



HAL
open science

La pyramide du Louvre : analyse de la forme par le contre-projet

Jean Haffner

► **To cite this version:**

Jean Haffner. La pyramide du Louvre : analyse de la forme par le contre-projet. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01655689

HAL Id: dumas-01655689

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01655689>

Submitted on 15 Dec 2017

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.

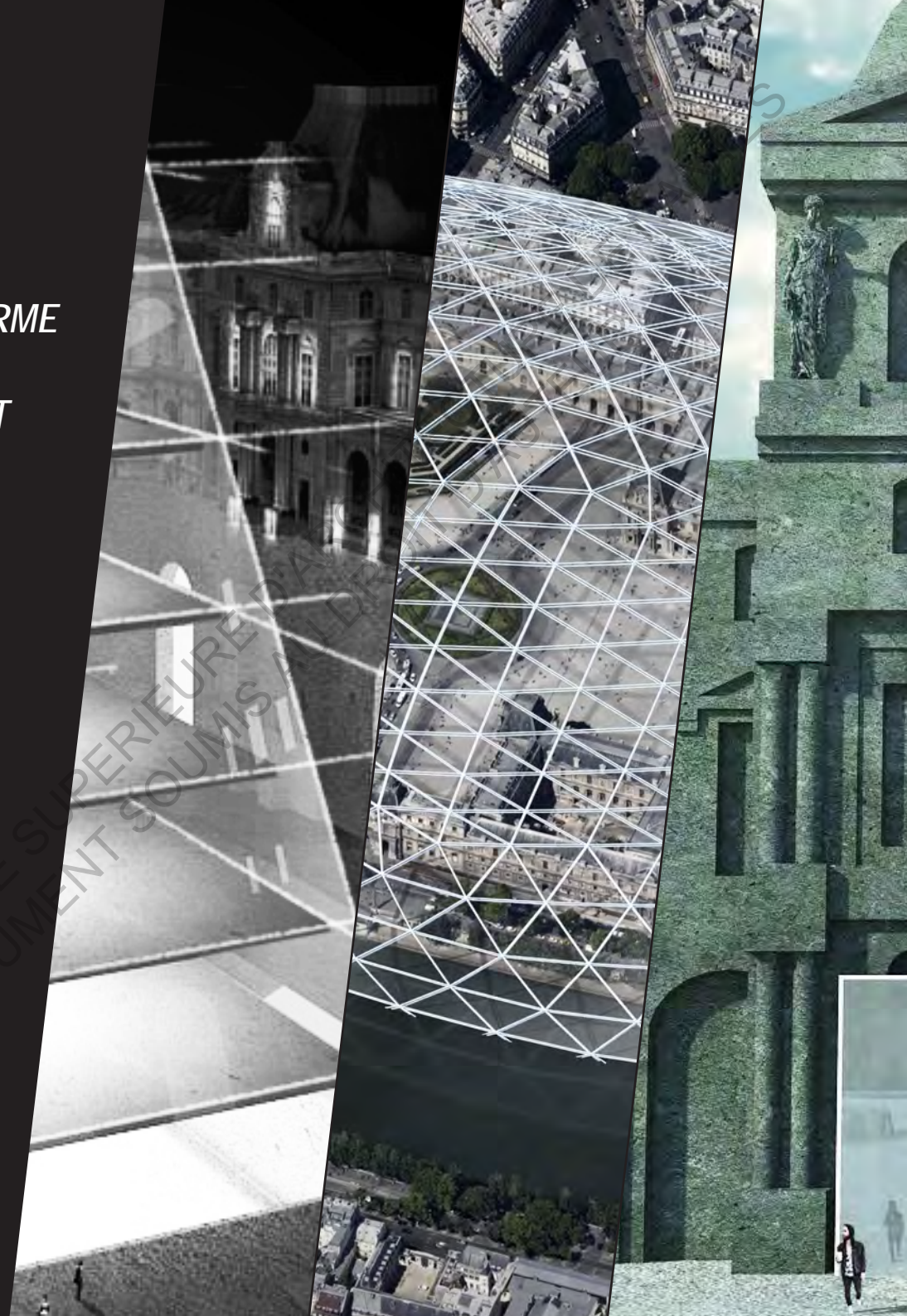


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LA PYRAMIDE DU LOUVRE

ANALYSE DE LA FORME
PAR
LE CONTRE-PROJET

Mémoire Master 2
Jean Haffner



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

**LA PYRAMIDE DE LOUVRE,
ANALYSE DE LA FORME PAR LE CONTRE-PROJET**

JEAN HAFFNER

Séminaire : «L'auteur en architecture : qui est-ce?»
Encadrant : Jean-Louis Violeau

ensa nantes - Septembre 2017

REMERCIEMENTS

À **Jean-Louis Violeau**, pour ses qualités de tuteur de mémoire et d'encadrant du séminaire. Pour la confiance et la liberté qu'il m'a accordées. Pour sa disponibilité, la justesse de ses remarques et la pertinence de ses références qui m'ont permis d'approfondir mon sujet et de trouver un angle de recherche auquel je n'aurais pas pensé.

À toutes les personnes ayant, par leur écoute et les discussions que nous avons partagées, participé à affiner et enrichir mon sujet.

À **ma famille**, pour son soutien et son aide particulièrement précieuse.

Aux membres de la bibliothèque, qui m'ont permis d'accéder aux livres supports de mon mémoire, même quand celle-ci était fermé... Aux auteurs, pour la richesse de leurs oeuvres.

À Xavier Fouquet et aux membre de F.au, pour m'avoir donné la liberté de participer aux séminaires tout au long du semestre

Et à internet enfin, et tous ses auteurs anonymes, pour son infini abondance de ressources graphiques et théoriques.

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



INTRODUCTION

<i>Politique et architecture</i>	/6
<i>Les Grands Projets Mitterrandiens</i>	/8
<i>La pyramide du Louvre</i>	/11
<i>Problématique</i>	/12

I - ANALYSE DU PROJET /15

A - HISTOIRE DU LOUVRE

<i>Naissance du palais</i>	/16
<i>Le «Grand Dessein»</i>	/18
<i>L'Empire et l'incendie de Tuileries</i>	/20

B - GENÈSE DU GRAND LOUVRE

<i>Élection François Mitterrand</i>	/23
<i>Choix de l'architecte Ieoh Ming Pei</i>	/24
<i>Les débats autour du projet</i>	/26

C - ANALYSE FORMELLE

<i>Géométrie, forme et espace</i>	/29
<i>L'émergence pyramidale</i>	/32
<i>Pei : entre Moderne et Beaux-Arts</i>	/34

D - LOUVRE : LES ARCHITECTURES DE PAPIERS

<i>Les pyramides</i>	/37
<i>Les projets fondateurs</i>	/40
<i>Les propositions similaires à celle de Pei</i>	/42

II - LES CONTRE-PROJETS /47

A - LE PATRIMOINE

<i>Les reproches et les contre-projets</i>	/49
<i>La reconstruction des Tuileries</i>	/53
<i>Le projet «patrimoine»</i>	/56

B - LE CONCOURS

<i>Le concours et le Louvre</i>	/62
<i>Les concours des Grands Projets et des Halles de Paris</i>	/64
<i>Le projet «concours»</i>	/74

C - LE MONUMENT

<i>Les projets monumentaux du Louvre</i>	/79
<i>Qu'est-ce qu'un monument ? Corpus de projets</i>	/83
<i>Le projet «monumental»</i>	/86

D - LE CONTEMPORAIN

<i>Les approches contemporaines de l'extension</i>	/89
<i>Le projet «contemporain»</i>	/96

CONCLUSION /101

BIBLIOGRAPHIE /107

7 Mai 2017, le président Emmanuel Macron nouvellement élu se dirige pas à pas, de façon excessivement solennelle, vers la grande pyramide du Louvre. Les commentaires du direct vont bon train. Le voici désormais comparé à Giscard en son temps, qu'on avait également pu apercevoir au Louvre pendant les élections de 1974. Mais c'est bien l'ombre de Mitterrand, commanditaire du projet, qui se fait la plus tenace. Le Grand Louvre étant considéré comme son tombeau par certains, et à raison tant l'ancien Président avait donné de sa personne pour voir le projet se réaliser. Emmanuel Macron devant la pyramide funéraire de « Mitteramsès » pour son tout premier discours... Le ton est donné.

Ce court épisode médiatique fut une nouvelle fois la preuve que politique et architecture sont de toute évidence intimement liés. Ce lien étroit a été ma première approche du mémoire, bien avant la pyramide du Louvre. Mais de toute évidence, lorsqu'on s'intéresse au cas pas si particulier où le politique, par volonté « princière », va commander, guider et façonner un projet architectural à sa mesure, le projet du Grand Louvre n'est jamais très loin.

De façon plus générale, on retrouve tout au long de l'histoire et des réalisations architecturales des exemples plus ou moins équivoques de ces commandes d'Etat, fruits de l'ambition d'un homme déterminé à laisser la trace de son passage au pouvoir. Si les châteaux, théâtres et autres monuments français sont tous ou presque associés à leur commanditaire, du château de Versailles de Louis XIV en passant par l'arc de Triomphe de Napoléon Ier, il est intéressant de voir que cette pratique a toujours lieu aujourd'hui. Bien sûr les programmes publics ont changé, l'arc de triomphe a laissé place à la médiathèque, le château au musée ou encore le panthéon au Stade de foot. Mais la démarche, elle, reste la même. Qu'il soit maire de village ou Président de la République la tentation est grande de pourvoir sa ville d'un nouveau grand équipement public, sensé officiellement démontrer le dynamisme et la prospérité de celle-ci, mais plus officieusement symboliser son passage au pouvoir.

Chez les présidents de la Ve République, Pompidou aura le musée Beaubourg, rebaptisé le centre Pompidou. Giscard aura lui le musée d'Orsay, Jacques Chirac le musée du Quai Branly, Sarkozy sa future « Silicon Valley » à Orsay. Mais c'est bien François Mitterrand qui restera dans l'imaginaire collectif comme le plus « bâtisseur » de tous avec ses Grands Projets.

fig.1 : Mitterrand devant le Grand Louvre



fig.2 : Emmanuel Macron avant son discours le jour de son élection



fig.3 : Valéry Giscard d'Estaing lors de l'inauguration du centre Pompidou



fig.4 : Jacques Chirac lors de l'inauguration du musée du quai Branly



fig.5 : Nicolas Sarkozy avec Jean Nouvel pour le Grand Paris



fig.6 : Le Musée d'Orsay et sa nouvelle galerie rénovée



fig.7 : Le nouveau bâtiment du ministère des finances à Bercy



En effet, dès les premières années de son mandat, Mitterrand va initier le lancement de nombreux chantiers d'équipements publics, jugés nécessaires pour refaire de Paris le centre culturel Européen et mondial qu'elle fut par le passé. Parmi ces Grands Projets, on retrouve le Parc de la Villette, la Grande Arche de la Défense, le grand Louvre, l'Institut du monde arabe, l'Opéra Bastille, le ministère de l'Economie et des Finances, la Bibliothèque nationale de France ou encore le Musée d'Orsay. Tous sont donc parisiens et bénéficient du soutien, certes plus ou moins intense selon le projet, du Président de la République. Sous son impulsion, ce sont donc une dizaine de projets, estimés au total à plus de 15 milliards de francs qui vont être lancés.

Le soutien sans faille du Président envers ces projets aura vite fait de « politiser » l'ensemble des débats les entourant, puisque ses détracteurs verront en ces chantiers une énième preuve de la mégalomanie du Président, qui voudrait à coup de milliards laisser une trace indélébile de son passage à la tête du pouvoir. Mais Mitterrand n'en a cure. Pierre Cabanne (critique du *Matin*) dira au sujet du Grand Louvre que « Tout acte culturel est aujourd'hui politique ». Mitterrand le sait, c'est même ce qu'il souhaite : associer l'idée même de la culture au nouveau gouvernement socialiste en faisant des nouveaux grands équipements public le fil conducteur de son mandat.

L'implication exceptionnelle du Président dans le processus habituellement si stéréotypé des grands équipements publics va bouleverser l'ordre habituel. Le Président veut aller vite, et ce sont tous les acteurs des projets qui devront faire de même. Les concours, lorsqu'ils ont lieu (le projet du Grand Louvre en sera exempt) sont menés à toute vitesse. C'est simple, pour la plupart, seul l'avis de François Mitterrand sera nécessaire. Par exemple, un simple dessin suffira pour choisir le lauréat de l'Arche de la Défense, peu importe si celui-ci se retrouve n'être qu'un modeste enseignant Danois, il recevra à partir de ce moment le soutien inconditionnel du Président et de ses équipes.

Les chantiers recevront également des moyens humains, techniques et financiers exceptionnels pour s'assurer que les délais soient respectés. Si les chantiers doivent être lancés le plus rapidement possible, c'est qu'il y a là aussi une raison, mise en avant par les ministres lors de la première alternance politique du premier mandat de Mitterrand.

Selon eux, le gouvernement précédent a volontairement précipité le lancement des chantiers pour les rendre finalement « définitifs », rendant tout essai de retro pédalage un gaspillage évident de ressource : mieux vaut mener à bien les projets, même dans des formes plus sobres, qu'annuler et détruire ce qui a été construit.

Dans le cas du Grand Louvre, alors que le sort du ministère des finances, installé dans une des ailes du Palais n'est toujours pas réglé, le chantier est quand même lancé et la cour Napoléon est entièrement creusée sur deux niveaux, avortant définitivement toute tentative de retour en arrière...

Si la démarche est bien évidemment discutable et discutée pendant les années de mandat du Président, celle-ci a le mérite de lancer rapidement l'ensemble des chantiers et voir ceux-ci être réalisés, pour certains, en des temps record : rien ne vaut le soutien d'un Président de la République pour s'assurer qu'un bâtiment puisse voir le jour, à condition que celui reste élu suffisamment longtemps pour que le projet aboutisse...

Ce n'est pas ici un souci puisque François Mitterrand restera 14 ans à la tête du pays.

fig.8 : L'Institut du Monde Arabe de Jean Nouvel



fig.9 : La nouvelle «tête de la défense» : la Grande Arche



fig.10 : Les folies de Tschumi dans le parc de la Vilette



fig.11 : L'Opéra Bastille dessiné par Carlos Ott



fig.12 : La nouvelle Bibliothèque Nationale de France de Perrault



A chaque projet son lot de débats et de réfractaires, et les Grands Projets n'en sont pas exempts. Les critiques pour chacun d'entre eux ne sont pas les mêmes cependant.

Bien souvent, c'est le budget alloué aux Grands Projets qui est attaqué, un budget qui sera dès 1986, lors de la première alternance, amputé de près de 400 millions. Les économies sont presque entièrement concentrées sur la Grande Arche, ce qui modifiera profondément l'aspect et l'usage final du bâtiment.

Parfois encore, c'est la pertinence même du projet qui est remise en cause, comme pour le nouveau siège du Ministère de l'Économie et des Finances, qu'on déplace du Louvre pour le mettre à Bercy, action jugée comme une débauche de moyens inutiles par l'opposition. Ou encore la nécessité de se doter d'un second Opéra à Bastille, alors que certains jugent cet art même comme antipopulaire et vieillissant.

Pour la plupart des projets, l'attribution de ceux-ci fait débat. En effet, l'omniprésence et l'omnipotence du Président de la République lors du choix de l'architecte et du dessin a du mal à passer chez la plupart des membres de l'opposition ainsi que des associations concernées. Certains y voient le témoignage d'une volonté presque « monarchique » exercée par François Mitterrand, dont seules les décisions feraient figure de loi et dont aucune ne pourrait être remise en cause. D'autres déplorent également la faible représentation d'architectes français parmi les lauréats des Grands Projets. Cela a pour effet d'accentuer le sentiment d'impuissance et de dépossession des grands équipements publics chez certains architectes et spécialistes de la profession.

Mais le fonctionnement des Grands projets fut aussi au centre des interrogations et des contestations. Plusieurs jugèrent que dans la précipitation qui accompagnait leur mise en œuvre, certains projets négligeaient des règles basiques architecturales.

Que ce soit la pauvreté des espaces de bureaux de la Grande Arche, la complexité des accès souterrains du Grand Louvre ou encore les façades vitrées surdimensionnées de l'Institut du monde arabe. Car en effet, c'est avant tout une forme qui a su séduire les décideurs dans chaque dessin, reléguant parfois la fonctionnalité et la pertinence des bâtiments au second plan...

La forme des grands Projets a aussi été source de débat dès la parution des premiers visuels les concernant. C'est ce critère qui va le plus m'intéresser et autour duquel j'aimerais axer mon mémoire.

En effet, tous les Grands Projets partagent un même principe formel transversal, le fait que chacun d'eux soit issu d'une forme géométrique simple. L'opéra Bastille est issu d'un demi cylindre, le Grand Louvre d'une pyramide, le siège du Ministère des finances d'un rectangle couché ou encore la grande arche et sa forme rectangulaire extrudée. Bref, un ensemble de solides platoniciens. C'est ce qui fait leur force. Cette simplicité visuelle additionnée à une échelle monumentale qui fait d'eux justement, par contraste, des monuments dans la ville de Paris.

Mais parmi tous les Grands Projets, celui qui a su le plus déchaîner les passions autour de son parti pris formel restera sans doute la pyramide du Louvre. Si j'aborderai plus longuement la genèse du projet un peu plus loin, il faut tout d'abord préciser que c'est sans concours que l'architecte Ieoh Ming Pei est choisi. Cela a son importance car c'est donc très tardivement, et avec un sentiment d'impuissance qui va renforcer sa véhémence, que le conseil de Paris va découvrir la forme pyramidale que Pei fait prendre au dispositif sensé éclairer le sous-sol de son nouveau Grand Louvre.

fig.13 : Le sujet de ce mémoire : la pyramide de Ieoh Ming Pei dans le cadre du projet du Grand Louvre



Si en soit la forme pyramidale n'a rien de très novateur ni choquant, elle va rapidement se retrouver au centre de toutes les fureurs que ce soit des associations locales patrimoniales, de l'opposition politique ou encore d'une partie du grand public. Et c'est cela qui va m'intéresser. Car c'est bien de forme dont il est question ici. Le débat n'était pas seulement politique, ou encore économique, il était aussi architectural ! Chacun pouvant émettre son avis sur cette forme incongrue, qui plus est en plein Paris et à côté d'un de ses monuments les plus emblématiques.

Une critique négative sérieuse du projet impliquait donc de la part de son auteur de l'accompagner et de l'appuyer par une critique formelle, et pourquoi pas également d'une contre-proposition architecturale. On retrouve donc dans plusieurs articles critiquant de façon virulente le projet de Pei des solutions plus sobres, selon eux plus en « adéquation » avec le site qu'il sera intéressant d'analyser et de vérifier la pertinence. Mais Pei a aussi travaillé d'autres formes avant de se pencher sur la pyramide, et même lorsqu'il s'est enfin intéressé à celle-ci, plusieurs variantes s'offraient à lui, dans la variation des degrés des angles, de la matérialité, du nombre de faces etc...

Par la suite, d'autres ont aussi imaginé différents aménagements, en addition avec l'existant ou bien en remplacement de celui-ci, car il ne faut pas oublier que les détracteurs du projet de Pei se consolait en mettant en avant qu'une pyramide de verre et d'acier serait aussi simple à démonter qu'elle ne l'était à construire...

Pourtant aujourd'hui il paraît impensable d'imaginer le Louvre sans sa pyramide, en témoigne sa troisième position dans les monuments pour lesquels se déplacent le plus de visiteurs, après la Tour Eiffel et la Joconde, pourtant elle aussi au Louvre. Alors comment expliquer qu'une forme aussi controversée à ses débuts ait su devenir aussi populaire avec le temps ? Sa forme géométrique si simple et son expression architecturale si pure ont-elles su convaincre avec le temps ?

Sa forme architecturale est-elle justement si simple, ou cache-t-elle une richesse, renforcée par le site, qui n'était pas apparu si évidente à certains contemporains du projet ?

Ce sont ces questions que je vais chercher à synthétiser dans ma problématique :

En quoi la simplicité de la forme pyramidale a-t-elle su faire oublier la dureté des débats dont elle était initialement la cause ?

C'est donc par le spectre de la forme que je vais analyser le bâtiment de Pei. Les facettes multiples du projet permettent une multitude d'approches différentes, que ce soit politique ou encore spatiale.

Mais selon moi la forme de l'édifice revêt une importance primordiale pour le Grand Louvre. Lui-même en est conscient « Lorsque j'ai commencé à dessiner les plans et abordé le choix de la pyramide, c'était pour moi un défi au départ, mais après de nombreuses analyses, cette solution me parut la meilleure »¹

La forme est au cœur des débats, et à travers elle ce sont des visions antagonistes qui s'affrontent : les modernes faces aux anciens. Mais la forme du Louvre concentre également des concepts transversaux à toutes les créations architecturales : la fonction de monument, le concours face à la commande direct, l'importance du symbole dans l'architecture, le rapport du nouveau au contact de l'ancien etc...

La pyramide regroupe en elle seule toutes ces interrogations. C'est donc dans un premier temps par l'analyse du bâtiment de Pei que je compte aborder cette problématique. Je vais détailler aussi bien la genèse du projet que les partis pris de son architecte.

Le dessin de Pei est loin d'être la première pyramide proposée pour le Louvre. La première, formellement très différente, date en effet de 1663 avec l'architecte François Dubois.² Je vais donc prendre le temps de présenter quelques esquisses remarquables proposés par le passé.

1 . Le figaro, 3-02-1984

2 . *Louvre et Tuileries : architectures de papier*, Jean-Claude Daufresne, 1987

Ceux-ci constituent une mine d'or de projets méconnus et qui illustrent à merveille la continuité des problématiques qui peuvent s'appliquer à la création d'un édifice, au contact d'un existant chargé d'une telle histoire. Ludovic Vitet de l'académie française déclarait en 1853 que « Le Louvre est comme un abrégé de l'Histoire de France »³, j'ajouterais qu'il se trouve être également le témoin privilégié de l'évolution de l'histoire de l'architecture.

A la lumière des centaines de propositions faites pour transformer le Louvre, ainsi que des contre-propositions faites au dessin de Pei, j'aimerais également imaginer des propositions alternatives à la pyramide.

C'est selon moi, par le projet, que je serais le plus à même de comprendre les critiques faites au schéma de l'architecte sino-américain. Mais également de comprendre comment cette forme si simple, mais si décriée à l'époque, se trouve être le projet qui, paradoxalement, était le plus à même de faire consensus des années plus tard.

