Certes, il y souligne l'hommage rendu au plancher à voûtain envisagé comme un « ordre traditionnel » répandu dans le Nord de la France. Mais, si on peut imaginer que l'emploi de ce profil a pu naître d'une sorte de transposition, l'explication ne se limite pas à cette référence régionale et révèle quelques fondements de la pratique de l'auteur:



Vues du chantier du musée,
30 juillet 1980 et 4 novembre 1981

« Très tôt dans la mise en forme de ce vaste programme, une trame s'est imposée sur l'ensemble de l'emprise de l'édifice, combinaison de l'appareillage de briques, de l'entraxe de la poutrelle de plancher et des mesures de tous les éléments dans les trois dimensions. Un voûtain s'est presque naturellement installé entre poutrelles puis entre pilastres sur un module de 068 (trois briques, deux joints). La trame mixte constituée de deux travées inégales a enrichi, en l'ordonnant, la structure interne et les fronts périphériques. Le voûtain ne pouvait être qu'un rappel d'une famille de formes. La portée standard assez grande (plus de sept mètres) des planchers ne pouvait autoriser qu'un type préfabriqué, semi-préfabriqué, voire coulé en place. Le système traditionnel n'était pas réalisable en raison du délai, de la main-d'œuvre, donc du prix. Aucune nostalgie dans cette idée, mais une simple politesse à une forme caractéristique d'une région riche de tradition, et la transposition d'une échelle dans une rationalité économe et nécessaire. »¹⁰

Roland Simounet, en évoquant le choix du voûtain, décrit les relations structurelles et dimensionnelles qu'il entend nouer entre les éléments qui composent son architecture. Cette façon de tenir le projet dans sa construction et dans ses formes en liant les composants par la dimension rappelle le souvenir de projets antérieurs comme celui de la résidence universitaire de Tananarive (1962-1970), dont les trumeaux mesuraient déjà 68 centimètres, résultant de la largeur de trois briques et de deux joints, en cadrant une loggia aux mesures du Modulor corbuséen¹¹. S'il fallait déterminer la singularité du travail de Roland Simounet parmi ses contemporains, on la retrouverait dans cette faculté de combiner le registre du constructeur et celui du plasticien dans une unité conceptuelle et selon une morale rigoureuse¹². Si les dimensions harmoniques, celles du Modulor, sont ainsi omniprésentes dans le musée, elles sont combinées avec une raison constructive qui repose ici sur la mise en œuvre du module de base qu'est la brique ainsi que sur la répétition et les variations de quelques éléments simples composant les structures horizontales et verticales. Les pilastres, les remplissages de la paroi, sont unis par la multiplication du module élémentaire de brique suivant un appareillage excluant toute coupe¹³. L'acrotère en béton ainsi que le cheminement de l'eau, traité en saignée dans la maçonnerie, sont à l'origine d'une modénature qui donne sa forme unitaire au musée et incarne la quête de Roland Simounet : la réduction de l'architecture à l'ordre de la construction maçonnée. De cette recherche, l'architecte tire la résolution de toutes les situations courantes ou singulières. Dès lors, les moindres recoins du musée semblent décliner inlassablement cette pensée : la jonction des bâtis de porte avec les têtes de mur, les joints creux qui partout articulent les matériaux différents, les « caniveaux » qui, à l'origine,



Vues du chantier du musée,
fondations du bâtiment est, 31 mai 1981,
réserves, 6 mars 1981,
logement du conservateur
et ateliers d'artistes, 20 février 1982