Je vais donc imaginer et proposer 4 esquisses alternatives au dessin de Pei, chacun reposant sur des

3 . *Louvre et Tuileries : architectures de papier*, Jean-Claude Daufresne, 1987

fig.14 : L'oeuvre de l'artiste JR qui fait disparaître la pyramide



thématiques de projet qui avaient suscités le débat à l'époque.

- Le patrimoine : une solution architecturale plus à même de faire consensus chez les premiers détracteurs de l'esquisse, qui critiquaient sa « modernité »
- Le concours : quel dessin aurait vu le jour si Mitterrand avait organisé un concours pour le Louvre, seul Grand Projet qui en est exempt ?
- Le monument : certains critiquent l'absence de « monumentalité » du projet de Pei, quelle solution pourrait être plus monumentale ?
- Le contemporain : comment nos architectes répondraient aujourd'hui à une telle commande ?

Le but est donc ici de faire ce que l'on m'a enseigné ces dernières années, c'est à dire du projet. Mais à travers ces propositions architecturales, l'objectif est de faire un travail d'analyse, de recherche et de synthèse d'un corpus plus large de bâtiments. Ainsi mes propositions auront valeur de synthèse d'un corpus architectural regroupé sous un thème commun. Une démarche finalement assez éloignée d'une démarche de projet pure, qui doit par essence être originale.

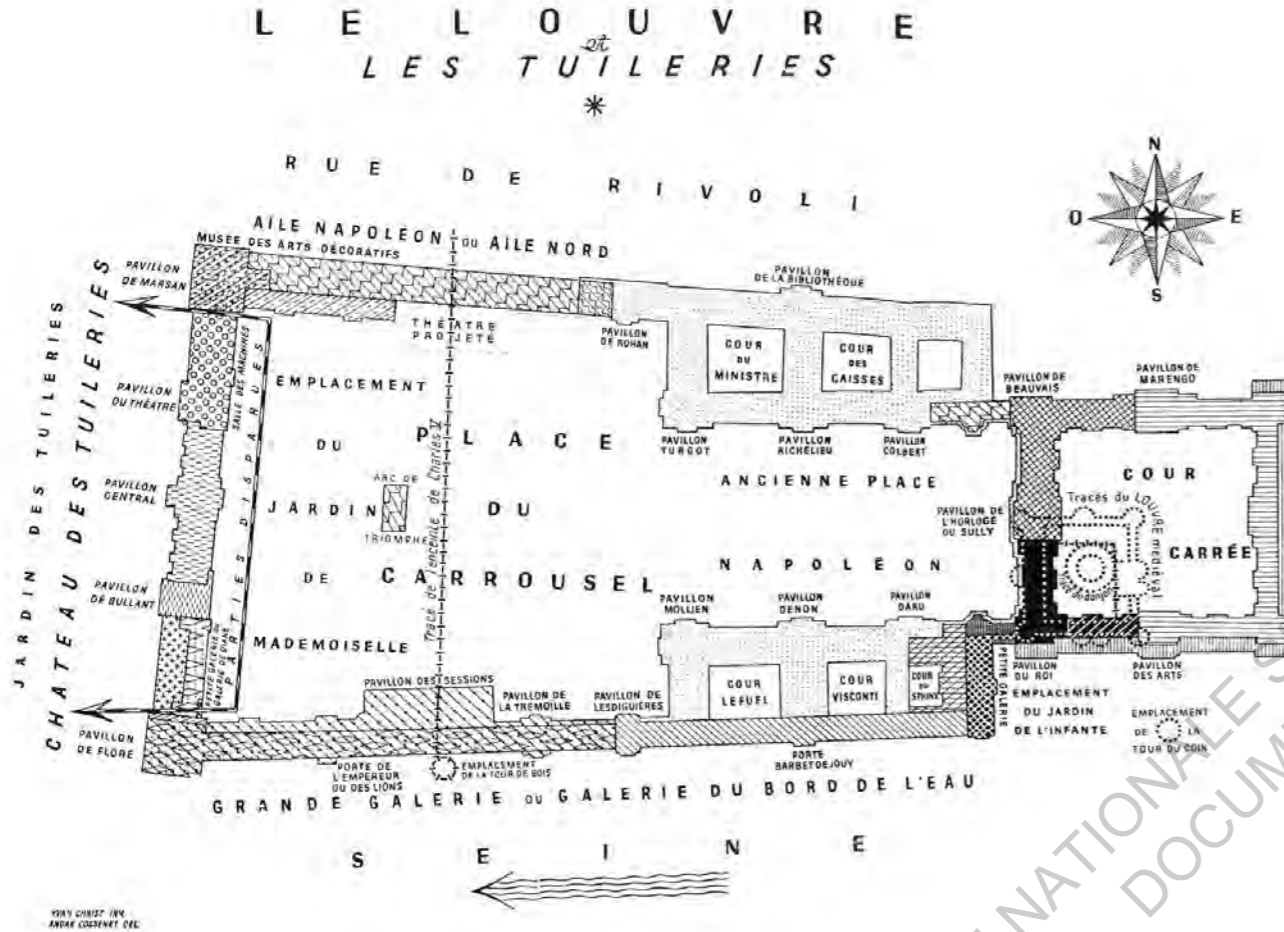
C'est donc la forme, par le projet, qui est ici l'élément central de mon mémoire, et dont la pyramide sera le terrain d'étude privilégié.

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

CHAPITRE UN
ANALYSE DU LOUVRE



fig.15 : Plan du Louvre avec les interventions architecturales successives



A - HISTOIRE DU LOUVRE

De tous les grands monuments parisiens, le Louvre (et les Tuileries en leur temps) est sans doute celui qui a connu le plus de transformation à travers le temps. Analyser chronologiquement ces modifications revêt donc une importance fondamentale pour comprendre en quoi le projet du Grand Louvre se situe dans la juste continuité du « Grand dessein » réalisé au fil des siècles.

Je vais parcourir succinctement l'histoire du Louvre, l'objectif étant ici de comprendre comment le « Grand dessein » du Louvre a su prendre forme avec le temps. Le détail de l'évolution historique du Louvre ayant été fait de manière remarquable par beaucoup d'ouvrages, il est inutile que je me répande sur le sujet à travers ces lignes.

Si l'étymologie du mot Louvre ainsi que son origine archéologique restent globalement mystérieuses, on sait remonter son architecture au XIIe siècle et la décision du roi Philippe Auguste d'ériger sur un château encore plus ancien son palais aux portes de la cité. Erigé par des ingénieurs, cette forteresse au plan carré est défendue aux angles et au milieu de ses faces par des tours circulaires. (fig.17)

Au départ éloigné de la ville, le château se retrouve rapidement pris dans l'urbanité grandissante de Paris. La forteresse perd sa fonction défensive un siècle et demi plus tard, fin XIVE, lorsque Charles V la transforme en résidence, modifiant radicalement son architecture. Le Louvre prend pour la première fois sa fonction politique, il devient le témoin de la puissance du Roi.

Sous l'impulsion de François Ier puis d'Henri II, le Louvre médiéval est progressivement démoli pour laisser place au Louvre de la Renaissance. La mission est confié à l'architecte Pierre Lescot, qui va puiser son inspiration aussi bien dans les grands monuments de la Rome antique que chez ses contemporains italiens. En résulte une architecture très novatrice pour l'époque et assez unique en Europe. (fig.18)

fig.16 : Dates, souverains et architectes des extensions du Louvre

L É G E N D E		
DATES DE CONSTRUCTION	SOUVERAINS	ARCHITECTES
.....	XII ^e et XIII ^e siècles	Philippe Auguste et st Louis
- - -	XIV ^e siècle	Charles V
■	1546-1549	François I ^{er} , Henri II
▨	1559-1574	François II, Charles IX, Henri III
▩	1584-1570	Catherine de Médicis
▧	1566	Catherine de Médicis
▦	1570-1572	Catherine de Médicis
▥	1595-1610	Henri IV
▤	1595-1610	Henri IV
▣	1624-1654	Louis XIII, Louis XIV
▢	1653-1655	Louis XIV
□	1659-1662	Louis XIV
■	1659-1664	Louis XIV
▟	1661-1664	Louis XIV
▞	1664-1666	Louis XIV
▝	1667-1670	Louis XIV
▜	1806-1811	Napoléon I ^{er}
▛	1816-1824	Louis XVIII
▚	1852-1857	Napoléon III
▙	1861-1870	Napoléon III
▘	1874-1880	Troisième République
.....	Parties prévues mais non édifiées par Lefuel	
▣	1882-1883	Troisième République
▣	Démolition des Tuileries incendiées	

* Les indications se rapportant à la construction des Tuileries sont en italique.

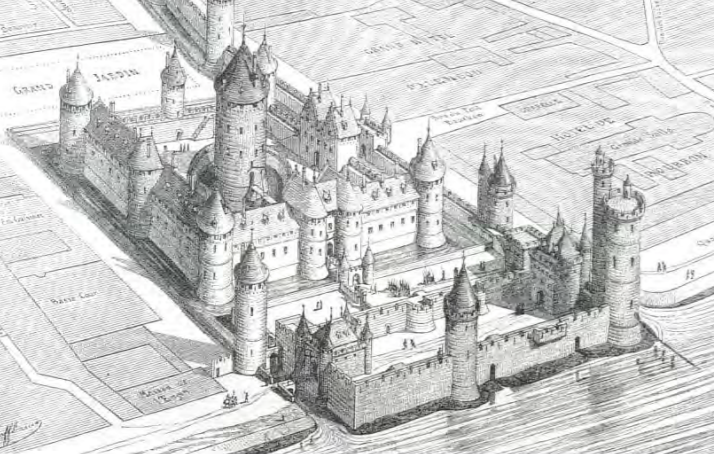
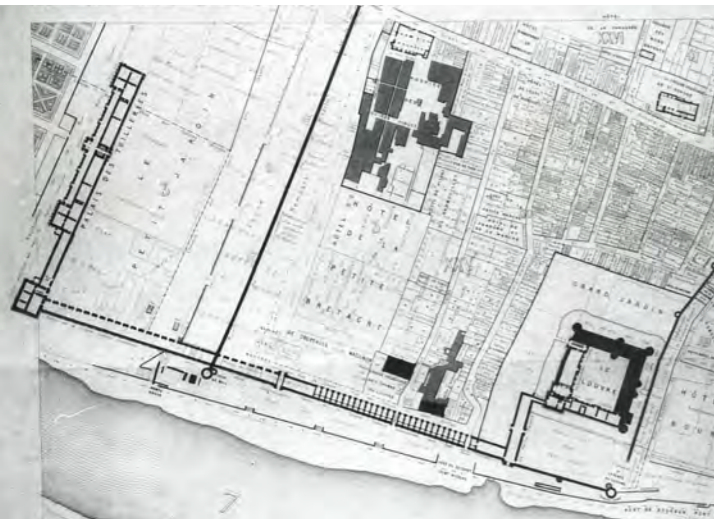


fig.17 : La forteresse médiévale du Louvre avant 1362



fig.18 : La façade de Pierre Lescot et son aspiration italienne

fig.19 : Le plan de la Grande Galerie Sud



Le règne de Catherine de Médicis voit la création, sous son impulsion, d'un bâtiment dont l'histoire ne peut être dissociée de celle du Louvre : les Tuileries. Situé à quelques centaines de mètres du bâtiment du Louvre, il est séparé de celui-ci par des jardins et le faubourg Parisien. Pourtant le désir de rassembler les deux va modeler l'ensemble des projets futurs des deux bâtiments.

Il faut attendre le début du XVIIe siècle et le règne d'Henri IV pour voir les deux bâtiments connaître leur première jonction, avec la grande galerie de près d'un demi kilomètre de long placée au Sud le long de la Seine.(fig.19) Henri IV y installe également la collection de statues du roi, le Louvre devient pour la première fois un lieu privilégié pour le développements des arts. Le Louvre devient désormais, ou du moins encore plus, l'objet du « Grand Dessein » des rois de France, qui veulent faire du Louvre et des Tuileries le plus grand ensemble palatial d'Europe.

Le règne de Louis XIII verra la création du pavillon de Beauvais qui vient terminer la façade Ouest du Louvre telle qu'on la connaît aujourd'hui. Les difficultés financières propres au règne de Louis XIII l'empêche de mettre en application la vision de son père, Henri IV, vision qu'il partage également. Il apparaît évident que non seulement, pour que ce « Grand Dessein » puisse voir le jour, il va falloir toute la détermination du plus grand représentant du pouvoir, le Roi, mais aussi des financements en adéquation avec l'ambition du souverain.

Paradoxalement, c'est sous le règne de Louis XIV, qui préfère Versailles ou Saint-Germain au Palais de Tuileries, que Le Louvre connaît le plus de bouleversements.

La composition du Louvre est achevée par la création de la cour carrée et le bâtiment des Tuileries est complété par deux extensions. En 50 ans de travaux, l'ensemble palatial s'enrichit de façon incroyable. (façade p43)

Les architectes, poussés par le Cardinal Mazarin, ont comme ambition de réaliser le « grand dessein » formulé sous le règne d'Henri IV, une ambition qui agit comme le fil rouge de l'ensemble des propositions passées et futures formulées pour le Louvre et les Tuileries. On doit la plupart des ajouts fait sous Louis XIV à l'architecte Le Vau, épaulé par Charles Le Brun et le théoricien Claude Perrault. La grande colonnade du Louvre sera un de leur nombreux apport au Grand « patchwork » architectural qu'est en train de devenir le Louvre. (fig.20)

Durant cette époque, le Louvre accentue son rôle de centre artistique et scientifique parisien tandis que les Tuileries deviennent seules la résidence des rois à Paris. Cette séparation fonctionnelle et symbolique restera et aura des années plus tard une incidence fondamentale sur l'avenir de chacun des bâtiments.

Si le XVIIIe siècle se trouve être un des plus agité politiquement que la France a connu, peu de modification architecturales voient le jour au niveau du Louvre.

Cependant, c'est durant cette période, en 1793, que les révolutionnaires décident de faire du Louvre un musée, rendant accessibles toutes les œuvres autrefois réservées à la noblesse.

Du point de vue architectural, il faut attendre le XIXe et le premier Empire pour voir de nouveaux projets être validés par l'exécutif et construits. Napoléon Ier charge Percier et Fontaine de bâtir l'aile Marsan au Nord, sensée refermer la nouvelle place du Carrousel autour du nouvel arc de triomphe construit en son sein.

Les décisions prises sous le règne de Louis XVIII vont dans le sens du projet entrepris par Napoléon Ier, en posant les bases d'un large espace dégagé au centre d'une composition où le Louvre et les Tuileries seraient enfin réunis.

fig.20 : Les élévations très détaillées et ornementées de LeVau, Recueil du Louvre

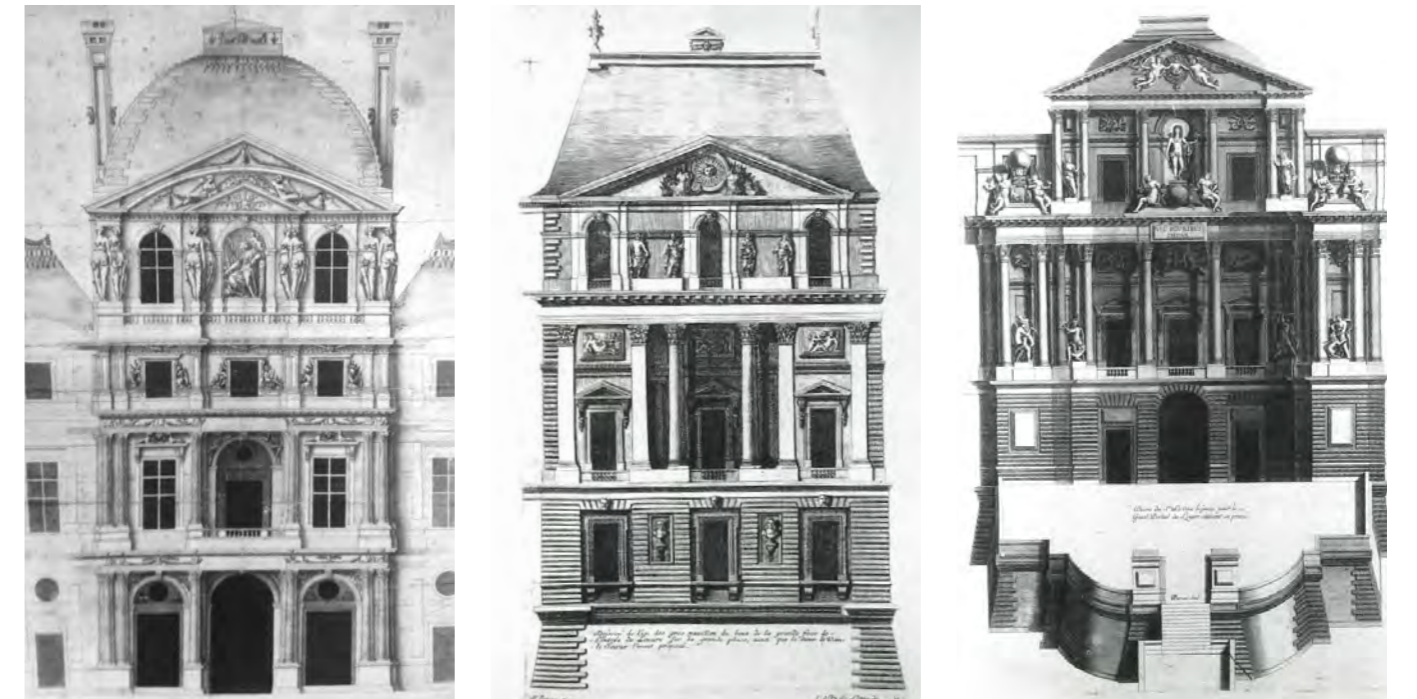


fig.21 : Plan des nouveaux pavillons et de la place Napoléon

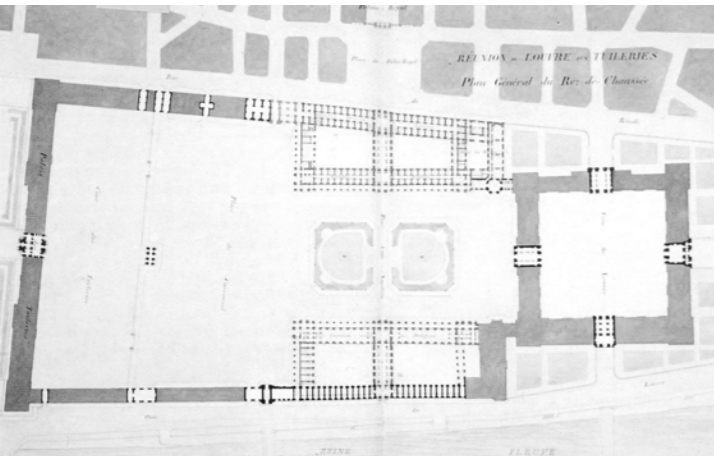


fig.22 : Peinture de l'incendie des Tuileries



fig.23 : Photographie de l'intérieur incendié des Tuileries



Mais c'est sous le III^e Empire, dès 1852 et Napoléon III qu'on peut dire que le « Grand Dessein », imaginé des siècles auparavant, prend enfin forme concrète. L'aile Nord est complétée par une série de pavillons, symétriques à ceux construits sur l'aile Sud. Ils viennent ainsi terminer l'ensemble palatial du Louvre et des Tuileries. La place Napoléon, futur destination du projet de Pei, vient se placer au sein de cette nouvelle composition. (fig.21)

C'est l'aboutissement de centaines d'années de travaux, de dizaines de projets plus divers les uns que les autres mais qui obéissaient tous à cette ambition de venir réunir en un « Grand Dessein » les deux entités.

Pourtant, une dizaine d'année après, en 1870, les représentants de la Commune en plein combat idéologique décide de mettre le feu au bâtiment des Tuileries. L'entreprise méthodique de destruction est menée à bien, et en un instant le symbole parisien de la monarchie est entièrement détruit. Le « Grand Dessein » vient de voler en éclats et ce qui était un ensemble composé des Tuileries et du Louvre ne devient plus uniquement que le Louvre, celui-ci prenant alors la forme architecturale que l'on connaît et qu'il conservera globalement jusqu'au projet de Pei. (fig.22 et 23)

Par la suite, sans doute par manque de volonté et de budgétisation, le Louvre ne connaîtra presque aucune modification de son architecture, du moins en extérieur. En effet, l'intérieur du musée va être retravaillé au fil des administrateurs pour répondre au mieux aux nouvelles problématiques que constitue l'augmentation du tourisme au début du XX^e siècle.

Commence alors à mûrir dans l'esprit des politiques et des administrateurs l'idée d'une nouvelle transformation du projet, faisant rentrer le musée dans l'ère des grands musées modernes internationaux. Les bases du futur projet de Pei sont posées.

Voici sommairement l'histoire architecturale du Louvre. Ce qui est assez formidable dans son évolution, c'est que compte tenu de son impact symbolique dans le paysage politique français, chaque souverain et gouvernement a voulu laisser trace de son règne en intervenant, ou en cherchant à le faire, sur l'architecture du palais.

On obtient donc un concentré de l'évolution architecturale en France ainsi qu'un sujet formidable d'étude, propice à toutes sortes de propositions architecturales. Catherine de Médicis, Henri IV, Louis XIV, Napoléon 1^{er} et Napoléon III, nombreux sont les grands souverains de notre pays à avoir bâti au Louvre durant leur règne. On comprend donc pourquoi il apparaît si tentant de vouloir rajouter son nom à cette liste prestigieuse....

Pourtant le récit des modifications du bâtiment du Louvre réalisées omet une part essentielle de la vie d'un tel bâtiment : l'ensemble de tous les projets proposés mais non réalisés pour différentes raisons. Ils renseignent souvent sur les volontés des représentants du pouvoir de l'époque mais surtout les fantasmes et les visions utopiques des artistes, architectes, ingénieurs... Ces esquisses restées à l'état d'architectures de papier sont souvent, de par leur nombre et leur caractère utopique, de plus grands révélateurs des styles et volontés de leurs contemporains que les projets réalisés.

Nous aurons l'occasion, dans une autre partie du mémoire d'étudier certains de ces projets justement.

Informations recueillies sur le site officiel du Louvre <http://www.louvre.fr/> ainsi que dans l'ouvrage "Le Louvre et les Tuileries, la fabrique d'un chef d'oeuvre", Alexandre Gady, 2015

fig.24 : Photographie aérienne du Louvre avant le projet de Pei



B - GENÈSE DU GRAND LOUVRE

En 1981, lorsque Mitterrand accède à la tête de l'Etat, le musée du Louvre est considéré comme le plus grand mais le plus mal tenu des grands musées internationaux. Cette réputation lui vient des nombreux dysfonctionnements internes, dus notamment au plan vieillissant du musée, qui n'est plus adapté à ce que devait être un grand musée moderne. Les accès sont compliqués, la circulation congestionnée, la réserve insuffisante pour un musée de cette taille, des galeries d'expositions dont l'entretien est un calvaire, bref, tous ces troubles lui vaudront d'être comparé à un « théâtre sans coulisses ». ⁴

Il apparaît donc évident que des travaux s'imposent, et qu'il va falloir agrandir et « aérer » le musée, un constat dressé dès 1960 sous le ministère de Malraux. Le projet des architectes Trouvelot et Lahalle prévoit déjà d'offrir un nouveau parking pour accueillir les visiteurs au niveau de la cour carrée, d'agrandir le musée en sous-sol au niveau de la cour Napoléon et ainsi d'offrir de nouveaux accès au musée. Le général de Gaulle imaginera également dès 1967 le déplacement du siège du ministère des finances situé à l'époque dans l'aile côté rue de Rivoli, une décision qu'il ne pourra mener à bien puisqu'il démissionnera peu de temps après.

Alors, quand le 24 Septembre 1981, François Mitterrand annonce officiellement le lancement du projet Grand Louvre, c'est bien en héritier de de Gaulle que se pose le nouveau Président élu. Dans « Les Paris de François Mitterrand », François Chaslin nous rapporte que, même si à gauche comme à droite tous se félicitent d'un schéma de rénovation ambitieux du Louvre, d'autre comme le député RPR B. Rocher soulignent que celui-ci aurait pu être le seul de son mandat : « avec ce seul projet, Mitterrand restait à la postérité ». Ces premiers doutes émis sont déjà annonciateurs de combats politiques autour du dessin, plus tard rassemblés sous le nom de « la bataille de la pyramide ».

Après l'annonce officielle d'un projet de rénovation, c'est à Jérôme Dourdrin qu'est confiée l'ébauche des 175 000 m² à maîtriser. Ce qui fera sous la forme d'un rapport extrêmement complet de 250 pages aussi bien sur l'état de l'existant que sur les prescriptions d'interventions à mener en priorité.

En Juillet 1984, le programme est achevé. Pour certains, comme Michel Guy (responsable culturel parisien) la précision apportée à certains aspects du rapport, comme l'évacuation des eaux où l'état du bâtiment, masque la pauvreté et la confusion du projet, ce « programme hâtivement élaboré (...) était mauvais pour ne pas dire inexistant ». ⁵ Un programme certes sommaire mais qui gagnera en précision avec le temps. Les idées essentielles sont pourtant là : Il faut « compacter » et « symétriser » le musée, replacer l'entrée centrale au niveau de la cour Napoléon mais également « transversaliser » le musée. « Un itinéraire cour, en boucle, offrira aux touristes pressés l'occasion de voir en peu de temps les œuvres les plus célèbres du musée » écrira François Chaslin. Car en 1984 le musée accueille déjà 2 800 000 visiteurs par an, à qui il faudra fournir la qualité et le confort des visites à la hauteur de ce qui se fait dans tous les grands musées internationaux.

Les bases du programme architectural sont posées, ne manque plus qu'un architecte pour dessiner le musée. Ieoh Ming Pei, qui avait été sollicité pour plusieurs autres Grands Projets mais qui avait alors toujours refusé, est à nouveau consulté. Pas de concours cette fois-ci, Pei est directement choisi par le Président et son conseiller Emile Biasini. Cas unique parmi tous les Grands Projets, c'est un acte qui sera décrit à l'époque par Jack Lang comme « l'arbitraire signé ». ⁶

4 . *Les Paris de François Mitterrand*, François Chaslin, 1985

5 . *Ibid*

6 . *Ibid*

fig.25 : La pyramide, futur "tête" du Grand Louvre? Photographie de Pei.



fig.26 : L'architecte Ieoh Ming Pei pose devant la maquette du projet



Cette décision fera grand bruit, nouvelle preuve de la mégalomanie et la toute-puissance de Mitterrand pour certains, les journaux préféreront eux dresser la caricature du Président et le rebaptiser « Tonton-Khamon » ou « Mitteramses » en référence au futur dessin pyramidale de Pei.

Avant de parler de l'aspect du projet qui cristallisera la majeure partie des débats et des critiques, parlons de ce que Pei prévoit pour l'ensemble du projet. Il souhaite que le Louvre revienne ce à quoi il était destiné, c'est à dire un seul et grand musée. A la manière de ce que Chevalier de Faucourt précisait dans le tome IX de l'encyclopédie, dès 1765.

Pour cela il souhaite faire rentrer l'ensemble du projet dans un « grand quadrilatère », allant d'une aile du bâtiment à l'autre, prédestinant là encore de nouveaux débats et problèmes avec le futur déplacement du ministère des finances. Pour Pei son musée est comme un corps humain, il doit être complet pour fonctionner, il lui paraît inconcevable qu'un bras (ici l'aile du bâtiment) puisse manquer. (fig.25)

Le dispositif entier doit aussi, selon lui, s'axer autour d'un « centre de gravité », « cœur futur du projet » : quelque chose formé avec de la lumière et de l'espace », il ajoutera « il fallait un fort signal symbolique ».⁷

C'est le cœur de son esquisse, une forme ambitieuse au service de son musée, comme marqueur de son architecture. Pei détaille sa réflexion formelle toujours dans l'ouvrage de François Chaslin : « Quant à la forme, je n'ai guère hésité ; après avoir balayé mentalement toute une gamme de solutions à la définition très simple (cubes, cônes, dômes sphériques), je me fixai sans hésitations sur la pyramide, fine et stable, correctement proportionnée, n'écrasant pas l'architecture du Louvre mais y dressant sa pointe, évidente et pure, sans style, impeccablement géométrique ». (fig.26)

7 . Les Paris de François Mitterrand, François Chaslin, 1985

Si la forme séduit le Président et Emile Biasini, le projet complet doit encore obtenir l'aval de la commission supérieure des Monuments historiques. Et c'est à partir de cette fameuse réunion qu'on peut dire que la « bataille de la pyramide » va réellement débuter.

Pei est présent pour présenter son projet. Face à lui une audience loin d'être acquise à sa cause, et plutôt réfractaire à l'idée de voir un nouveau dessin émerger de la cour Napoléon. Leur réaction est particulièrement violente, Pei s'effondrera même en larme face aux remarques désobligeantes des membres de la commission.⁸

Si les membres sont globalement d'accord pour la redistribution des entrées, même si l'entrée unique fait tout de même débat, c'est bien la solution architecturale, la pyramide, qui ne passe pas. Cette « modernité attardée de Pei » selon les dires de Bruno Foucard, ou encore la « bêtise pyramidale » comme le décrira André Fermigier⁹, autre grand réfractaire à la nouvelle extension du Louvre.

C'est le début d'un premier débat autour de la forme du projet, entre les spécialistes locaux et les modernes, entre « conservateurs et « progressistes », un débat qui, s'il se concentre initialement sur la solution architecturale de Pei, finira par s'étendre au procès de l'ensemble des Grands Projets de Mitterrand et même de l'ensemble des productions architecturales des futurs architectes stars de l'époque.

Quand les détracteurs du projet voient « un gadget moderniste », « une architecture métallique d'importation »¹⁰ ses défenseurs pensent que « l'évidence contemporaine d'un signe symbolique » pouvait « émerger là, au cœur du palais du Louvre ». ¹¹

Si la majorité des tribunes parues dans les journaux de l'époque sont bienveillantes vis à vis du parti pris souterrain du plan de Pei, la pyramide ne passe pas. Et vraiment pas pour certains. Le Figaro, à la ligne éditoriale historiquement conservatrice, constitue une tribune idéale pour les opposants du projet.

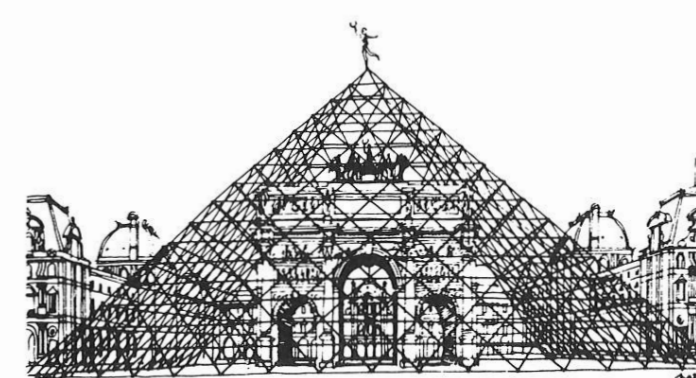


fig.27 : Dessin caricature de Jean Pattou, le carrousel sous une pyramide, 1984

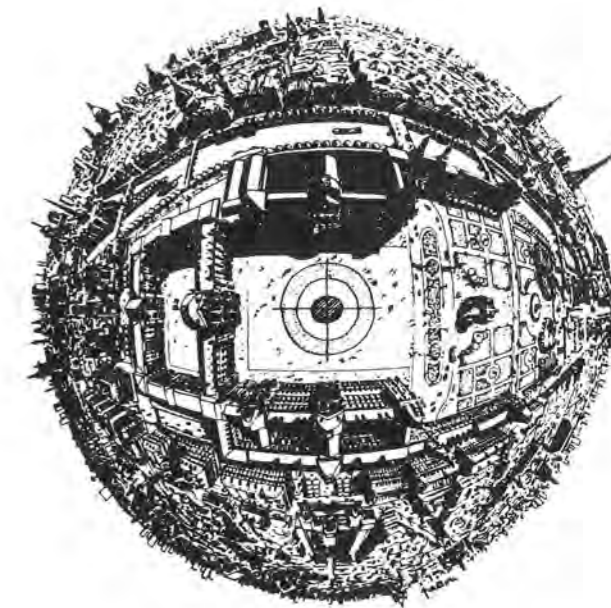


fig.28 : La pyramide est la cible de toutes les critiques, dessin de Jean Pattou 1984

fig.29 : Dessin caricature de Jean Pattou, 1984

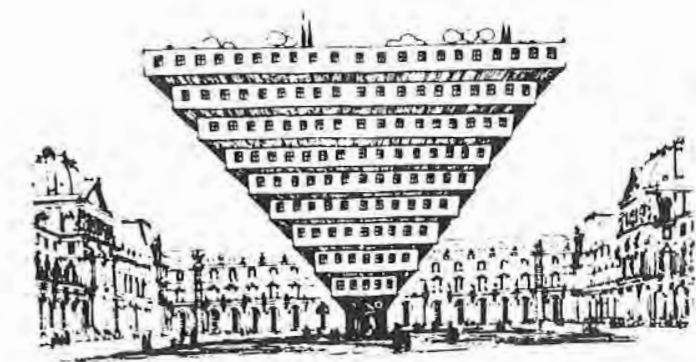


fig.30 : Photographie déchiré de JR, le Louvre sans la pyramide : un rêve pour certains

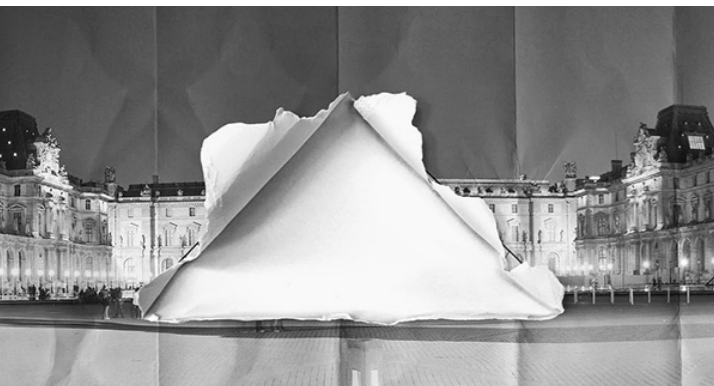


fig.31 : Mitterrand sur le chantier du Louvre vérifiant la transparence du verre



fig.32 : Toute l'équipe du projet du Grand Louvre entourant Pei, toujours souriant.



«Ce qui provoque mon inquiétude, c'est la déjà trop fameuse «pyramide», (...) qui sied à la cour du Louvre aussi bien qu'une paire de bretelles à un lapin.» Maurice Druon, de l'Académie française, ancien ministre des Affaires culturelles. *Le Figaro*, 20-03-1984

«Cette pyramide plaquée n'a pas de justification. Elle m'évoque les propos d'une spectatrice qui, en voyant dans la mise en scène de Bérangère un homme nu tournant autour de la Traviata, s'exclame : «C'est génial, mais pas indispensable.»» *Le Figaro*, Michel Guy (ancien ministre de la Culture), 1984

«Les londoniens sont invités à donner leur avis sur le projet (en parlant de la National Gallery). Ce n'est pas aux Parisiens que l'on aurait demandé leur opinion sur la pyramide du Louvre ! Il est vrai que l'Angleterre est une démocratie et que nous sommes en monarchie.» *Le Figaro*, Michel Mohrt, 19-04-1984¹²

Pendant plus d'un an les débats entre «pour» et des «contre» vont faire rage.

C'est alors qu'Emile Biasini rentre en jeu. Sa mission lui a été directement confiée dès le début de l'étude par le Président : faire en sorte que le projet soit réalisé et cela le plus rapidement possible, qu'importe les réactions hostiles qui pourront émerger. Il commence par convaincre les fonctionnaires et les inspecteurs généraux des musées, autrefois hostiles au projet, en organisant plusieurs voyages où ils auront l'occasion de discuter avec l'architecte et où la promotion de la nouvelle extension se fera intense. Certains verront en ces voyages des moyens d'étouffer les critiques, presque d'acheter ou au moins de faire pression sur le conseil. Vrai ou non, le conseil finira par soutenir le projet de Ieoh Ming Pei.

- 8 . *Les Paris de François Mitterrand*, François Chaslin, 1985
- 9 . « Grands projets ou médiocres desseins ? », Philippe Genestier, Gallimard « Le Débat » 1992/3 n° 70 | pages 78 à 88
- 10 . *ibid*
- 11 . *Les Paris de François Mitterrand*, François Chaslin, 1985
- 12 . *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Daufresne, 1987

En ce qui concerne le grand public, si les détracteurs du dessin à l'aide de pétitions et d'articles de journaux continuent leur combat, Emile Biasini décide de chercher l'aval de la population parisienne en réalisant une maquette à l'échelle 1:1 en câble métallique dans la cour Napoléon. (fig.33) Ainsi il espère que la population pourra se faire sa propre idée de la forme, sans passer par l'avis de critiques auxiliaires. Son lobbying auprès des associations, des journalistes et des élus, couplé au charme de Pei, va finalement porter ses fruits car rapidement le chantier va pouvoir débuter.

Le chantier débute dès 1984 avec les premières fouilles, la cour carrée est excavée début 1985 puis c'est au tour de la cour Napoléon. Le chantier est pharaonique, sans mauvais jeu de mots, des milliers d'ouvriers se succèdent jour et nuit pour dégager les milliers de mètres cubes de gravats du futur sous-sol. (fig.34/35)

Le chantier de la pyramide débute en 1986, alors que les critiques se font toujours vivaces. Qu'elles concernent le nombre de carreaux de la pyramide de verre et d'acier, 666 selon ses détracteurs (bien évidemment le chiffre soulève les inquiétudes et les paranoïas de certains), ou encore sa symbolique funéraire qui déplaît à plus d'un.

Si le budget initial de 1,3 milliards est rapidement augmenté par Mitterrand lui-même à 2 milliards de francs, certains jugent que c'est encore 2 à 3 milliards de plus qu'il faudra, sur 7 ans, pour que l'ensemble des œuvres et des salles soient restaurés et prêtent pour l'ouverture complète du musée. Un budget démentiel donc, à la hauteur des ambitions portés par le Président et de la future posture de plus grand musée mondiale qu'est sensé assumer le futur bâtiment.

La première ouverture au public se fera le 18 Novembre 1993, qui peut découvrir les 75 000m² supplémentaires consécutifs à l'intervention de Pei. Mais on peut considérer l'extension de Pei réellement terminée en 1999, soit 18 ans après l'élection de François Mitterrand.



fig.33 : Pei devant la réplique 1:1 de la pyramide



fig.34 : Photographie de la pyramide en construction

fig.35 : Les archéologues procédant à des fouilles pendant le chantier avec la pyramide en arrière plan... Le Caire? Non, Paris



C - ANALYSE FORMELLE

Comme abordé précédemment, nombre de débats entourant l'esquisse de Ieoh Ming Pei se sont concentrés autour de sa forme, et pas seulement celle de la pyramide.

Les remarques des détracteurs du projet mais également les justifications présentées par Pei sont autant de points et d'éléments à considérer pour comprendre comment Pei en est arrivé à cette forme et pourquoi celle-ci fait autant débat.

Mais analysons un instant le schéma de Pei, sous un regard d'architecte.

Pei décide, en suivant les diagnostics formulés lors des études préalables, de concevoir le nouveau Louvre principalement en souterrain, reliant les deux ailes symétriques du bâtiment. (fig.37)

L'idée n'est pas originale en soit, des propositions architecturales exprimée des années auparavant arrivaient à un constat identique. Le meilleur moyen de réunir tous les services étant de créer une centralité, place Napoléon, point de jonction entre les deux ailes du Louvre. On pourra citer comme propositions antérieur à celle de Pei, l'esquisse de Jean Claude Daufresne ou encore avant, celles d'Olivier Lahalle et de Pierre Pinsard que nous présenterons par la suite.

Le dessin directeur du projet se trouve donc être un grand parallélépipède rectangle, lui-même redécoupé en plusieurs espaces de formes géométriques simples, qui confère à l'ensemble un aspect symétrique, très « Beaux-Arts ». ¹³

Les inspirations Renaissance et Classique successives des différentes parties du Louvre forcent inévitablement l'architecte à aborder son projet par cette approche géométriquement platonicienne de la forme. Les premiers croquis de Pei sont le témoin privilégié de cette approche spatiale. (fig.36/38)

13 . Les Paris de François Mitterrand, François Chaslin, 1985

fig.36 : Un des premiers croquis de Pei à côté de la composition finale de la place

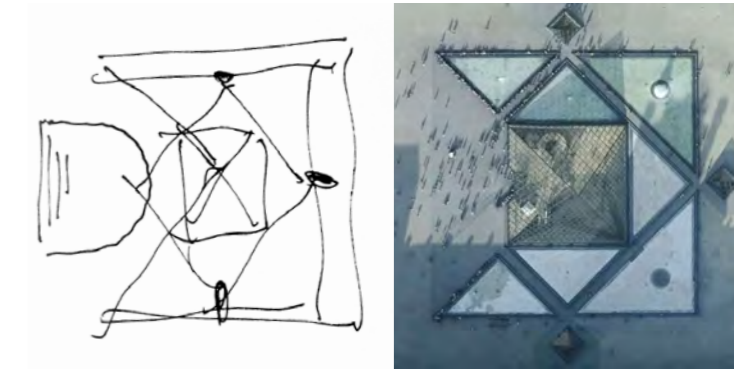


fig.37 : Axonométrie du projet montrant la nouvelle centralité du Grand Louvre

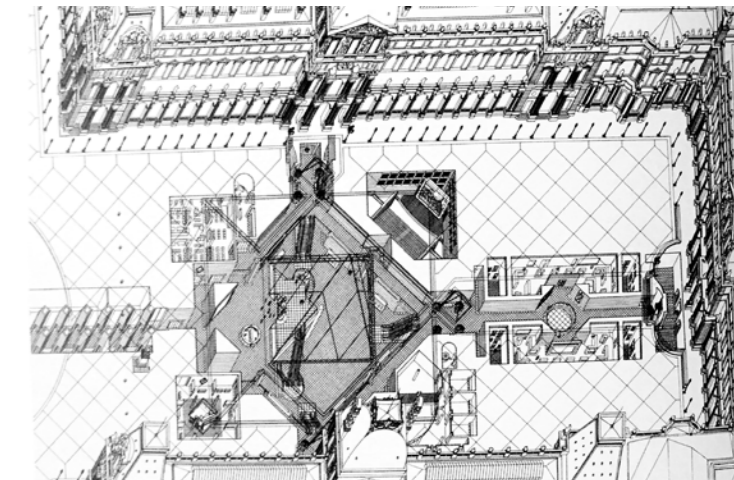
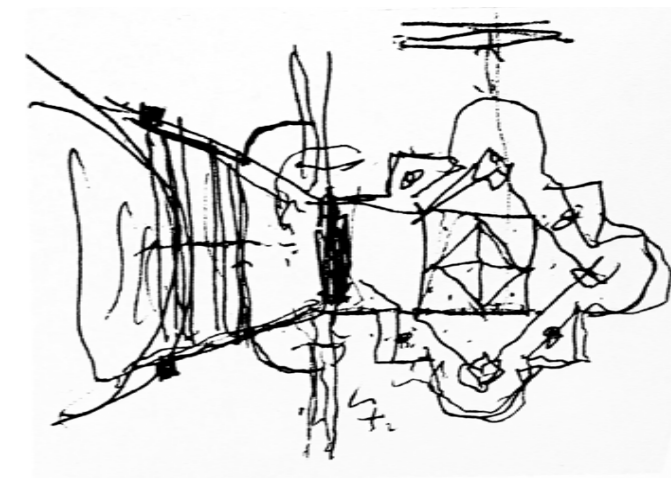


fig.38 : Un croquis de Pei sur la composition spatiale du sous-sol



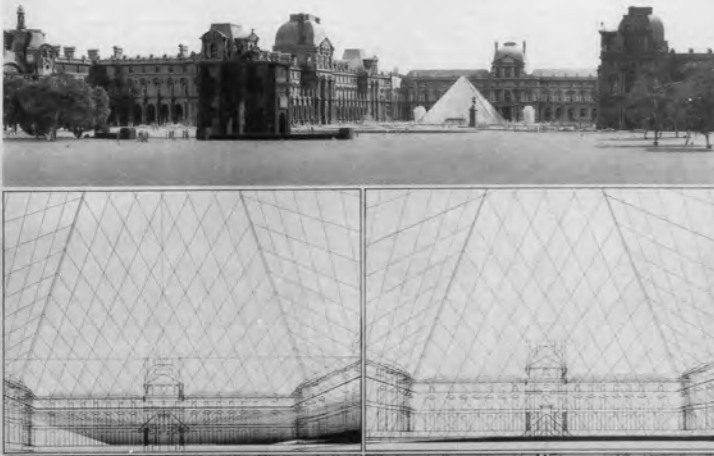


fig.39 : Photo de la maquette et perspective filaire depuis l'entrée du projet projet