marquaient la rencontre des sols et des parois verticales ou les menuiseries prêtes à disparaître pour mieux s'effacer derrière la brique, jusqu'à cette suppression obsessionnelle des descentes d'eau remplacées par une irrigation du ciel vers la terre tracée dans la maçonnerie. Le Musée d'art moderne à Villeneuve d'Ascq est à classer dans une liste comprenant quelques incontournables antécédents de la seconde moitié du xx^e siècle, comme la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (1964) de José Louis Sert. Il fait partie des architectures qui tentent d'exprimer une relation renouvelée avec l'œuvre exposée et de nouvelles vocations du musée contemporain, mais il est édifié à un moment difficile. Entre la pose de la première pierre, le 3 mai 1980, et l'inauguration le 21 mai 1983, puis l'ouverture au public au cours du mois d'octobre de la même année, le chantier s'est écoulé avec son lot de difficultés. L'architecte a relaté comment les pratiques d'entreprises ne furent pas toujours à la hauteur du soin nécessaire à la mise en œuvre de ses dessins¹⁴. Si le chantier qui voit s'opposer des logiques contradictoires est en partie une épreuve pour l'architecte, la prise en main du musée par ses usagers va ponctuellement imposer violemment une forme de banalisation des espaces initiaux¹⁵. La réception du Musée d'art moderne s'est quant à elle développée sur des modes différenciés à partir de l'inauguration de 1983. La presse locale attend alors surtout l'ouverture de l'équipement plus que son architecture. Les commentaires de la presse spécialisée laissent relativement peu de place au bâtiment de Villeneuve d'Ascq, coïncé entre l'ouverture du Musée de la préhistoire à Nemours et surtout l'ouverture, en 1985, du musée Picasso à Paris. On y distingue clairement les propos qui associent la réalisation à la cohérence de l'œuvre de l'architecte, de ceux qui relèvent d'un journalisme architectural encore immature¹⁶. Mais, pour bien saisir ce moment critique, il faut avoir en vue que l'architecture contemporaine française des années 1980 a pris majoritairement le pli du postmodernisme européen annoncé par la Biennale de Venise de 1980. En cette période, la position des architectes qui se considèrent dans la continuité d'une modernité inachevée s'exprime clairement comme celle de Roland Simounet, mais s'accompagne de doutes et d'incertitudes :

« Ni doctrine particulière, ni «tendance», ni «école», il doit y avoir volonté de construire pour les hommes, en accord (respect ou réponse) avec le milieu, à l'aide des moyens considérables de notre époque. Devant la force immense de ce siècle prodigieux, qu'avons-nous fait du «progrès», de la «machine», de la «vitesse», des «sciences de l'homme» ?

De la seule maîtrise de la construction, plus encore de la «maîtrise d'œuvre», le souci de l'adaptation – à tous les niveaux –, la seule volonté d'unité, d'économie de moyens, le goût de la mesure mène droit à l'essentiel.

Ainsi l'architecture se secrète – presque – toute seule.



Roland Simounet,
maquette du musée réalisé

Réaction aux contraintes, satisfactions des besoins, nous avons à intervenir pour mettre en forme (sans aucun formalisme) pour insérer (sans concession au folklore) pour ordonner (sans rigidité) les solutions qui se déduisent, s'offrent, se pressent pour se cristalliser sans leur vérité.

Ainsi tout se re-crée, tout se métamorphose.

Notre objet est d'essayer d'être pertinent.

Notre fin n'est-elle pas d'assurer ce qui se nomme permanence ? »¹⁷

Dans ce contexte, le musée de Roland Simounet peut apparaître comme une architecture de résistance : fondé sur une morale de la construction, au moment du retour en force du signe, imaginé dans l'élan d'ouverture des années 1970, mais inauguré dans une atmosphère attentive au retour des formes académiques, conçu dans la continuité d'une modernité paisible mais investie par ses usagers dans une période d'intense critique de la modernité. Roland Simounet a laissé passer ces tempêtes et le temps lui a donné raison. L'édifice a connu la reconnaissance puis la célébration¹⁸ et même une curieuse phase de patrimonialisation, juste avant que son intégrité ne soit mise en question. Il ne fait plus de doute maintenant que les espaces qu'il a conçus à Villeneuve d'Ascq rejoignent la liste de quelques prestigieux musées européens : le Musée municipal de La Haye (H.P. Berlage, E.E. Strasser, 1927-1935), le musée Kröller-Müller à Otterlo (H. Van de Velde, 1919-

1938 et W. G. Quist, 1969-1977) ou le musée d'art moderne Louisiana à Humlebæk au Danemark (Jorgen Bo, Vilhelm et Claus Vohler, 1958, 1966 et 1971). L'attention au site et la volonté de trouver une réponse adaptée à la situation locale étaient inscrites dans la demande initiale, mais l'ambition d'atteindre la qualité de ces musées nord-européens était moins explicite. Roland Simounet qui pensait que l'architecte se devait de métamorphoser le programme¹⁹ ne renierait sans doute pas avoir ajouté un édifice à cette liste. Il a démontré à Villeneuve d'Ascq comment cette métamorphose passait par la tentative de construire une architecture sans âge.