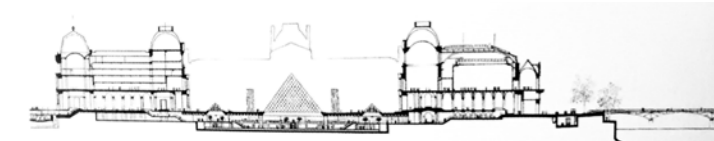


fig.40 : Coupe du projet à travers la pyramide et les deux ailes du palais

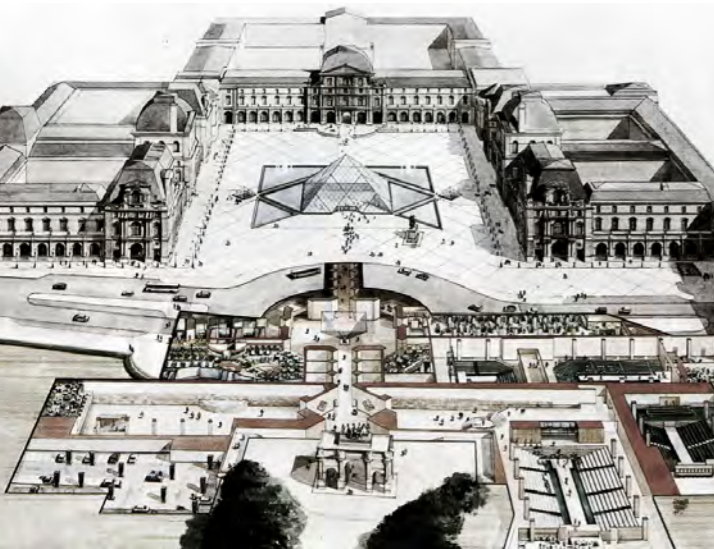
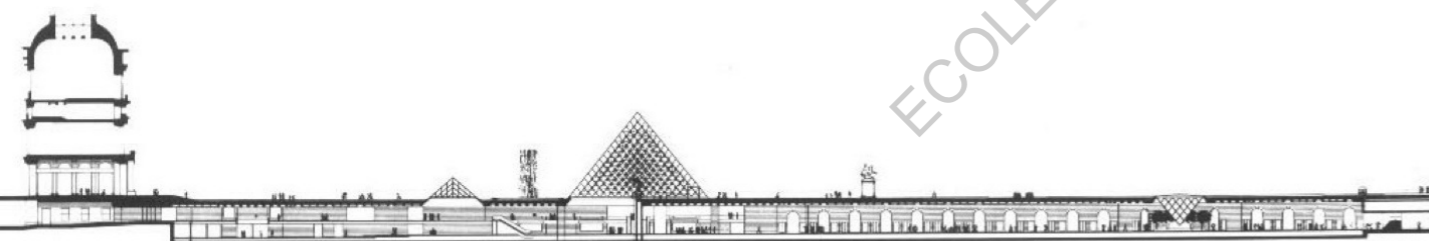


fig.41 : Vue perspective de l'extension en sous-sol

fig.42 : Coupe à travers la pyramide et tout le long du nouveau sous-sol



Du point de vue programmatique, les salles placées dans le bâtiment existant sont conservées mais restaurées. A l'existant vient donc s'ajouter de nouvelles salles de restaurations, des amphithéâtres, des réserves mais aussi et surtout une nouvelle entrée unique. C'est le point fondamental du schéma architectural. Les accès du musée sont depuis bien longtemps un problème tenace. Elles sont trop étroites et mal agencées. Une nouvelle entrée doit donc être envisagée, et elle se fera via la cour Napoléon, cour centrale du bâtiment existant. (fig.39)

On oublie souvent qu'une des conditions principales posée par Ioh Ming Pei avant de s'occuper du Louvre était l'obtention de 4 mois d'étude du site avant de donner tout accord final. Il a définitivement mis à profit ce temps pour affiner sa vision du Louvre, en approfondissant sa généalogie, son histoire, sa composition architecturale mais surtout les points à améliorer.

Se précise au fil de ses passages au Louvre la volonté d'introduire une architecture forte. La forme assurera une fonction esthétique, en donnant au projet une identité globale, mais aussi fonctionnelle, car elle devra apporter la lumière aux espaces souterrains et marquer l'entrée du nouveau Grand Louvre. (fig.40)

Car le souterrain nouvellement créé ne doit pas être « une station de métro »¹⁴, un simple patio lumineux semble donc insuffisant pour éclairer les espaces inférieurs. (fig.42)

14 . I. M. PEI Architecte, Philip Jodidio, 2008

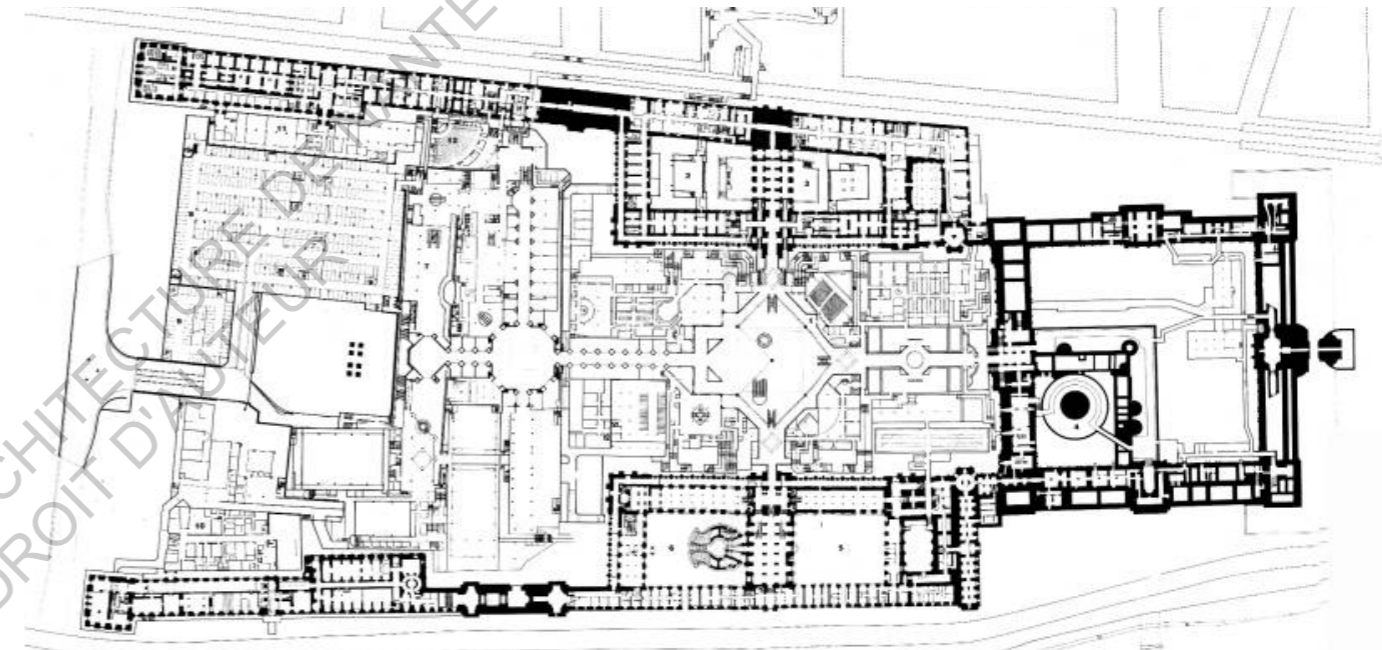


fig.43 : Plan R-1 du projet, témoins de la richesse et l'ampleur des nouveaux espaces en sous-sol

fig.44 : Plan RDC du projet. Seul la pyramide est le témoins de la nouvelle intervention de Pei

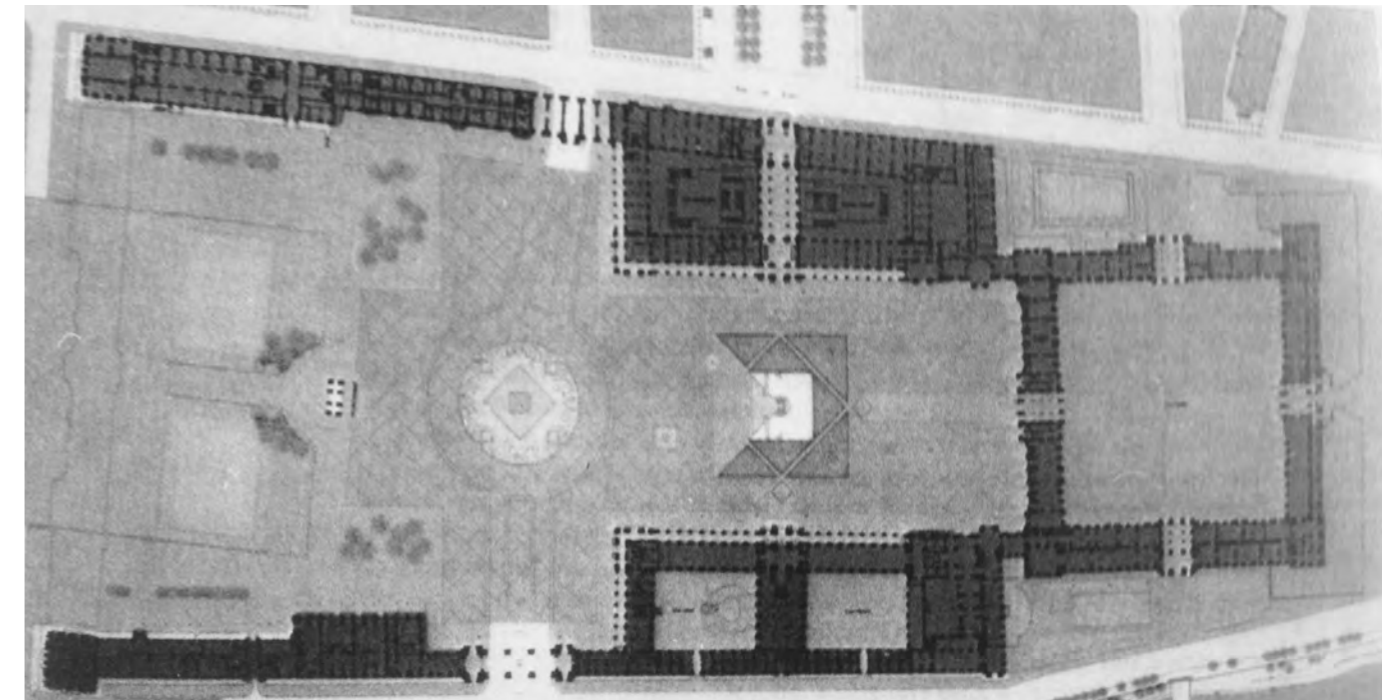


fig.45 : Croquis de Pei témoignant de l'importance portée à l'émergence place Napoléon

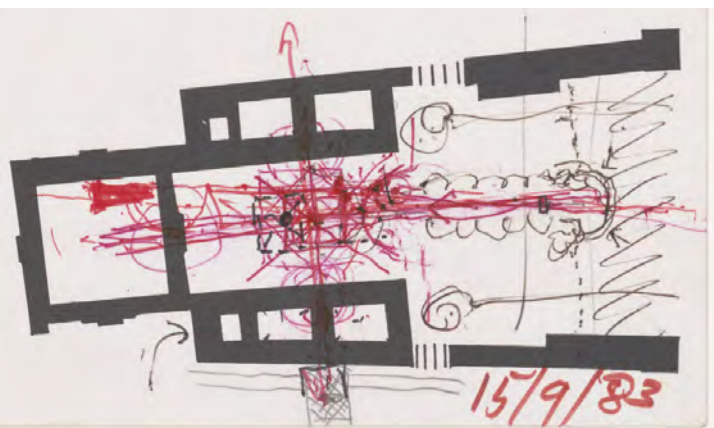
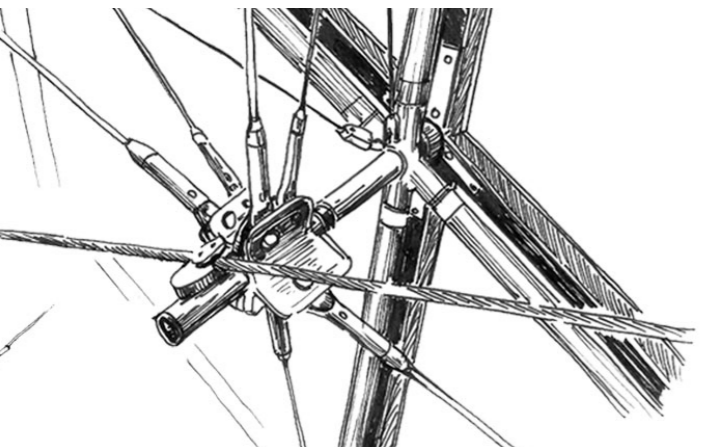


fig.46 : Photographie depuis la pyramide en construction



fig.47 : Croquis du montage technique pour la fixation des panneaux en verre



L'idée d'une émergence architecturale se fait de plus en plus présente dans l'esprit de Pei. « A Pékin, le gouvernement m'a demandé de construire une tour à côté de la Cité interdite aussi âgée que le Louvre. J'ai dit : « Non », ce n'est pas nécessaire pour Pékin ». Au Louvre il est important que quelque chose émerge ». Propos recueillies par Jeanine Warnod, Le Figaro, 3-02-1984¹⁵ (fig.45)

Son graphisme doit être simple, à l'image des autres Grands Projets, issu de solides platoniciens purs. Pei en essaye plusieurs, le cube, le demi-cercle, mais c'est la pyramide qui retient le plus son intention. Retirée de tout style, elle sera posée là, dans la droite ligne d'autres gestes architecturaux ayant marqué l'histoire de l'architecture par leur force évocatrice.

S'il a sûrement en tête toute la symbolique liée à une telle forme, c'est bien la forme qui semble motiver son choix, et non le sens. C'est une forme qui semble s'imposer d'elle-même, libérant le plus la vision autour du bâtiment tout en accomplissant au mieux sa fonction première d'éclairer le sous-sol et d'apporter une identité unique au nouveau dessin.

Encore faut-il choisir quelle pyramide, choisir sa taille, les angles entre chaque face. Pei dessine sa pyramide, et c'est peut-être là que le symbole rejoint de façon la plus évidente la forme, suivant les mêmes proportions que la grande pyramide de Gizeh où « la demi base entretient le rapport sacré du nombre d'or avec sa verticale ». Seuls les dimensions changent, 35,42 m de base et 21,64 m au sommet.¹⁶

Ce sera une pyramide de verre et d'acier, selon la volonté de Pei, pour que la forme soit la plus pure possible. Tout repose sur la finesse des menuiseries et la transparence des panneaux de verre, et Pei le sait. C'est pour ça que la pyramide sera dotée de ce qui se fait de mieux en verre et que les bureaux d'études (ceux en charge du Concorde) chercheront sans cesse comment affiner le plus possible les montants de la Pyramide. (fig.46/47)

15 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Daufresne, 1987

16 . Les Paris de François Mitterrand, François Chaslin, 1985

Ses faces refléteront la lumière, ou au contraire la laisseront passer selon l'heure de la journée, créant un effet de dématérialisation si cher à Pei. (fig.48) Le projet de Pei se trouve donc à mi-chemin entre la plus pure tradition « Beaux-Arts » de l'architecture pour son goût de la symétrie et l'esthétique très épurée si cher aux modernes.

Mais la grande Pyramide n'est pas le seul élément émergeant de la cour Napoléon. Pei y juxtapose plusieurs bassins et fontaines de granite gris, toujours dans un dessin aux formes géométriques très simples. De part et d'autre de ces bassins on retrouve 3 pyramides plus petites, opérant la même fonction de puits de lumière pour les espaces inférieurs. Un peu plus à l'extérieur de la cour on retrouve une pyramide inversée, à la manière d'un symétrique de la principale, qui assure encore une fois une fonction d'éclairage des étages en sous-sol, en plus de son côté éminemment graphique. Enfin, Pei place une statue classique dans l'axe de la perspective des jardins des tuileries et un drapeau tricolore près de la pyramide.

Il y a beaucoup à dire sur ces partis pris de Pei. Tout d'abord, les éléments externes à la grande pyramide ont été très difficilement reçus par les critiques de l'époque qui militent pour que la pyramide, si elle devait être construite, apparaisse seule dans la cour, dans une démarche de « nudité, de splendeur un peu tragique ». Mais pour Pei c'est différent, les éléments externes sont là pour équilibrer l'ensemble, la statue et le mat eux pour créer « une sorte de subtil jeu à trois composantes ». ¹⁷ Chaque élément a ici une raison propre d'exister, les trois petites pyramides marquent et subliment les entrées souterraines, la statue achève la perspective du jardin des tuileries, ce que ne parvient pas à faire, à quelques degrés près, la grande pyramide. Enfin même le mat, bien que beaucoup le jugeait « traditionnel et cocardier », trouve une place essentielle dans son ensemble d'objets en résonance.

17 . Les Paris de François Mitterrand, François Chaslin, 1985

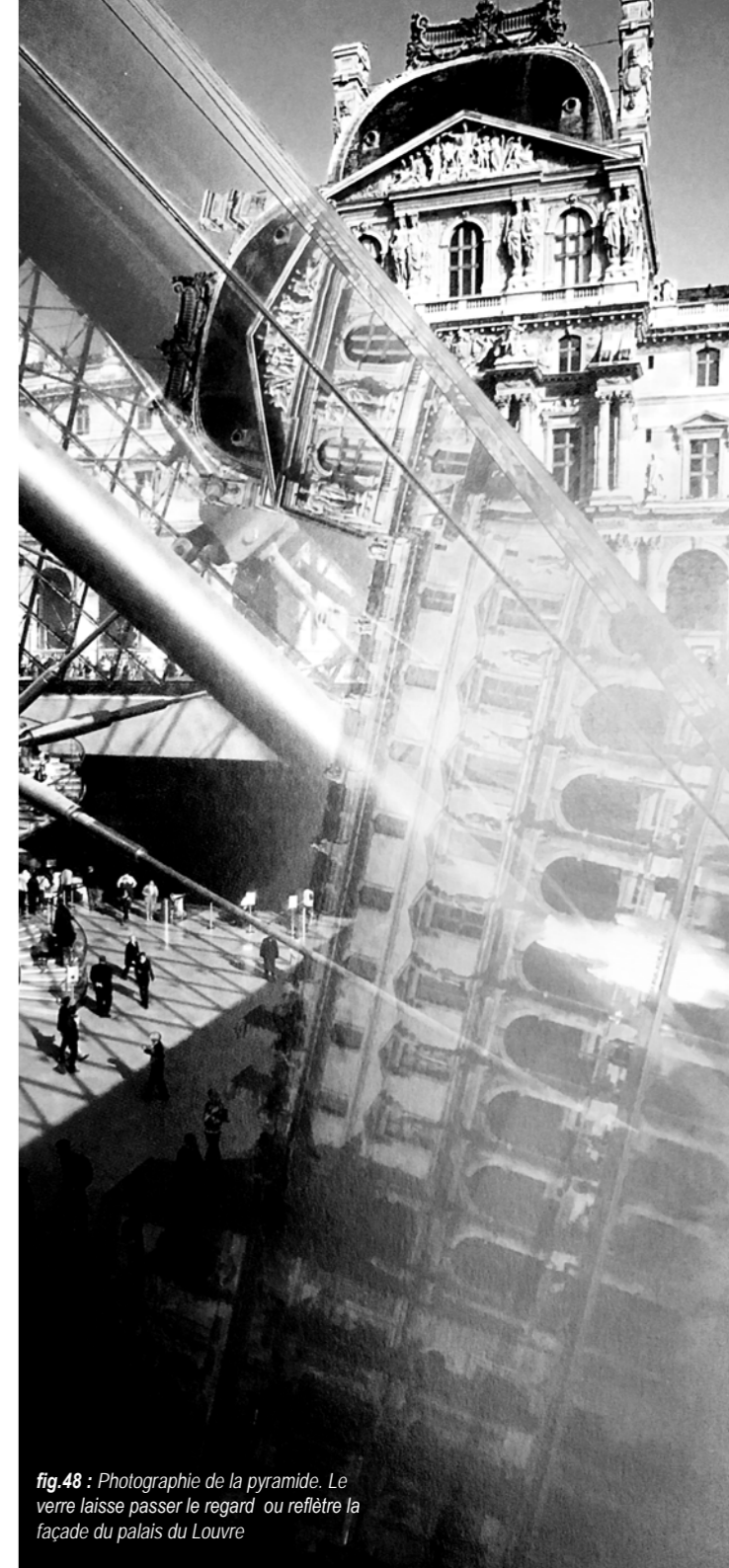


fig.48 : Photographie de la pyramide. Le verre laisse passer le regard ou reflète la façade du palais du Louvre

Le mat sera en définitive unanimement rejeté par les conservateurs du Louvre.

Mais il faut déceler dans la composition initiale de son dessin une donnée essentielle de l'architecture de Pei. A la manière des postmodernistes de son époque, il est sans cesse déchiré entre l'idée que chaque objet et chaque élément architectural n'existe que par sa fonction, donc que la symbolique ou l'ornementation passent après le fonctionnement pur du bâtiment. Pensée résolument propre aux modernes. Cependant l'idée qu'il existe un jeu, un sens caché qui découle de l'agencement de formes entre elle, séparé de toute logique et raisonnement fonctionnaliste découle plus d'une réflexion artistique, presque « Beaux-arts » sur une notion du beau et de la forme juste. C'est ainsi une réflexion qui plait à Pei. Cette dernière sera souvent retournée contre lui, englobée dans un vaste procès fait aux artistes de l'époque, auxquels il se retrouve assimilé.

Mais qu'aurait donc fait un vrai puriste du modernisme à sa place ? Aurait-il lui aussi adopté une forme pyramidale ou l'aurait-il trouvé trop chargée de sens et de sous-entendus, non optimal à remplir sa fonction première de réflexion lumineuse pour les étages inférieurs ? Aurait-il accompagné son dispositif lumineux d'une statue et d'un mat, dont l'utilité première reste discutable... ?

Le courant moderne est effectivement en train de vivre ses dernières heures, et Pei en est un des derniers représentants actifs « La queue de la comète du modernisme international en mutation a donc réussi à effleurer le Louvre. » (M. Imants Lancmanis, Riga, URSS *Connaissance des Arts* n°397, 1985)¹⁸

Au contraire, un post-moderne convaincu aurait-il poussé la symbolique funéraire à son paroxysme quitte à ne pas seulement choisir une pyramide comme architecture mais à remplacer la statue classique par un obélisque ou un sphinx, à choisir de la pierre comme matériau ?

Cette décision aurait plus que renforcé l'avis de ceux qui proclamaient : « La symbolique d'une pyramide n'est-elle pas, depuis le fond des âges, proprement funéraire ? » Yvan Christ, *Le Figaro*, 23-03-1984.¹⁹

D'une façon plus large, qu'aurait fait un autre architecte à sa place ? Aurait-il choisi une forme plus discrète ou plus complexe et plus ostentatoire ?

Quelques projets plus « respectueux » du contexte avaient su trouver écho à l'époque chez les plus contestataires au projet. Certains sont détaillés dans l'article « le Zircon » publié dans *Le Monde* le 10 février 1985 et rédigé par André Fermigier, détracteur de longue date du projet de Pei. Il jugeait à l'époque que la pyramide, à la différence de la tour Eiffel ou de l'obélisque de la place de Concorde, « apparaîtra toujours comme un corps étranger ». ²⁰ Il met donc en avant des projets plus modestes, où la pyramide a laissé place soit à un miroir d'eau soit à une grande verrière qui, au grand jamais, ne viendrait prendre une quelconque volumétrie dans l'enceinte de la cour Napoléon. (montrer quelques contres-projets) Mais nous aurons l'occasion plus tard d'en étudier certains plus attentivement.

La forme choisie par leoh Ming Pei est volontairement simple, pure. Pourtant, si à l'époque c'est bien cette forme simple pyramidale qui était au centre de tous les débats, aujourd'hui elle semble être adoptée et même louée pour ses qualités formelles par la majorité du public. Comment expliquer ce retournement ? Est-ce justement la simplicité de cette forme qui, au milieu de cette richesse ornementale qui caractérise le style « Napoléon III », a su s'imposer d'elle-même et convaincre ses visiteurs de son bienfondé ? Comment interpréter ce changement d'opinion vis à vis de tous les dessins aux formes ambitieuses jugés « irrespectueux » du contexte historique à proximité ?

18 . *Louvre et Tuileries, architectures de papier, Daufresne, 1987*

19. *Ibid*

20 . *La bataille de Paris, des halles à la pyramides : chroniques d'urbanisme, André Fermigier, 1991*

L'histoire ne finirait-elle pas par donner raison à la majorité des partis pris esthétiques ambitieux et novateurs, quel que soit l'avis des contemporains ? Ce questionnement est particulièrement pertinent lorsqu'on apprend qu'à l'époque la totalité des associations de défense du patrimoine étaient vivement opposées au projet...

Finalement, il apparaît assez clairement que si Pei a cherché à créer une architecture géométriquement simple dans la cour Napoléon, il n'a en aucun cas cherché à créer une architecture neutre. Sa pyramide s'assimile plus facilement à une des œuvres du Musée plutôt qu'à une simple solution technique d'éclairage zénithal. (fig.49)

Son intuition précoce d'une émergence moderne au cœur du Louvre, et son partis pris formel semblent avoir trouvé un consensus, certes pas immédiat, mais qui fait aujourd'hui de la pyramide seule le troisième monument le plus prisé par les touristes en France.

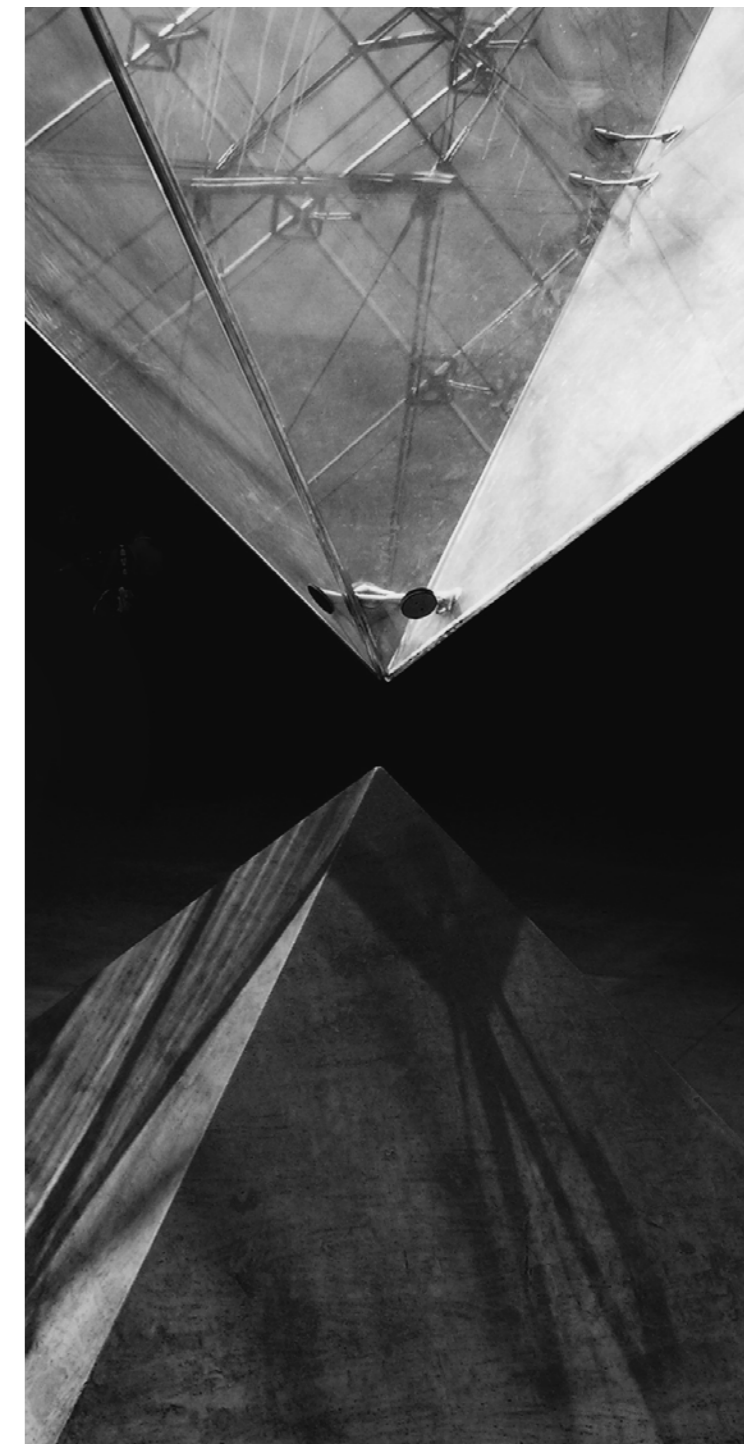


fig.49 : Photographie de la pointe de la pyramide inversée.

D - PROJETS PASSÉS

Qu'aurait fait un autre architecte à la place de Ieoh Ming Pei ?

Et bien pour le cas du Louvre cette question est loin de rester sans réponse... Par exemple, l'ouvrage formidable de Jean-Claude Daufresne « Louvre et Tuileries : architecture de papier » nous donne près d'une centaine de propositions pour le Louvre, étalés sur plusieurs siècles. Bien sûr le Louvre évolue durant ces siècles, et avec lui les problématiques spatiales et programmatiques, les styles architecturaux et les régimes politiques. Pourtant malgré tous ces facteurs fluctuants, il est fascinant de voir que certaines thématiques reviennent encore et encore, comme la place du Louvre dans le tissu parisien, sa fonction, ses problématiques spatiales, le rapport entre le créateur et le commanditaire etc...

Saviez-vous par exemple que le projet de Pei est loin d'être le seul dessin de pyramide proposé pour le Louvre ? Pas loin de 6 autres pyramides ont été proposées que ce soit en remplacement des Tuileries, comme monument funéraire etc...

Je vais donc faire ici le recueil de plusieurs projets proposés au Louvre, qui, à la lumière de leur analyse, nous permettront de dégager des problématiques transversales aux siècles et aux époques. Ainsi nous pourrions replacer l'extension de Pei parmi toutes ces propositions restées à l'état « d'architecture de papier ».

Commençons par les propositions de pyramides pour le Louvre. Ce sont sûrement les dessins les plus curieux et qui permettent le mieux de mettre en perspective l'aspect le plus controversé du projet de Pei : son émergence pyramidale.

La première fois que l'on trouve trace d'une pyramide au Louvre c'est en 1666 soit 300 ans avant celle de Ieoh Ming Pei ! A tout ceux qui critiquaient la « modernité attardée de Pei » (Bruno Foucard), un peu d'histoire aurait peut-être permis de relativiser ou tout du moins de mettre en perspective leur analyse critique.

François Dubois 1666-83

C'est à l'architecte François Dubois que l'on doit cette première pyramide. Il propose en effet d'élever dans la Cour Carrée du Louvre une chapelle royale sous la forme d'une pyramide en spirale. (fig.50)

Bien que très bien vendu par son créateur en son temps, le timing fait défaut à ce projet puisque le Roi s'intéresse plus à Versailles qu'au Louvre, et le temps de se préoccuper du salut de son âme n'est pas encore venu...

22 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude Daufresne, 1987, p71

fig.50 : Pyramide en spirale, Gravure, François Dubois, 1666

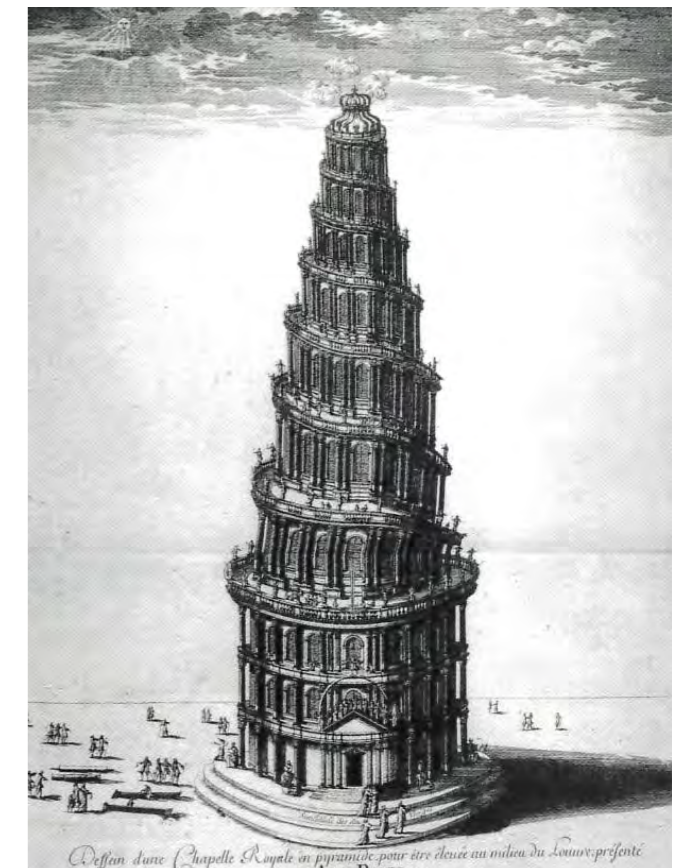


fig.51 : Pyramide en spirale, Gravure de Ransonnette, 1794

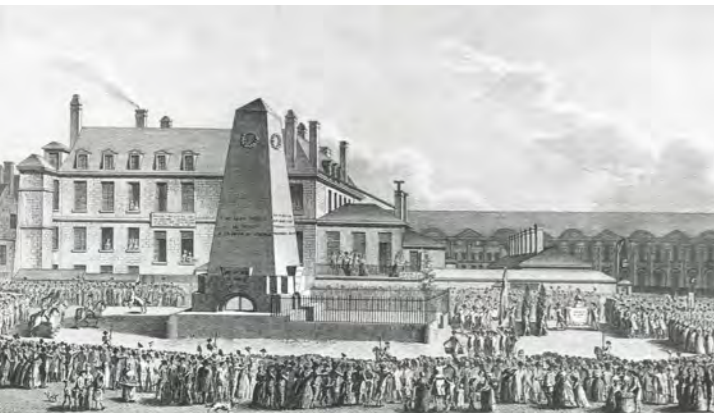


fig.52 : La pyramide temporaire lors des commémorations du 10 Aout, gravure 1794



fig.53 : Photographie la pyramide lors de son inauguration en 1993



Deux Pyramides : 1792-1793

Sont érigées en 1792 et 1793 deux pyramides en bois en commémoration de deux événements marquant de la révolution, les martyrs du 10 Aout 1792 et l'assassinat de Marat en 1793. (fig.51)

Le point commun des deux projets commémoratifs de 1792 et 1793 est leur aspect éphémère. Pas étonnant qu'aussitôt présentée, la pyramide de Pei comportait l'avantage aux yeux de certains de pouvoir connaître rapidement le même sort que ses prédécesseurs sans que le Louvre en pâtisse.

La pyramide de 1792 reprend des proportions extrêmement similaires à celle que Pei choisira pour la sienne. La pyramide est le symbole funéraire par excellence, il n'est pas surprenant que le projet de Pei y soit également associé par les observations de l'époque.

« Le 10 Aout 1792, la royauté en France est abolie et ne se relèvera jamais ». ²¹ Voilà l'inscription que l'on peut trouver devant le portail du Louvre. La pyramide érigée à la suite de ces événements a donc une forte valeur symbolique : la République prend ici la forme de la pyramide. (fig.52)

En suivant cette logique on est en droit de se demander ce qu'aux yeux de Mitterrand la pyramide de Pei commémorait... (fig.53) La fin d'une certaine hégémonie d'une droite politique en France ? L'association éternelle de la République avec son mandat ? C'est sans doute ici prêter un peu trop d'intentions au dessin de Pei, mais tout de même...

21 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p142-143

Alexis Donnet 1809-1810

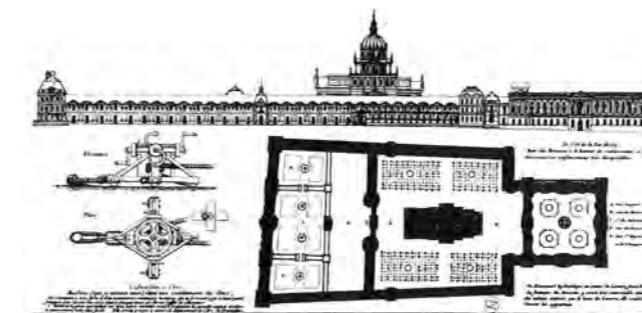
Le terme pyramide peut désigner en français des ouvrages assez différents les uns des autres. Si les ouvrages pyramidaux les plus célèbres restent ceux des Egyptiens avec leur forme très pure, tout ouvrage qui connaît une succession d'étage à l'envergure décroissante peut-être soumis à cette définition pyramidale.

C'est le cas du projet très ambitieux proposé par Alexis Donnet en 1809 situé à peu de chose près à l'endroit où Pei placera son dessin. (fig.54) La volonté d'Alexis Donnet est d'ériger un monument à la hauteur des grands monuments français tels la chapelle de Versailles ou bien encore le dôme de invalides « Cette pyramide motivée romprait ainsi que l'élévation l'indique, cette ligne de bâtiments trouvée languissante ». ²²

La thématique de l'incorporation d'un élément plus monumental dans la cour du Louvre, dont l'échelle viendrait rompre avec l'unité de l'ensemble est une idée récurrente chez beaucoup d'architectes ayant proposé leur projet pour le Louvre. Il est alors étonnant de voir que malgré l'ambition démesurée des souverains français, aucun n'ait eu les moyens ou l'envie de déroger à cette unité qui fait toute la qualité du Louvre tel qu'on le connaît. Pourtant, comme nous le verrons plus loin, les projets n'ont pas manqué.

22 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p179

fig.54 : Plan et élévation du bâtiment culminant à plus de 100 mètres de haut



Louis Ernest-Lheureux, Auguste Savage 1886-1889

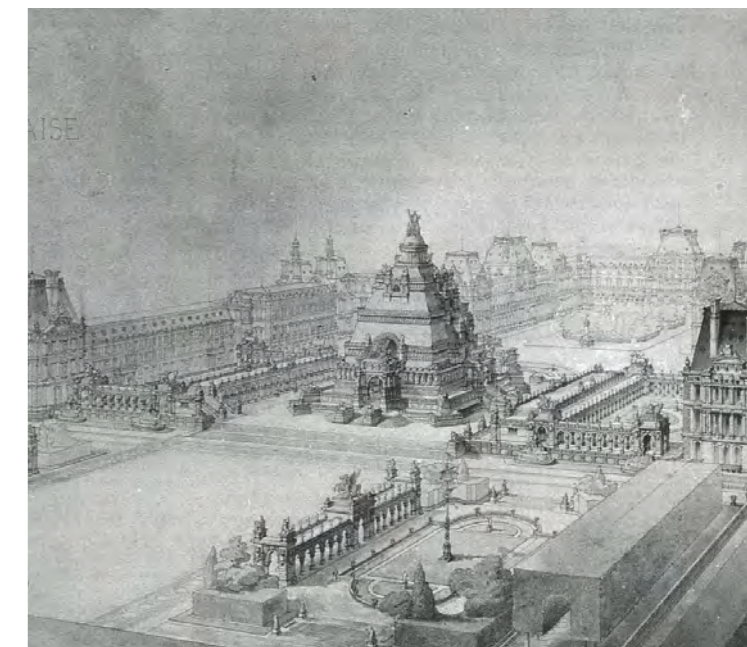
C'est sans doute la pyramide la plus excentrique proposée pour le Louvre. Elle aussi est présentée comme un monument à la gloire de la Révolution française. Elle prend place sur les ruines du palais des Tuileries, incendié 20 ans plus tôt. (fig.55)

La symbolique est ici omniprésente. Cette pyramide cyclopéenne, symbole de la république trône là où trônait le symbole de la monarchie, « Cette espèce de temple laïc et républicain, de contre-chapelle expiatoire, destiné à célébrer un culte civique, aurait permis, au cœur du Palais des tyrans, d'en finir à jamais avec ce que Jean Jaurès appelait « le charme séculaire de Royauté » » ²³

Ce projet de pyramide en appela un autre, en granite, engendrant un concours qui traîna en longueur et finit par sonner le glas de tous ces projets aux formes ambitieuses.

23 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p316

fig.55 : Dessin vue à vol d'oiseau du projet pyramidal



Le terme de pyramide a donc toujours été associé au Louvre, il n'y a donc pas grand-chose de « moderne » ni de « révolutionnaire » à imaginer placer une pyramide au contact du Louvre. N'en déplaise aussi bien à ceux qui louent la modernité de Pei qu'à ceux qui la lui reproche. De toute évidence les remarques qui lui ont été adressées ont été les mêmes pour tous les architectes ayant proposé leurs pyramides par le passé. Cet éternel recommencement de l'histoire permet de mettre en perspective nos opinions sur ce qui constitue à nos yeux les dérives artistiques et architecturales de nos contemporains. Il y aura toujours des modernes et des anciens, et la base de leur argumentaire sera de toute évidence toujours la même. Seul les époques semblent donner plus ou moins de crédit à tel ou tel camp. La pyramide de Pei s'est faite car l'époque et le climat politique se prêtaient à un tel projet, cela aurait pu être le cas plusieurs siècles auparavant...

Mais si les projets de pyramides sont bien évidemment intéressants à mettre en perspective avec le projet de Pei, d'autres dessins ont été proposés, et parfois par des architectes aussi célèbres que pouvait l'être Pei dans les années 80.

Ainsi on retrouve trace de l'esquisse proposée en 1664 par Gian Lorenzo Bernini, dit le Bernin.²⁴ Véritable star en son temps grâce à ses ouvrages à Rome (colonades et baldaquin de Saint Pierre, fontaines du Triton...), il est appelé par Mazarin pour proposer ses projets d'extension du château du Louvre. (fig.56/57) Si ses plans assez remarquables avaient réussi à convaincre le Roi, Bernin se heurta aux deux architectes impliqués au Louvre à cette époque, Le Vau et Mansart, qui s'efforcèrent d'empêcher l'exécution du projet. Une réticence à faire confiance à un architecte étranger que l'on retrouve dans plusieurs tribunes anti-Pei plusieurs siècles plus tard. « Je suis d'une part surpris qu'on aille chercher un architecte chinois en Amérique pour traiter l'aménagement du cœur historique de la capitale de la France. » Jacques Schule (lettre ouverte concernant le Grand Louvre, Projet pour la Cour Napoléon)²⁵

Autres architectes très célèbres ayant proposé leurs services au Louvre, Jacques-Germain Soufflot, l'architecte du Panthéon, et Louis Labrière. Là non plus, aucun des deux n'aura la chance de pouvoir réaliser son dessin, principalement à cause de la situation financière périlleuse dans laquelle se trouve la France dans cette période de pré-Révolution.

Ce qu'il est intéressant de remarquer dans le déroulement de leur projet, outre l'importance des financements et la qualité de leurs esquisses, c'est bien l'importance que prends le programme dans leur proposition.

En effet, le projet de Soufflot (fig.58) répond à la demande d'une nouvelle bibliothèque au Louvre et celui de Labrière d'un nouvel Opéra à Paris.²⁶ Souvent les architectes vont se servir de ces besoins de nouveaux grands équipements pour justifier l'importance et la pertinence de leur esquisse. Ainsi, on retrouve de la même façon d'autres propositions incorporant un opéra dans leurs plan masse, notamment à la fin du XVIIIe siècle, lorsque Paris en avait besoin. Ces données programmatiques modulent très fortement les projets proposés, sur de larges périodes historiques. De même celui de Pei voit le jour car Mitterrand veut faire du Louvre le plus grand musée parisien, pas seulement réhabiliter et améliorer certains défauts de l'existant. L'ambition programmatique est toujours au cœur du schéma architectural, garantissant ou non le succès du bâtiment.