RICHARD KLEIN

1. Pierre Joly, *Un musée d'art moderne pour le Nord*, photographies de Véra Cardot et Pierre Joly, *L'Œil* n°338, septembre 1983, p. 32-37.
2. Le journal *Nord Eclair* du 23 mai 1983 rappelle les ambitions culturelles du département du Nord qui créa deux autres musées au moment de l'inauguration de Villeneuve d'Ascq : le musée Matisse au Cateau-Cambrésis et le Musée d'art contemporain de Dunkerque, devenu depuis le LAAC.
3. La liste des maîtres d'œuvre comprend les noms de personnalités aussi différentes que Roland Castro, Claude Parent, Jean Prouvé, Jean Renaudie, Denis Sloan ou Claude Vasconi.
4. Nous reprenons les termes de Marcel Cornu dans « Trois témoins dans la ville », *Urbanisme* n°199, décembre 1983, p. 50.
5. Pour ce concours, Alain Champetier de Ribes est associé à Bernard Henry, Michel Marcelli et Jean-Louis Rauzier.
6. Vladimir Miltrofanoff est associé à Jean-Claude Bernard, Gérard Bureau et André-Yves Dupuis.
7. Le permis de construire est accordé à la fin de l'année 1979.
8. *Techniques et Architecture* n°326, septembre 1979 : Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, en couverture, « Un musée pour Picasso », p. 78-81, « Musée de la préhistoire à Nemours », p. 97-100. Le dessin de couverture est reproduit dans son contraste originel à la page 29 de la revue afin d'illustrer le sommaire.
9. « Pour le musée de Lille, j'avais envie de mélanger la lumière du jour à la lumière du Nord qu'on utilise souvent dans les musées avec le jour zénithal. Je voulais que l'on sente le soleil se déplacer, que l'on sente les jours et les heures passer, tout en éclairant bien la collection. » Roland Simounet, entretien avec Virginie Picon-Lefebvre (mars 1989), *Roland Simounet à l'œuvre, architecture 1951-1996*, Musée d'art moderne de Lille Métropole - Institut Français d'Architecture, Villeneuve d'Ascq-Paris, octobre 2000, p. 37.
10. Roland Simounet, *Pourquoi un vaûtain* (17.09.1982), texte pour une exposition de l'Institut Français d'Architecture, Archives Roland Simounet. Roland Simounet reprend cette explication au cours de plusieurs entretiens publiés dans *Roland Simounet, Dialogues sur l'invention*, Le Moniteur, Paris, 2005.
11. Maurice Besset a rendu hommage à la cité universitaire de Tananarive en la figurant dans son ouvrage *Nouvelle architecture contemporaine française* (1967), Arthur Niggli, Teufen, p. 88-91.
12. Jacques Lucan, à propos du musée de Villeneuve d'Ascq, évoque une « morale de la construction » dans *AMC* n°1, mai 1983, p. 40-49.
13. « Lors de la construction du musée à Lille, je voulais exploiter cette expérience antérieure. J'ai dû alors modifier les routines car les ouvriers savaient très bien couper les briques et ne se posent pas la question de savoir si on peut l'éviter. Je me suis appuyé sur le savoir-faire des maçons et je leur ai demandé de modifier leurs habitudes. Ils ont été contents finalement, car c'était plus simple pour eux. Cela a permis de donner une plus grande unité au bâtiment. Je pensais avoir inventé une manière de faire, or des critiques ont écrit que ce projet ressemblait à des réalisations des années vingt en Hollande. J'en suis très content car cela signifie que nous avons pris le même chemin pour arriver à intégrer des éléments comme les clés des linteaux par exemple. » Roland Simounet, entretien avec Virginie Picon-Lefebvre (mars 1989), *Roland Simounet à l'œuvre, architecture 1951-1996*, op. cit.
14. Notamment dans les propos recueillis par Virginie Picon-Lefebvre à Paris en mars 1989 et publiés dans *Roland Simounet à l'œuvre, architecture 1951-1996*, (Richard Klein dir), op. cit.
15. Parmi les nombreux cas, on peut citer le découpage d'un balcon intérieur donnant sur la première des salles d'exposition temporaire, ou plus tard le changement des sols passés de la terre cuite au classique bois de bout, ou encore l'ajout d'éclairage artificiel.
16. Dans cette dernière catégorie, on peut relire avec intérêt les commentaires d'Anne Dagbert dans *Art Press* (avril 1984, p. 54) ou de Patrice Bachalard dans *Beaux-Arts* (n°10, février 1984, p. 8) qui tous deux s'étonnent qu'un musée puisse être construit en brique !
17. Roland Simounet, *Les Cahiers de la recherche architecturale, architecture 1980, doctrine et incertitudes*, n°6-7, Paris 1980, p. 32.
18. Juste après l'exposition *Roland Simounet à l'œuvre*, 21 octobre 2000 - 28 janvier 2001 au Musée d'art moderne, le musée est inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques. Il est alors le plus jeune édifice français bénéficiant d'une protection administrative au titre des Monuments historiques.
19. À ce sujet, Roland Simounet, entretien avec Francis Rambert, dans *Architectes* n°144, janvier-février 1984, p. 27.