24 . *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Jean-Claude Daufresne, 1987, p54-57

25 . *Ibid*, p418

26 . *Ibid*, p88-89

fig.56 : Plan pour la nouvelle façade Ouest, Le Bernin 1664

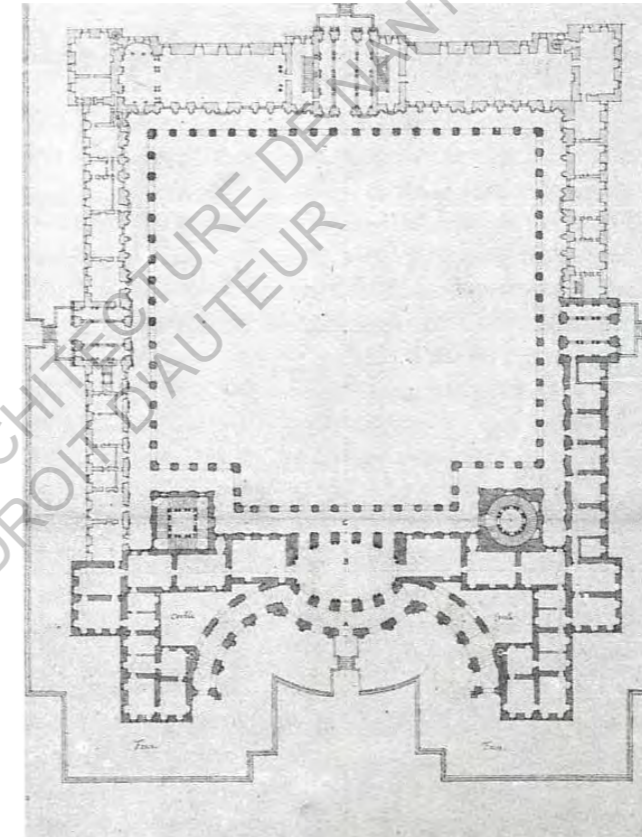
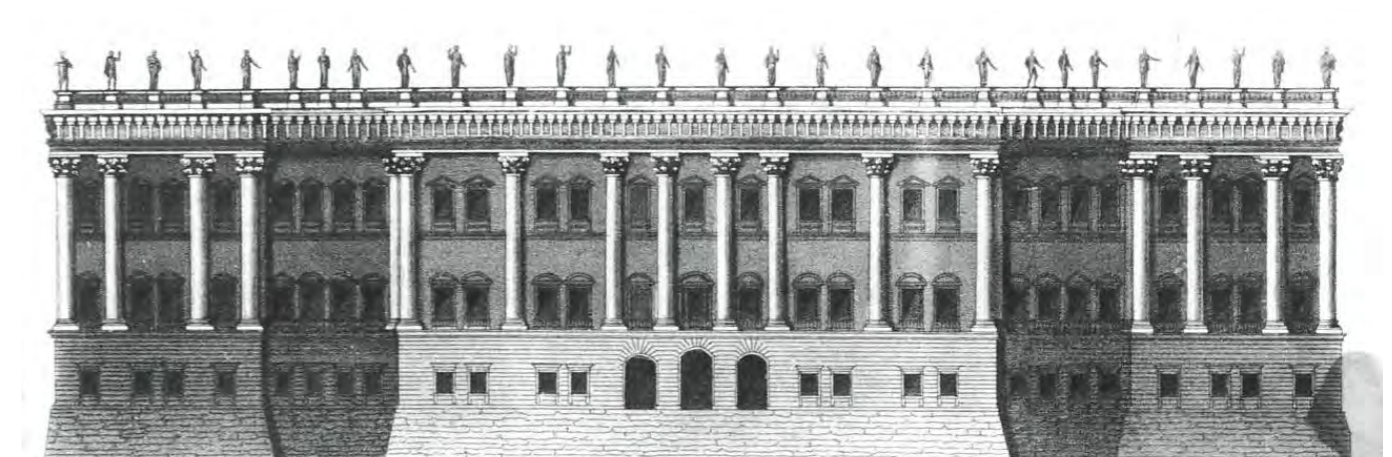


fig.57 : Élévation du projet, Le Bernin 1664



FAÇADE principale du LOUVRE projetée par le Bernin

fig.58 : Coupe intérieur de la nouvelle bibliothèque, Soufflot 1768



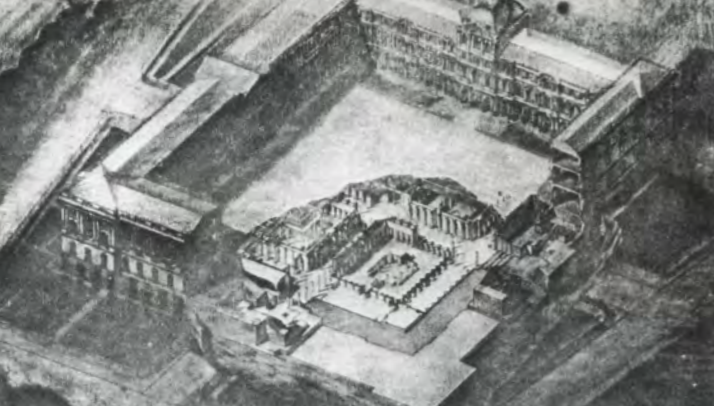


fig.59 : "Projet d'agrandissement du Louvre", Robert Marlière et Jean Marie 1929

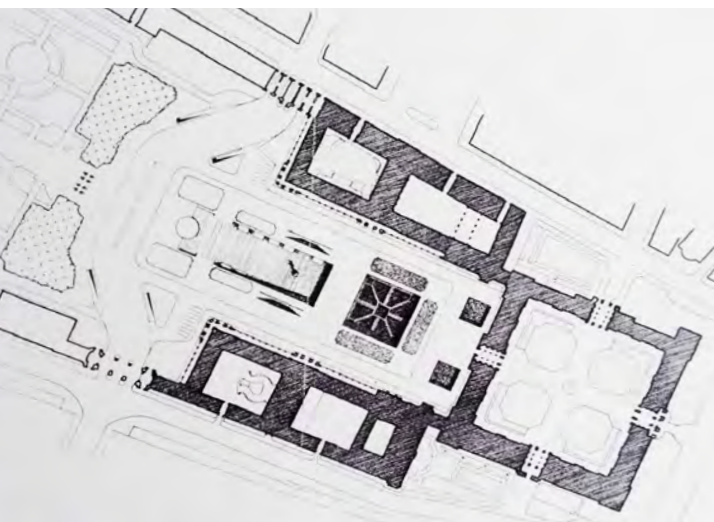
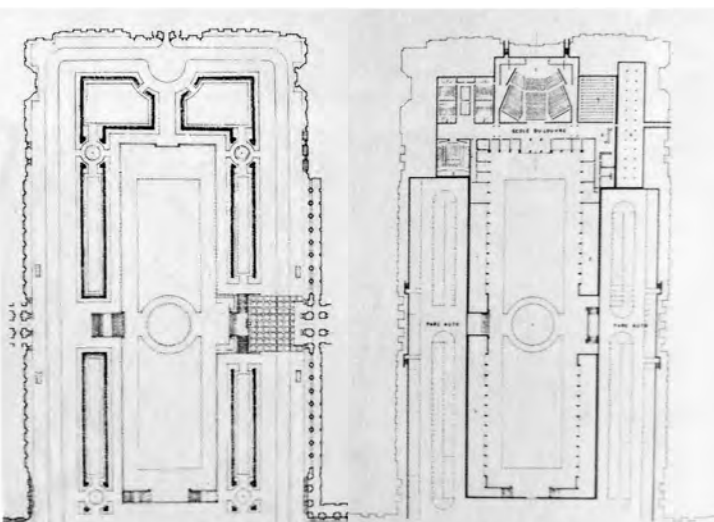


fig.60 : Projet d'entrée monumentale, plan 1942

fig.61 : Etude d'aménagement et d'utilisation du sous-sol, plan, Olivier Lahalle, 1965



La pyramide de Pei, analyse de la forme par le contre-projet

L'idée d'un projet souterrain, comme évoqué précédemment, n'est pas non plus apparue avec le projet de Pei.

Les premiers dessins abordant cette solution ambitieuse techniquement se situent au début du XXe siècle, assez tardivement donc. C'est compréhensible vu la difficulté d'une telle tâche que seuls les progrès techniques et scientifiques inhérent au XXe rendent envisageable.

Ainsi en 1931-35, Robert Marlière et Jean Marie proposent une extension souterraine du musée du Louvre située dans la Cour Carrée. L'idée, quoiqu'intéressante pour l'époque, néglige les ruines souterraines du Vieux Louvre de Philippe Auguste situées elles aussi dans la Cour Carrée. (fig.59)²⁷

A partir de là, les projets enterrés ou semi-enterrés vont se multiplier, nous citerons par exemple l'ébauche de Louis Fein et d'Ernest Hersher en 1934, dont les espaces semi-enterrés se prolongent jusqu'à l'emplacement des Tuileries aujourd'hui disparues. Ou encore l'esquisse de Camille Lefevre, Pierre Patou, Anthony Bechu en 1942, qui, époque oblige, commencent à analyser pour la première fois l'impact d'un parking sur leur composition et d'une entrée place Napoléon. (fig.60)²⁸

Parmi les grands plans souterrains contemporains du projet de Pei on pourra citer celui d'Olivier Lahalle en 1963, qui prévoyait des locaux afin que les conservateurs puissent donner leur cours dans le musée même.²⁹ Le plan du souterrain, contenu place Napoléon, commence alors à ressembler au projet de souterrain qu'adoptera plus tard Pei. (fig.61)

L'idée d'une entrée unique place Napoléon est évoquée pour la première fois dans la proposition d'extension de Pierre Pinsard en 1964 qui dessine de larges emmarchements permettant d'accéder aux guichets situés sous la place centrale. (fig.62)³⁰

Enfin le projet de Jean Trouvelot avec Olivier Lahalle en 1966 (fig.63) et celui de Daniel Badani avec Pierre Roux-Dorlut en 1967 évoquent eux l'idée d'un parking géant sous les Tuileries et d'une entrée également cour Napoléon, en décaissé. (fig.64)³¹

I - Analyse du Louvre

La possibilité d'un projet souterrain n'avait pas simplement été évoquée dans le diagnostic fait pour préparer l'esquisse du Grand Louvre, mais avait aussi été dessinée par d'autres architectes quelques années avant leoh Ming Pei, sans toutefois qu'un seul ne se concrétise, du moins avant 1983.

Nous continuerons par la suite d'évoquer d'autres propositions passées d'extension du Louvre lorsque viendra le temps de proposer encore de nouvelles hypothèses architecturales pour le Grand Louvre. Pourtant, les quelques dessins présentés précédemment nous en apprennent déjà beaucoup sur les thématiques récurrentes propres à des propositions architecturales concernant le Louvre

Que ce soit les difficultés rencontrées par les architectes pour terminer la composition du Louvre dues au manque de parallélisme du Louvre et des Tuileries par exemple. Ou encore la difficulté à convaincre tous les décideurs pour un tel projet : avoir le soutien du Roi, de l'empereur ou du Parlement ne suffit pas toujours, il faut convaincre également la cour, les politiques, les architectes, les journalistes etc...

Il est également important de constater que l'aspect et les programmes changent drastiquement en fonction des demandes et besoins d'équipements de l'époque, des styles et modes architecturales en vigueur, mais aussi et surtout de l'état existant du Louvre et des Tuileries dont la forme et le style ne cessent de changer à travers les époques. C'est ce qui fait du Louvre un bâtiment si changeant et si fascinant à étudier. Jean Claude Daufresne écrit même dans la préface de son répertoire de projets ayant pris place au Louvre :

« (...) Montrer que le Louvre ne s'est pas fait en un jour, que les « grands desseins » furent innombrables, qu'à ce jour le Louvre n'est toujours pas achevé (...) ».³²

27 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude Daufresne, 1987, p344

28 . Ibid, p356

29 . Ibid, p361

30 . Ibid, p363

31 . Ibid, p373-378

32 . Ibid, Préface

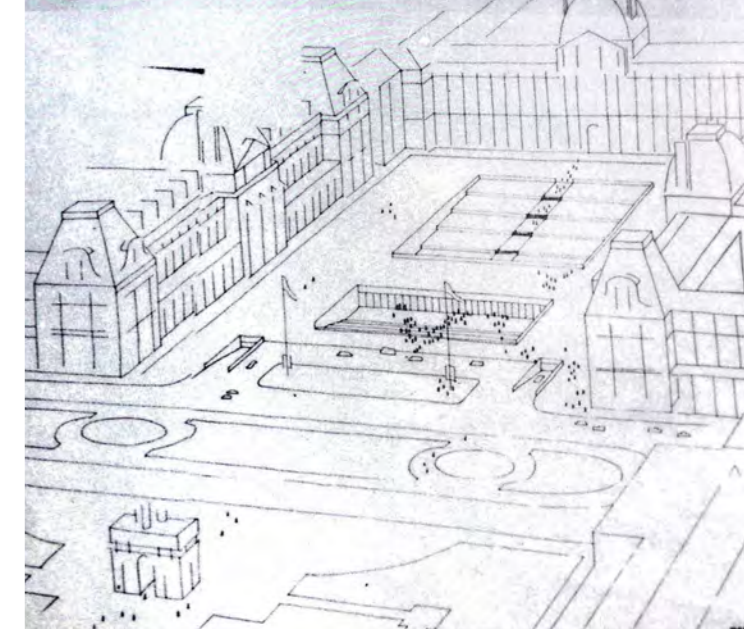


fig.62 : Projet d'aménagement de l'entrée principale du Louvre, Pinsard, 1964

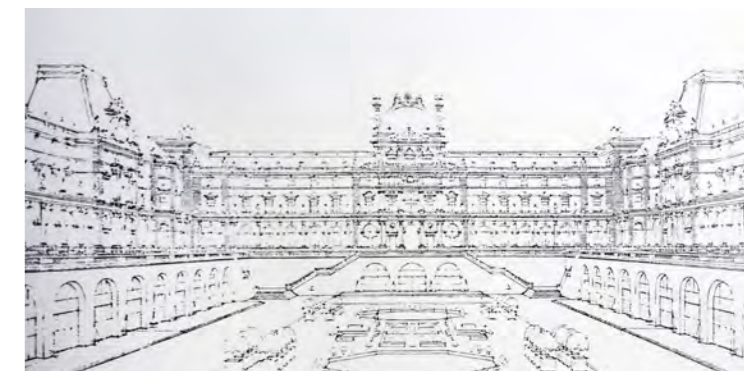
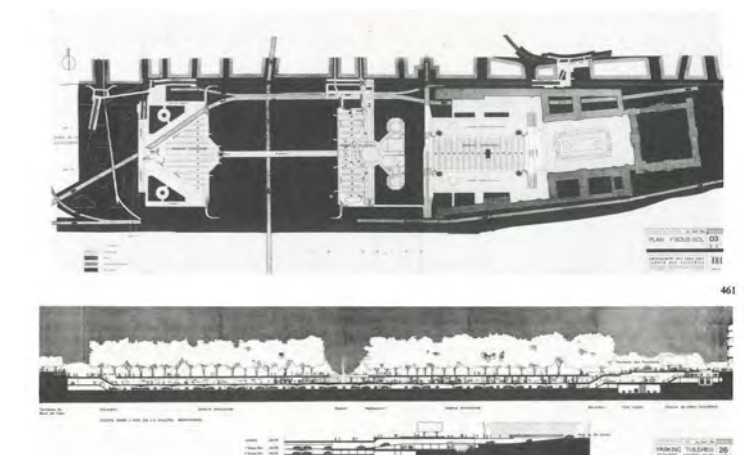


fig.63 : Vue perspective de la place Napoléon, Trouvelot, 1967

fig.64 : Plan parking Tuilerie et coupe Nord-Sud, Badani et Roux-Dorlut, 1967



Le projet de Pei ne termine pas le « Grand Dessein », vision du Louvre remontant à Henri IV. Il constitue simplement une des nombreuses étapes de son évolution, aux architectes d'aujourd'hui de continuer à imaginer ses mutations futures...

C'est donc entre 1983 et 1993 que le Louvre connaît sa plus récente extension. Mais comme nous avons pu le voir, le Louvre a connu maintes occasions d'adopter une forme radicalement différente de celle que l'on connaît aujourd'hui.

En raison de l'absence de concours pour le Grand Louvre, il nous est difficile d'imaginer quelle autre direction l'architecture du Louvre aurait pu prendre. Seules les contre-propositions émises au projet de Pei pourraient nous éclairer, mais elles ne constituent que le reflet d'une certaine pensée conservatrice réactionnaire au dessin moderne de l'architecte sino-américain. Il n'existe donc pas beaucoup d'alternatives radicales et objectives à son esquisse.

C'est pourtant ce que je me propose de faire dans ce mémoire : proposer un corpus de projet fictif, comme alternative à la proposition de Ieoh Ming Pei. Pourquoi cela ?

L'idée m'est venue assez tôt en analysant les débats que suscitaient le projet. En effet, les analyses les plus pertinentes que j'ai pu rencontrer étaient souvent accompagnées de contre-projets, qui illustraient à merveille l'aspect que ses détracteurs souhaitaient voir modifier. C'était par l'illustration graphique que l'on comprenait le mieux ce qu'était et ce que n'était pas le nouveau dessin du Grand Louvre : un projet qui savait s'effacer derrière le Louvre tout en affirmant sa modernité, une extension au service de l'existant, pas un monument. La proposition de contre-projets va ainsi me permettre d'aborder aussi bien les remarques faites au Grand Louvre de 83 que d'analyser des concepts plus larges comme le statut du monument, le concours face à la commande directe ou encore comment un dessin architectural peut affirmer sa différence sans briser la continuité de ce qui fut et qui l'entoure.

Me plonger dans la logique des Grands Projets mitterrandiens, à travers le projet justement, devrait aussi mieux me permettre d'en comprendre les mécanismes et les enjeux.

Je vais donc proposer 4 dessins alternatifs à celui de Pei abordant chacun une thématique qui, au fil de mes recherches et de mes lectures, m'a paru latente au Grand Louvre.

Le premier traitera du rapport au patrimoine ancien, le second du concours face à la commande directe, le troisième de la monumentalité et enfin le dernier sera une analyse de notre approche contemporaine du sujet qui fut proposé à Pei. Toutes ces esquisses s'ajouteront au corpus déjà très riche des « architectures de papier » qui entourent le Louvre.



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

CHAPITRE DEUX
CONTRE-PROJETS



A - LE PATRIMOINE

Les plus fervents opposants au projet de Pei furent les associations patrimoniales, et ce dès la première présentation du projet. L'idée d'une émergence moderne au sein même du monument le plus classique de Paris était en effet difficile à concevoir pour eux.

Un des opposants les plus farouches au dessin du Grand Louvre est rédacteur au journal *Le Monde*, c'est André Fermigier. Il publie dans son journal deux chroniques au vitriol concernant la pyramide : « La maison des morts – Le projet d'aménagement du Grand Louvre, 28 Janvier 1984 » et « Le Zircon, *Le Monde* », le 10 Février 1985. Il y adresse deux longues plaidoiries contre l'extension, une « cloche à fromage », « un entonnoir », qui « ne peut que retarder l'accès du public aux œuvres, l'en détourner même au profit d'activités commerciales et subculturelles ». Il ajoutera même que Pei « traite la cour du Louvre en annexe de Disneyland ou en résurgence du défunt Luna Park. (...) On accèdera au Louvre par des trémies, autant dire par voie souterraine. C'est (...) une manière particulièrement heureuse de suggérer que le Louvre ne peut être que la maison des morts »

Les reproches sont clairs, ce n'est pas seulement le dessin de la pyramide qui est remis en cause, mais bien l'ensemble de la démarche spatiale et fonctionnel du projet.

Mais quelles solutions auraient pu obtenir grâce à leurs yeux ? Et bien Jean Claude Daufresne nous en présente quelques-unes dans « Louvre et Tuileries : architecture de papier ».

La première mise en valeur par l'ouvrage est celle de Jacques Schule. Elle est proposée dès 1984 et est accompagnée d'un exposé détruisant point par point la pyramide du Louvre. Il commence par rappeler que « jamais depuis les Egyptiens, Grecs, Romains, la Renaissance, on a superposé deux « canevas de base »... C'est à dire deux grilles de composition différente (...) ». C'est à la trame losangée de la pyramide et celle orthogonale des façades du Louvre que Jacques Schule fait ici référence. (fig.64)

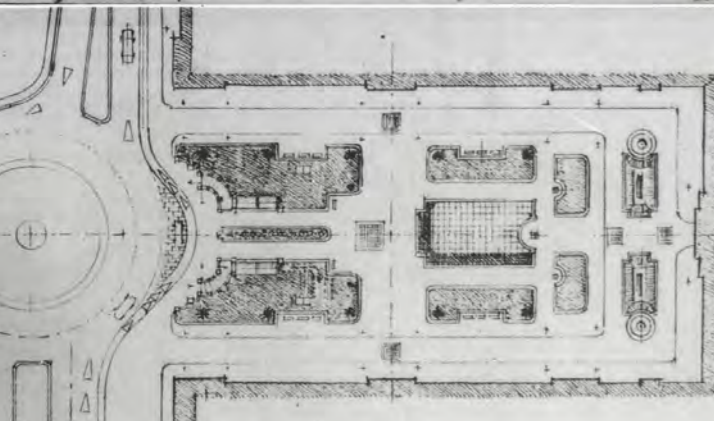
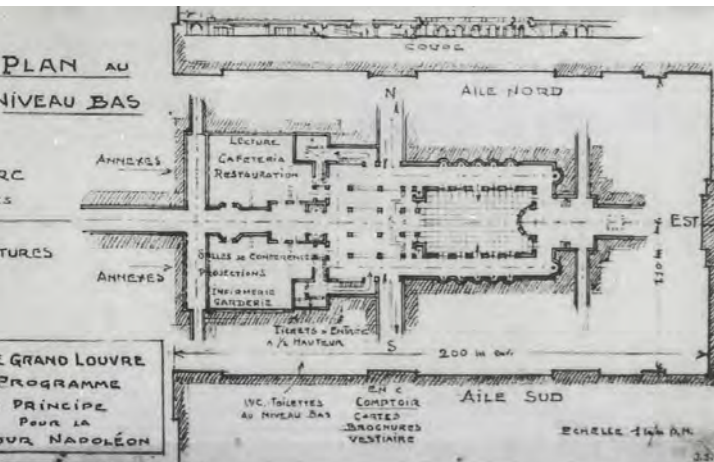


fig.64 : Photographie intérieure du Louvre, quand la trame des losanges se superpose avec la trame orthogonale du palais



fig.65 : Perspective cour Napoléon, Jacques Schule 1984

fig.66 : Plan sous-sol et rez-de-chaussée, Jacques Schule 1984



Mais au-delà des questions géométriques, une phrase de ce texte a particulièrement retenu mon attention. Je vous la livre dans son intégralité car je la trouve révélatrice de la pensée architecturale conservatrice : «C'est bien simple : il faut remplacer la pyramide ! Et si c'est possible ! Comme nous sommes au centre d'un ensemble «classique», qui était «moderne» du temps des architectes : Lescot, Visconti et Lefuel, restons dans ce style qui a fait ses preuves et évitons de «casser» l'harmonie ! Il faut penser aux générations qui vont nous suivre, le moderne d'aujourd'hui sera bousculé, peut-être rejeté dans quelques décennies ! comme nous critiquions, il y a peu de temps le style 1900 et le style nouille !» (Jacques Schulé – «lettre ouverte concernant le Grand Louvre Projet pour la cour Napoléon, 25 Mai 1984») ³³

L'auteur, pour s'opposer au projet, souligne la modernité de la pyramide qui est selon lui forcément incompatible avec le Louvre existant. Pourtant, il prend tout de même le soin de souligner la même modernité en leur temps des architectes à l'origine du Louvre classique. Le paradoxe d'un tel argumentaire est flagrant. On peut supposer que la modernité du classicisme de Lefuel avait pu être critiquée à l'époque par ceux qui pensaient que seul le style Renaissance avait sa place au Louvre. C'est le combat éternel des «modernes» face aux «anciens». L'harmonie du bâtiment ne tient pas tellement à tel ou tel style architectural selon moi, mais plutôt à la qualité de l'insertion de la nouvelle architecture dans son contexte.

Enfin je vous livre tout de même son projet. Egalement souterrain, il viendrait s'implanter dans la cour Napoléon, sous la forme de quatre grands patio «classique» dans le style. Jacques Schule se proposait alors de laisser décider le peuple parisien du dessin qu'il préférerait entre la pyramide de Pei et les patios vitrés qu'il proposait de construire. Sa proposition restera sans suite. (fig.65 et 66)

33 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p418

Le dessin de Pedro Ramirez Vasquez, en 1985, est selon moi bien plus intéressant. En effet, l'architecte mexicain propose de créer en lieu et place de la pyramide un grand bassin d'eau assurant la même fonction, c'est à dire éclairer la partie souterraine. (fig.67) Ce qu'il appelle «l'assiette translucide d'eau», ne fera qu'un mètre cinquante de haut et laissera filtrer les vues vers la cour située au-dessus. (fig.68) L'entrée se fera, elle, par une pente douce située en face de la place du carrousel. L'argumentaire de l'architecte est ici assez fourni, et se concentre davantage sur l'usage et la symbolique. Il écrit : «Cette solution améliore le milieu urbain sans le déformer et n'a pas la prétention d'établir un signe. Le Louvre n'a pas besoin d'un signe, il en est un depuis des siècles». ³⁴ Son intuition est diamétralement opposée à celle de Pei, qui lui considérait que «Au Louvre, il est important que quelque chose émerge» ³⁵

Pedro Ramirez Vasquez installe donc une hiérarchie entre les bâtiments. Il souhaite que ce soient les bâtiments existants qui accueillent les visiteurs, au moins visuellement, et non pas un ajout moderne «dont la solution constructive et l'utilisation des matériaux représentent une mode qui passe et qui est complètement étrangère à Paris» ³⁴

34 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, «Une assiette translucide d'eau», 1985 – Le Figaro

35 . Ibid, Le Figaro, 3-02-1984, Ioh Ming Pei

36 . Ibid, «Une assiette translucide d'eau», 1985 – Le Figaro, p426

L'idée de «mode» est effectivement reprise par plusieurs détracteurs du projet de Pei qui voient dans son esquisse simplement les réminiscences des courants modernes, dont ils désapprouvent le style et les concepts.

Si je dois avouer que les dessins de l'architecte mexicain me paraissent assez attrayants, c'est bien deux visions qui s'affrontent ici. Quelle doit être la place du Grand Louvre dans la succession d'interventions qu'a connu l'édifice durant les siècles. Pei pense qu'il doit devenir un nouveau signal, témoin du renouveau du musée tandis que d'autres, comme Vasquez, pensent voir en l'existant l'âme éternelle de l'édifice entier, qui doit à ce titre toujours garder primauté sur tout ajout moderne.



fig.67 : Vue de la façade du palais depuis le sous-sol du projet, Vasquez 1985

fig.68 : Perspective de la cour Napoléon avec l'assiette translucide



fig.69 : Proposition pour l'entrée du Louvre, dessin Gérard Granval 1985

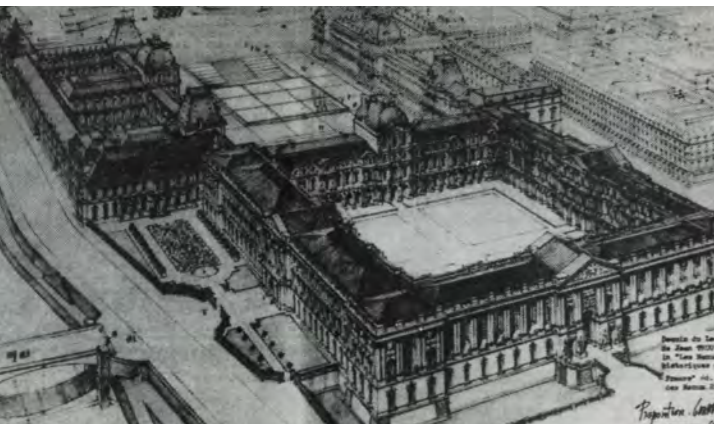
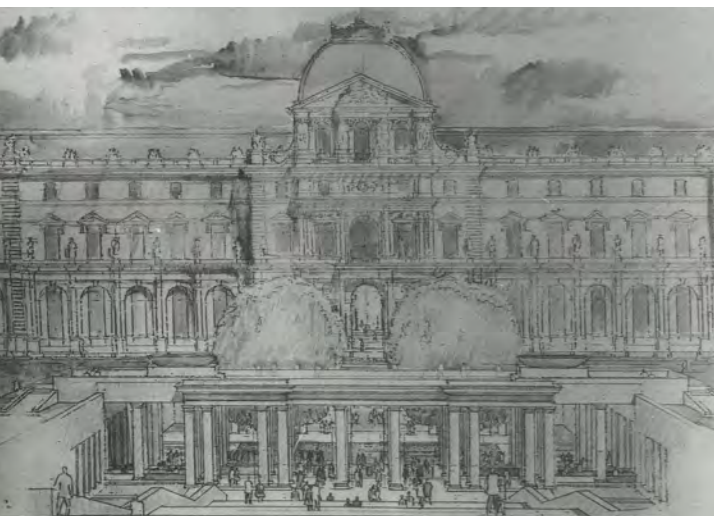


fig.70 : Projet d'aménagement de la cour Carrousel, Baritou 1985



fig.71 : Vue de la cour Napoléon, entrée souterraine Sarrabezolles 1986



Il y a eu d'autres contre-projets à celui de l'architecte sino-américain. Je vais passer plus succinctement sur ces propositions. Tout d'abord celle de Gérard Grandval (fig.69) en janvier 1985, assez semblable à celle de Pedro Vasquez, ou encore celle de Jean Louis Baritou (fig.70) en Septembre 1985 qui se propose lui de créer un grand décaissé Cour Napoléon mais de déplacer les entrées du musée ailleurs.³⁷ La proposition de Jacques Sarrabezolles en 1986 (fig.71) reprend les mêmes concepts en plaçant les entrées en souterrain, cour Napoléon, mais adopte un style architectural qu'on pourrait apparenter à un néo-néo-classique...³⁸

Enfin les dessins de Jean Pattou qui ont le mérite d'introduire un peu d'humour dans toutes ces contre-propositions. On appréciera le carrousel pris sous une nouvelle pyramide de verre, ou encore la pyramide posée sur la pointe, mais ma préférence va à la pyramide géante couvrant le Louvre entier, (fig.72) vous comprendrez pourquoi par la suite...³⁹

Voilà des solutions architecturales plus discrètes que la solution de Pei. Mais ces projets ne font que revisiter celui de Pei, conservant la majorité de ses parties pris spatiaux. C'est sans doute pour essayer de convaincre les décideurs que le début d'extension en travaux peut être encore modifié sans détruire ce qui a été entrepris.

Mais alors que pourrait donner une proposition satisfaisant les plus conservateurs des opposants du Grand Louvre tel qu'imaginé par Ieoh Ming Pei ?

fig.72 : Dessin de Jean Pattou d'une pyramide géante, 1984



Et bien une première piste de réflexion se situerait autour de l'hypothèse de la reconstruction des Tuileries. Nous avons vu que le bâtiment des Tuileries, qui fermait autrefois la cour du Carrousel avait été incendié au XIXe siècle. Depuis, l'idée de reconstruire le bâtiment a été soulevée plusieurs fois, de façon plus ou moins officielle et sérieuse, mais elle constituerait la solution parfaite pour les adorateurs du Louvre Classique.

Les premiers dessins de reconstruction des Tuileries voient le jour quelques mois seulement après l'incendie, pendant la IIIe République. (fig.73) Pourtant si l'entreprise paraît envisageable financièrement et techniquement, c'est idéologiquement que la pilule ne passe pas. Comment reconstruire en cette période de trouble politique le symbole le plus fort de la monarchie. C'est inconcevable pour la plupart et cela va condamner l'ensemble des projets futurs à rester des «architectures de papier».

Si certains, à l'image de Charles-Louis de Freycinet, proposent de reconstruire le bâtiment à l'identique, (fig.74) il propose comme d'autres d'y apporter quelques changements, plus ou moins importants selon les architectes...⁴⁰

Des architectes comme Lefuel, qui aura l'occasion d'apposer sa marque sur d'autres parties du palais, proposent des modifications minimales pour l'édifice. (fig.75) Ils proposent ainsi, sans doute pour que l'esquisse ait plus de chances d'être adopté, d'y inclure la chambre du Sénat. Faire des Tuileries, ancien monument à la gloire de la monarchie, un symbole de la nouvelle république est une idée qui sera reprise par beaucoup d'autres, espérant convaincre ceux qui hésitent toujours à reconstruire l'édifice.⁴¹

37 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p428-431

38 . Ibid p432

39 . Ibid p424

40 . Ibid p281

41 . Ibid p292

fig.73 : Dessin vue d'oiseau du Louvre et des Tuileries, 1863



fig.74 : Reconstruction du palais de Tuileries, Freycinet 1877

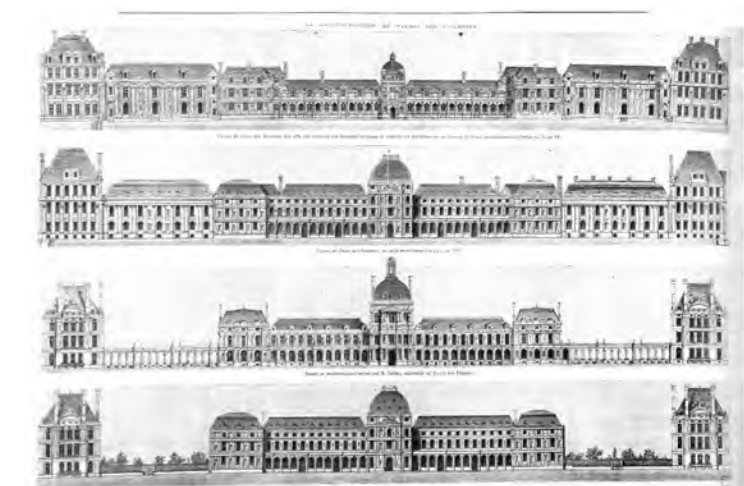


fig.75 : Reconstruction des Tuileries, vue perspective, Lefuel 1880



fig.76 : Plan du déplacement des ministères et du Parlement au Louvre, Olivier 1887

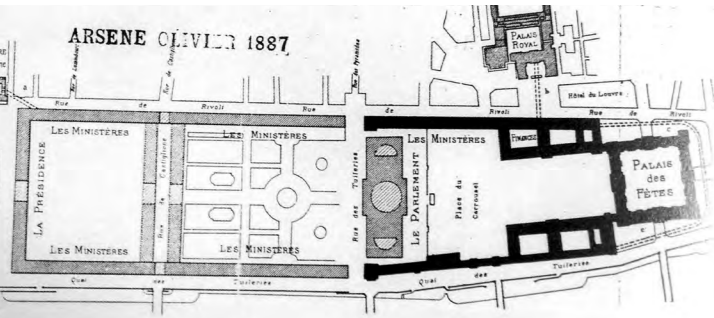


fig.77 : Plan et façade du projet de reconstruction des Tuileries, Girault 1881

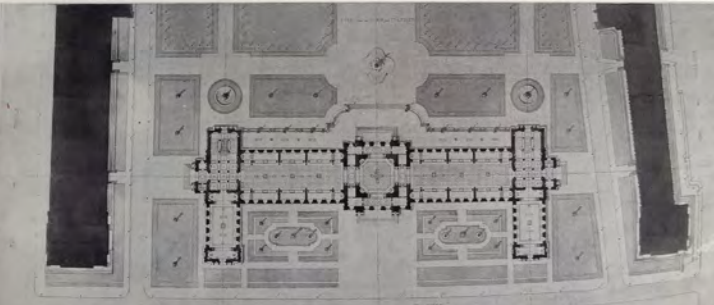


fig.78 : Reconstruction du palais de Tuileries, perspective, Freycinet 1877



Ce sera le cas du projet d'Arsène Olivier en 1887, (fig.76) ou encore du dessin de pyramide de Louis Ernest-Lheureux et Auguste sauvage la même année ou même la proposition de Charles Garnier mandaté par Jules Ferry en 1882. ⁴¹

L'insertion des Tuileries, bien qu'elle se situe toujours à l'extrémité des deux ailes du Louvre, va varier dans son plan. L'esquisse de Charles Girault en 1881 est un bon exemple des nouveaux schémas que se proposent de mettre en œuvre les architectes au XIXe. (fig.77) ⁴²

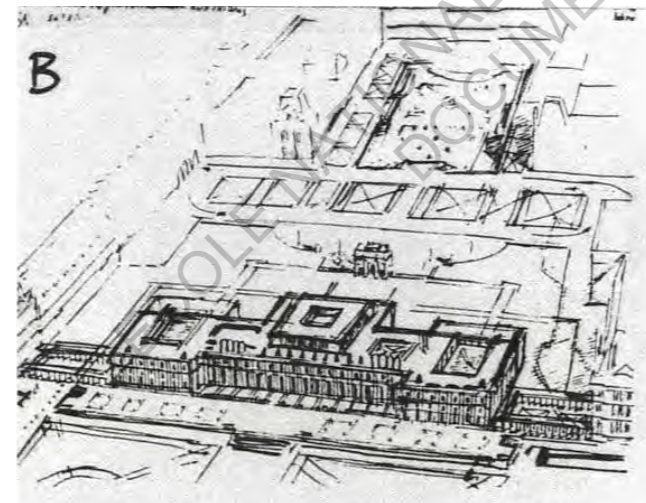
Preuve que l'hypothèse d'une reconstruction des Tuileries n'a jamais cessé d'agiter les architectes s'intéressant au Louvre, on retrouve la trace jusqu'en 1965 d'un projet se proposant encore de reconstruire le bâtiment disparu. Mais cette fois pour accueillir le Général De Gaulle. On le doit à Henry Bernard. (fig.79) L'insertion est toujours la même mais cette fois l'architecture s'émancipe du style Napoléon III pour un style moderniste. ^{43a}

41 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p297

42 . Ibid p299

43a . Ibid p365-367

fig.79 : Etude pour la reconstruction d'un Palais du Gouvernement, Bernard, 1965



Mais qu'en est-il aujourd'hui ?

Et bien il existe à ce jour encore un projet de reconstruction du bâtiment. Depuis 2002, un comité national pour la reconstruction des Tuileries milite pour rebâtir à l'identique le palais, avec des fonds collectés auprès d'entreprises privées. Le coût est évalué à 350 millions d'euros d'après le Comité. Pourtant le projet est au point mort puisque le Comité français d'histoire de l'art s'y oppose formellement. La construction d'un tel bâtiment, compte tenu de l'histoire de sa destruction, serait d'après eux absurde. Sans compter les difficultés financières que rencontrent les services de conservation patrimoniale (le budget de l'Ile de France se situe autour de 19 millions, 300 millions pour toute la France...).

Alors quel intérêt de reconstruire le bâtiment ? Et bien les défenseurs du projet soutiennent que les jardins de Le Nôtre et la grande perspective qui en découle ne sont valable qu'avec la présence des Tuileries. On a effectivement pu s'apercevoir que l'ensemble des dessins, réalisés ou non, s'était fait en prenant compte de l'existence des Tuileries, excepté celui de Pei. On peut donc facilement concevoir que la composition globale du Louvre, le fameux «Grand Dessin» est vouée à rester incomplète.

Voilà donc le premier projet que j'aimerais proposer : celui de reconstruction des Tuileries. Cette proposition pourrait répondre aux quelques points soulevés dans le diagnostic préalable au Grand Louvre, mais également satisfaire les plus conservateurs de l'époque. Mais surtout, par cette démarche j'espère prouver l'absurdité de cette volonté de conservation poussé à son paroxysme, où l'on viendrait non plus préserver ce qui existe mais ressusciter ce qui n'est plus.

Mais partons de ce qui faisait consensus et qui avait été précisé dans l'esquisse de Jérôme Dourdrin en 1981.

L'ajout de 75 000 m² de surface pour le Louvre, comprenant un large parking pour l'arrivée des touristes. Le besoin de lier l'ensemble des parties du Louvre entre elles, ainsi que les services dans l'espoir d'entériner la guerre interne entre les conservateurs. Créer un nouvel accès et fluidifier le cheminement intérieur en créant une boucle de visite. ^{43b}

A la lumière de ces quatre exigences pour le dessin du Grand Louvre, la création d'un schéma reposant sur la reconstruction des Tuileries n'apparaît pas aberrant.

Ce sera notre première hypothèse de contre-projet pour le Grand Louvre, un projet de reconstruction du bâtiment des Tuileries. Nous le nommerons le Patrimoine.

43b . Les Paris de François Mitterrand, François Chaslin, 1985

fig.80 : Façade du palais des Tuileries dans l'état avant incendie



fig.81 : Plan étages du palais des Tuileries

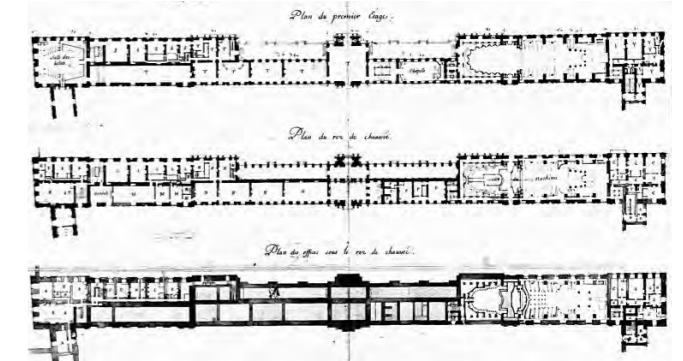




fig.82 : Coupes du bâtiment, comité national pour la reconstruction des Tuileries

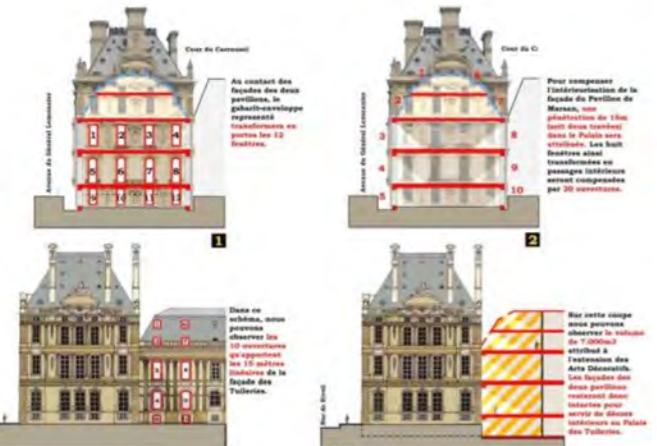


fig.85 : Coupe et élévation, comité national pour la reconstruction des Tuileries

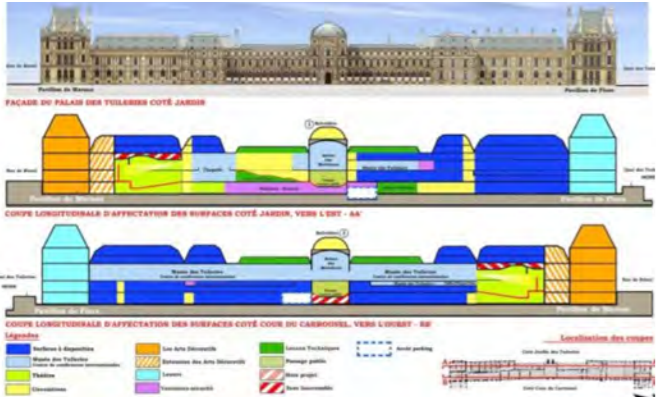


fig.83 : Perspective palais des Tuileries, reconstitution à l'identique par Hubert Naudeix



fig.86 : Vue perspective de la place du Carrousel avec le palais des Tuileries et le miroir d'eau



Voici le projet de reconstruction des Tuileries. En refermant le Louvre, la place du Carrousel devient la nouvelle grande centralité, et l'arc de Triomphe, bien que légèrement désaxé, son point de gravité. En effet, comme on peut le constater sur le plan du Louvre, la reconstruction du palais situé à l'Ouest viendrait rejoindre le pavillon de Flore, situé au Sud, au pavillon de Marsan, au Nord. La Grande Galerie et l'île Napoléon seraient alors de nouveau connectées. Ainsi le Louvre et les Tuileries retrouveraient leur forme rectangulaire passée, créant ainsi un parcours en boucle pour les visiteurs, certes linéaire, mais fidèle aux préconisations de Dourdrin. (fig.87)

Encore faudrait-il se réapproprier l'ensemble des espaces de la grande galerie, de l'île Napoléon ainsi que le ministère des finances de l'époque. Le musée du Louvre serait alors tout entier contenu dans les bâtiments existants, comprenant en plus le bâtiment des Tuileries reconstruit.

L'emprise passé des Tuileries variait entre 22 et 25 mètres de large pour 266 mètres de long, soit une surface d'environ 6000 m² au sol. La hauteur maximum du bâtiment était de 38 mètres. On peut considérer que le bâtiment peut être divisé en plusieurs niveaux, le projet tel présenté par le Comité en compterait 3 : rez-de-chaussée, 1er et 2e, sans compter les niveaux en sous-sol. Les surfaces de galeries dégagées seraient alors suffisantes si on y ajoute les espaces créés dans les existants (en déplaçant le ministère des finances et en s'appropriant le pavillon de Marsan accueillant à l'époque le musée des Arts décoratifs). Car on peut imaginer que si les façades sont inscrites au patrimoine français, et sont donc protégées, l'intérieur que l'on viendrait recréer pourrait se diviser comme bon nous semble, et même accueillir des espaces modernes. A la manière du projet de réhabilitation de l'île Dufour au château de Versailles, où seul l'extérieur était classé permettant à l'architecte Dominique Perrault de repenser entièrement l'intérieur.

fig.87 : Plan du musée avec le nouveau bâtiment des Tuileries. Le nouveau parcours des visites en rouge.

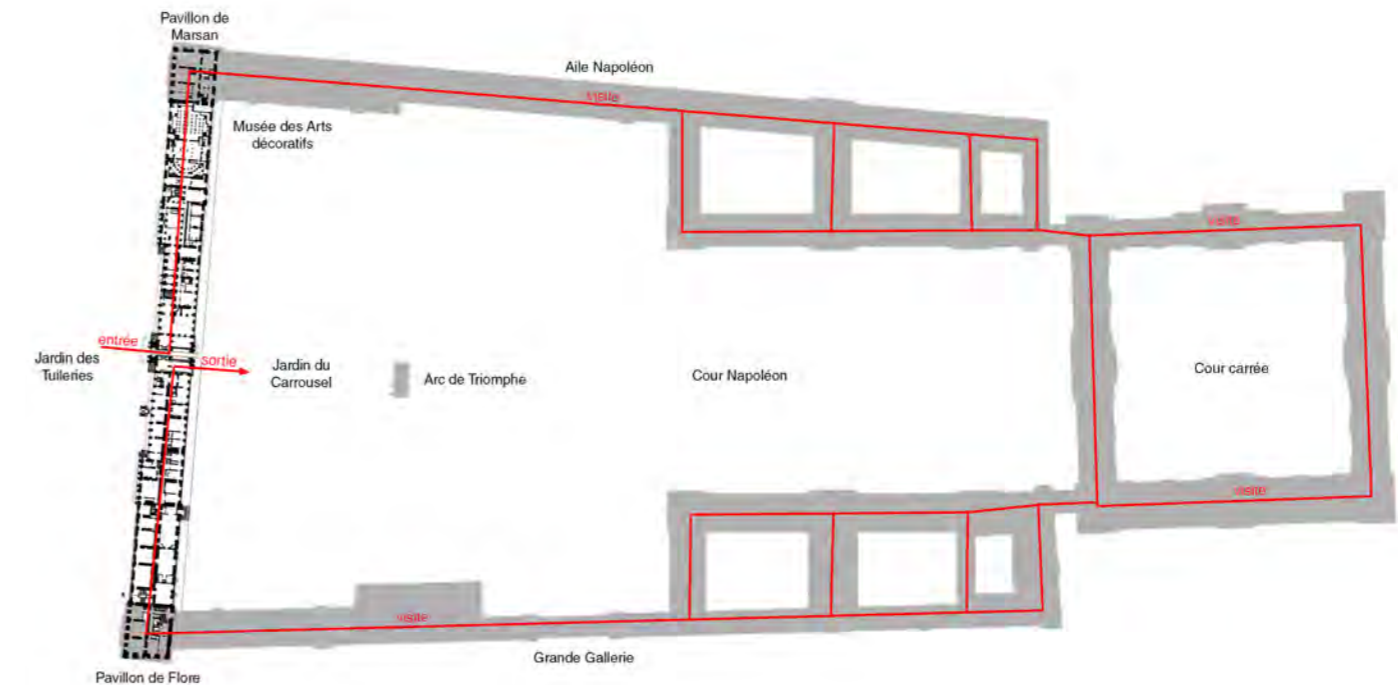


fig.88 : Vue de la façade jardin, modèle 3D par Hubert Naudeix



fig.89 : Vue perspective du bâtiment côté jardin, Hubert Naudeix



fig.90 : Vue perspective éloignée du projet, Hubert Naudeix



Mais un niveau souterrain serait toujours nécessaire pour le parking ainsi que pour tous les espaces annexes de conservation des œuvres non exposées. Celui-ci pourrait se situer soit place du carrousel, accessible depuis le nouveau niveau de sous-sol créé dans les Tuileries, soit place Napoléon comme pour le projet de Pei. L'idée alors de créer un miroir d'eau toujours place Napoléon, émise par André Fermigier dans un de ses articles, serait alors tout à fait valable.

Voici le programme du projet fictif que je me propose de venir créer en lieu et place du projet de Pei. Un projet raisonné à partir des projets de restauration des tuileries et des contres projets, tous synthétisés dans un seul et même projet.

Si le projet de reconstruction est donc un projet techniquement viable pourquoi apparaît-il absurde aux yeux de beaucoup ? Qu'en penserait le grand public ? Serait-il si opposé à revoir aujourd'hui un des plus beaux monuments ayant disparu en France ?

L'amour du public français pour les vieilles pierres n'est plus à prouver, en témoigne la réussite exponentielle des journées du Patrimoine, ce qui rend loin d'être évidente la réponse à cette question.

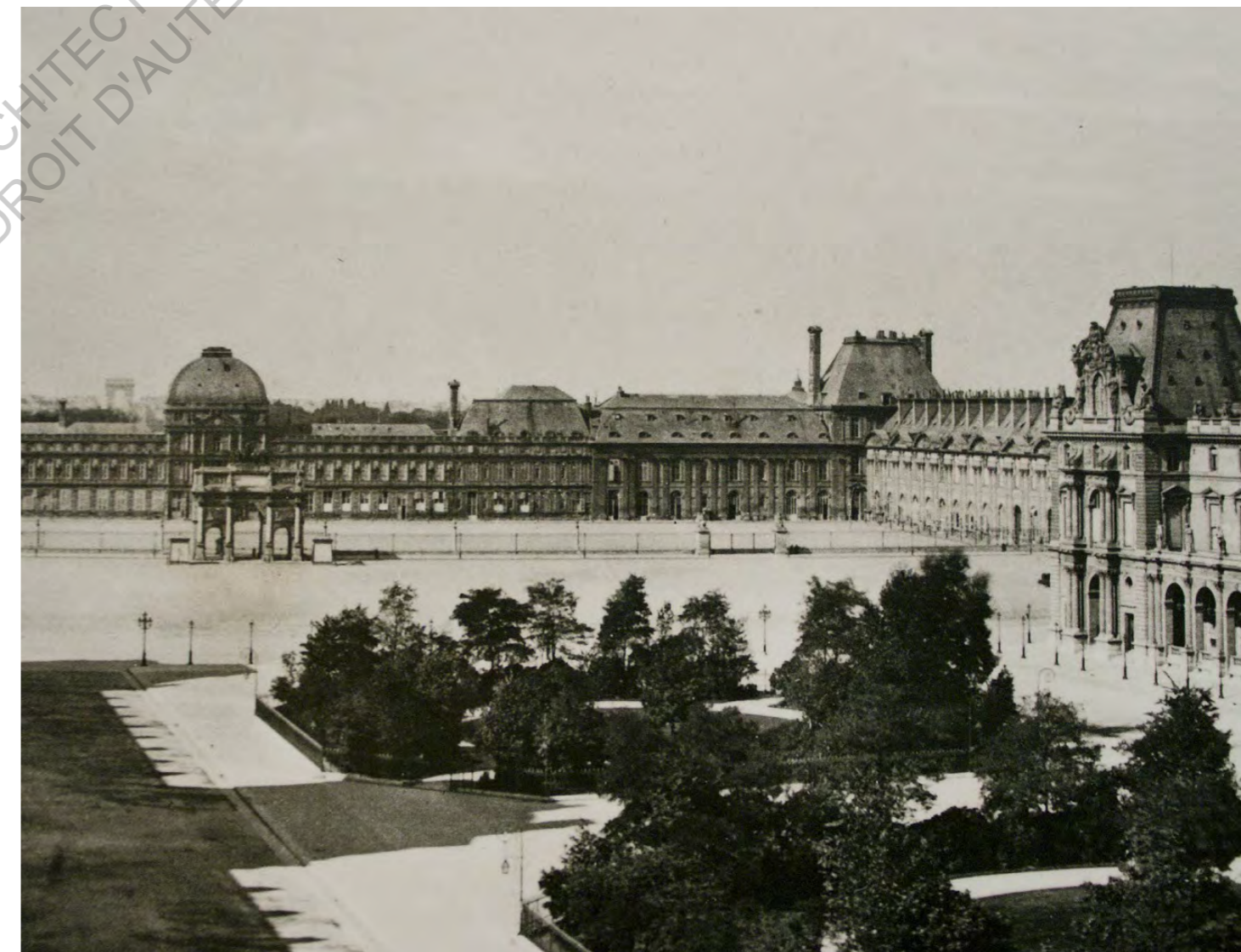
Mais la perspective d'une éternelle reconstruction du patrimoine français disparu, avec l'approbation du grand public bercé par la nostalgie tronquée d'une époque passée est une vision dangereuse pour l'évolution de l'architecture.

Notre admiration du passé et de notre histoire ne doit pas brider notre architecture, mais au contraire nous pousser à faire preuve du même génie tout en acceptant que les époques et les styles architecturaux changent et changeront toujours. La plupart des modernes d'aujourd'hui seront les anciens de demain. L'histoire est faite de prises de risques architecturales et d'hybridations des époques au cœur même des villes.

Pourtant, sinon constate qu'à une époque les architectes n'hésitaient pas à construire sûr et à côté de l'ancien, cela semble impossible aujourd'hui. Des quartiers de villes entiers deviennent des sites ou toute nouvelle construction est quasiment proscrite, comme en témoigne les nombreux centres historiques devenu de véritables musées à ciel ouvert. Mais l'architecture contemporaine doit-elle toujours donner la préséance à l'ancien de peur de dénaturer ce qui fut ?

Si le projet de Pei respecte son contexte, il ne s'efface pas au profit de l'existant. Au contraire, il assume le contraste de sa modernité, créant cette pyramide au cœur même du patrimoine le plus historiquement chargé de la ville de Paris. Le projet existe alors grâce à ce contraste, c'est au contact des bijoux architecturaux des cinq derniers siècles que ce diamant de verre et d'acier brille le plus distinctement.

fig.91 : Photographie du palais des Tuileries avant l'incendie



B - LE CONCOURS

« Nous sommes le 17 Janvier 1984, la nouvelle vient de tomber : l'architecte qui a remporté le si convoité projet d'extension du Louvre est connu, c'est Ieoh Ming Pei. Le concours a tenu en haleine tout le monde parisien de l'architecture. C'est vrai que plusieurs sommités de l'architecture y ont participé, que ce soit OMA, Foster, Nouvel, Tschumi ou encore Meier. Chacun y est allé de sa proposition, synthétisant en un dessin l'essence de leur approche architecturale et de leur ambition pour le Grand Louvre.

Mais c'est le dessin de l'architecte sino-américain qui a le plus séduit le jury. La qualité de sa réponse spatiale conjuguée à l'ambition de son dessin pyramidale ont su convaincre le jury que sa proposition était la meilleure pour le Louvre. Pourtant ce ne fut pas si simple. Tous les membres du jury n'étaient pas emballés par la proposition. Ses membres les plus conservateurs craignant que le bâtiment de Pei ne se fonde jamais dans son contexte. C'est l'intervention du Président en personne qui fera la différence. Séduit par le dessin pyramidal de Pei, Mitterrand va en effet persuader les membres du jury que la solution de Pei est la meilleure. Certains diront « imposer » mais le résultat est là, le projet de l'architecte sino-américain sera celui retenu parmi toutes les propositions et le concours du Louvre restera dans l'histoire parmi l'un des concours les plus riches et passionnants du XXe siècle ». (fig.92)



fig.92 : La Une qu'aurait pu faire le Monde le lendemain de l'annonce du lauréat du concours du Grand Louvre

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE RECTIFICATION

Bien sûr tout ceci n'est que fiction. Le projet du Grand Louvre fut confié à Ieoh Ming Pei par commande directe, et non pas via un concours comme cela s'est fait pour tous les autres Grands Projets.

C'est Mitterrand qui souhaite faire appel à ses services, impressionné par son travail sur le projet de la National Gallery à Washington. D'ailleurs le Président n'est pas un grand amateur des concours.

Consulté sur plusieurs Grands Projets par le Président, Pei fini par se laisser tenter lorsque lui est proposé l'esquisse du Louvre. A partir de là, l'architecte prend quatre mois avant d'accepter totalement, durant lesquels il va étudier le Louvre. Il faudra encore attendre quelques mois avant qu'il ne propose son dessin définitif. Durant cette période il aura encore l'occasion de discuter de la forme avec le Président et certains décideurs du projet. On est bien loin du caractère assez pressé, anonyme et immédiat du concours ...

Si le projet du Grand Louvre avait été sélectionné sur concours, le résultat aurait-il été le même ? La pyramide de Pei aurait-elle été choisie par un jury sans l'intervention « princière » du Président ? C'est assez peu probable compte tenu des réactions très négatives que le projet de Pei a reçu lors de sa première présentation...

Il est donc intéressant d'imaginer ce qu'aurait pu donner le projet du Grand Louvre si le choix s'était fait de la même façon que pour le reste des Grands Projets. C'est pourquoi nous étudierons leurs concours, pour mieux saisir leur fonctionnement à cette époque. Mais avant cela, il est intéressant de constater que le débat autour du concours pour le Louvre a déjà eu lieu il y a bien longtemps. Le Louvre et les Tuileries ont toujours été associés au Roi, il est donc normal que l'architecte ait souvent été choisi par volonté « princière » et pas par concours public... Les premiers à s'en offusquer furent des architectes et des artistes en 1793.

Ils lancèrent une pétition pour réclamer un concours pour le projet de réunion des Tuileries et du Louvre. « Nous demandons à la Convention nationale : qu'elle ordonne la suspension des travaux commencés aux Tuileries (...) Que de suite elle ouvre un concours pour l'érection d'une salle nationale destinée à recevoir l'assemblée des représentants de la République »⁴⁴ (Pétition présentée à la convention nationale par une réunion d'artistes, imprimée par ordre de la convention).

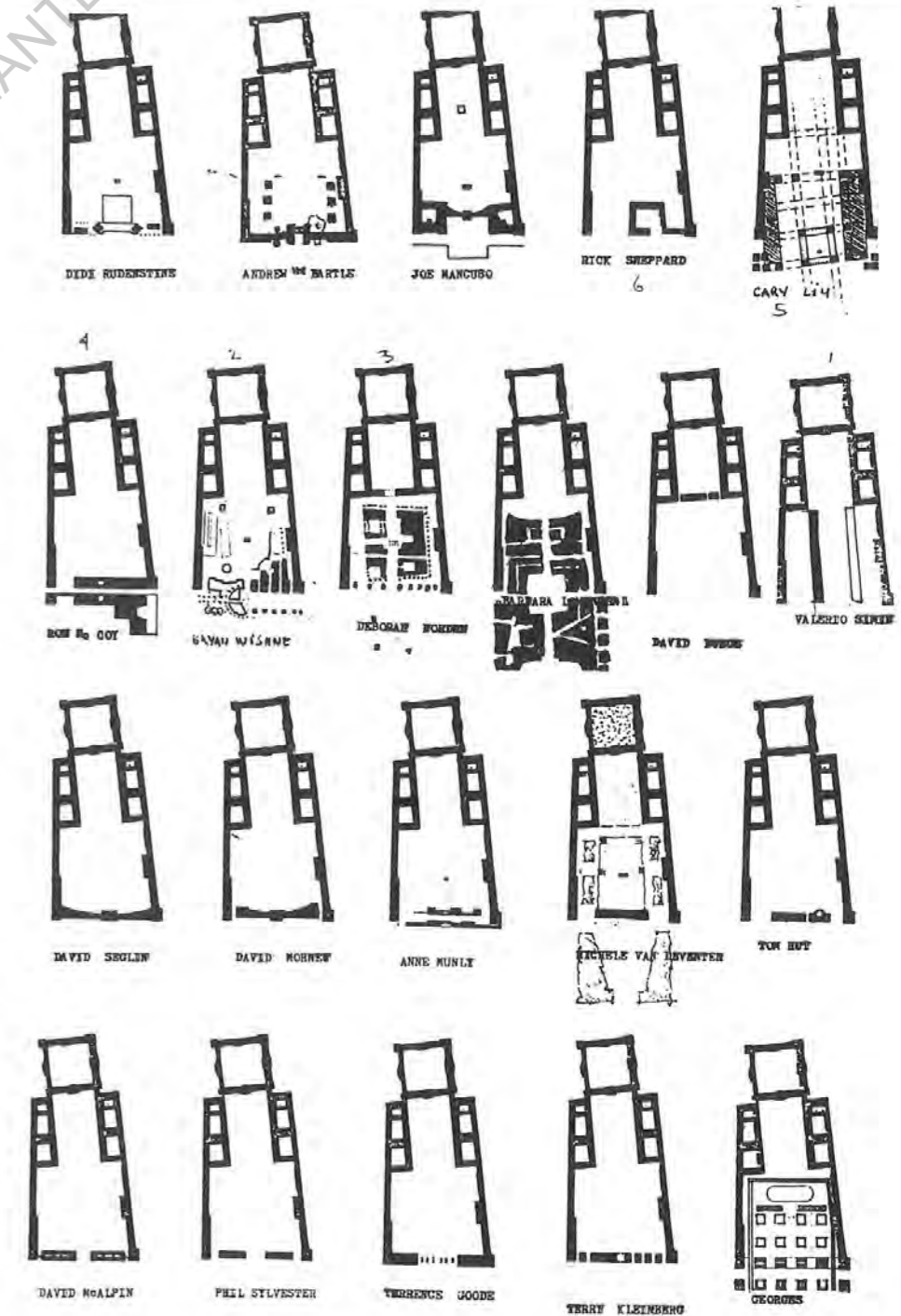
Cette pétition va rester sans suite et pour retrouver trace d'un concours au Louvre il faut avancer de deux cents ans, en 1979.

Cette année-là voit la création de deux concours étudiants au sein de l'Université de Princeton (fig.93) et de l'unité d'architecture de Paris. Les deux concours ont la même commande : prévoir, cinq ans avant le projet de Pei, une extension du musée du Louvre. L'ouvrage de Jean Claude Daufresne rapporte une série de plans proposés par les étudiants. Ces plans témoignent de la richesse d'implantations et de solutions propres à une extension du musée du Louvre en 1980. Ainsi certains décident de reconstruire le bâtiment des Tuileries, comme nous nous proposons de le faire juste auparavant, mais d'autres choisissent des implantations totalement différentes. Ce concours étudiant nous donne un aperçu de ce qu'un concours, professionnel cette fois ci, aurait pu donner comme richesse de projet.

Pour imaginer quelles solutions architecturales auraient pu émerger, le mieux est peut-être d'analyser les concours des autres Grands Projets. La plupart étant contemporain du projet du Louvre. Les projets de la Grande Arche, la Bibliothèque Nationale de France, l'opéra Bastille et le Ministère des Finances sont tous issus d'un concours. On y ajoutera l'étude des concours successifs pour les halles de Paris, cas là aussi riche en enseignement.

44 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude Daufresne, 1987, p148

fig.93 : Réponses au concours étudiants de l'Université de Princeton, 1979. Tout ces plans sont témoins de la grande variété d'implantation possible pour le programme du Grand Louvre.



Mais débutons par la Bibliothèque Nationale de France (BNF). Le concours est lancé en 1989 et réunit les plus grands architectes de l'époque. Bernard Tschumi, Richard Meier, OMA, Bernard Huet ou encore Dominique Perrault proposent leurs projets pour la future plus grande bibliothèque de France. C'est Perrault qui sera retenu pour réaliser le projet. Mais ce qu'il est intéressant d'observer à travers les réponses apportées à ce genre de concours, ce sont leur caractère idéologique qui parfois prend le pas sur la réponse purement spatiale et technique au problème posé. Les projets sont tout autant des manifestes architecturaux que des réponses concrètes au programme présenté.

Prenons par exemple l'excellent et très célèbre projet de Tschumi pour la BNF. (fig.94) L'architecte franco-suisse ne se contente pas de répondre au programme de bibliothèque et d'espace de conservation des œuvres culturelles parisiennes. Il y implémente également une piste d'athlétisme suspendue au-dessus du bâtiment. Au-delà de l'opportunité concrète pour un dessin comme celui-ci d'être retenu, Bernard Tschumi voit dans cette opportunité médiatique l'occasion de transmettre au monde sa vision de l'architecture, d'affirmer la naissance d'une nouvelle idéologie constructive. Que son projet soit ou non retenu n'a pas tellement d'importance ici, en témoigne l'influence que pourra avoir cette proposition sur les générations futures d'architectes. C'est ce que permet le concours : donner une vitrine prestigieuse à toutes les visions de l'architecture pour un seul et même sujet.

Mais les dessins des autres architectes sont tout aussi révélateur de cet aspect du concours, que ce soient les projets de Meier ou de Bernard Huet. (fig.95) L'esquisse légèrement moins célèbre d'OMA pour le même bâtiment est aussi témoins de cette volonté d'exprimer à travers ce grand concours sa vision propre de l'architecture. On retrouvera par la suite ces idées graphiques dans son projet retenu pour le Musée Nationale des Beaux-arts du Québec.

Enfin le dessin de Perrault, lauréat du concours, est tout aussi ambitieux dans sa réponse au programme présenté. (fig.96) Quelle époque tout de même, où l'on pouvait remporter un concours de cette envergure en France en proposant de créer une forêt de grands arbres dans un patio profond de presque 20 mètres, éclairant l'ensemble des salles de lecture placées de part et d'autres. Sur les planches du concours que j'ai pu consulter, on s'aperçoit de l'ambition technique et formelle d'une telle proposition.

La variété de réponses proposées par les plus grands architectes de l'époque nous donne un aperçu de ce qu'aurait pu être le concours du Grand Louvre. L'impact qu'ont pu avoir les projets de Tschumi ou d'OMA sur les jeunes architectes de l'époque nous font alors presque regretter l'absence de concours au Louvre, par simple curiosité...

fig.94 : Le projet de Bernard Tschumi avec sa rampe en toiture

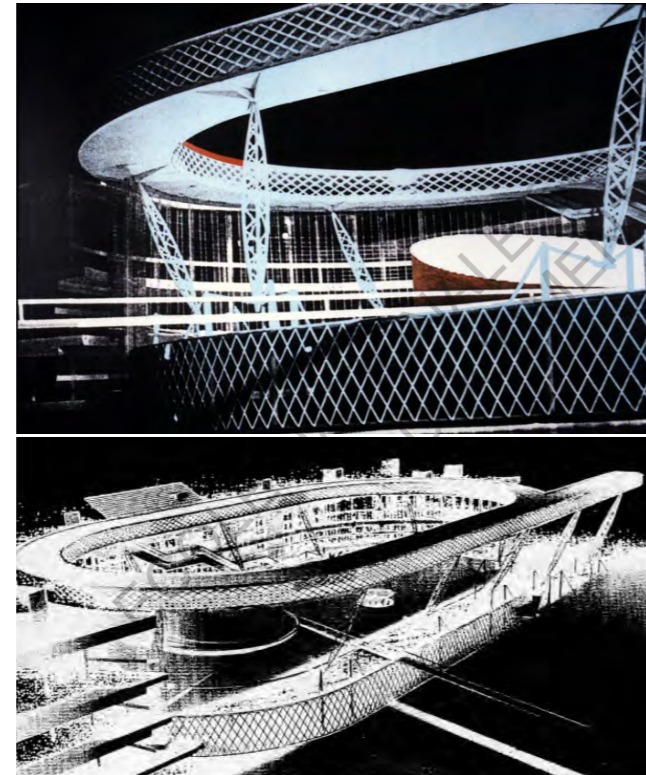
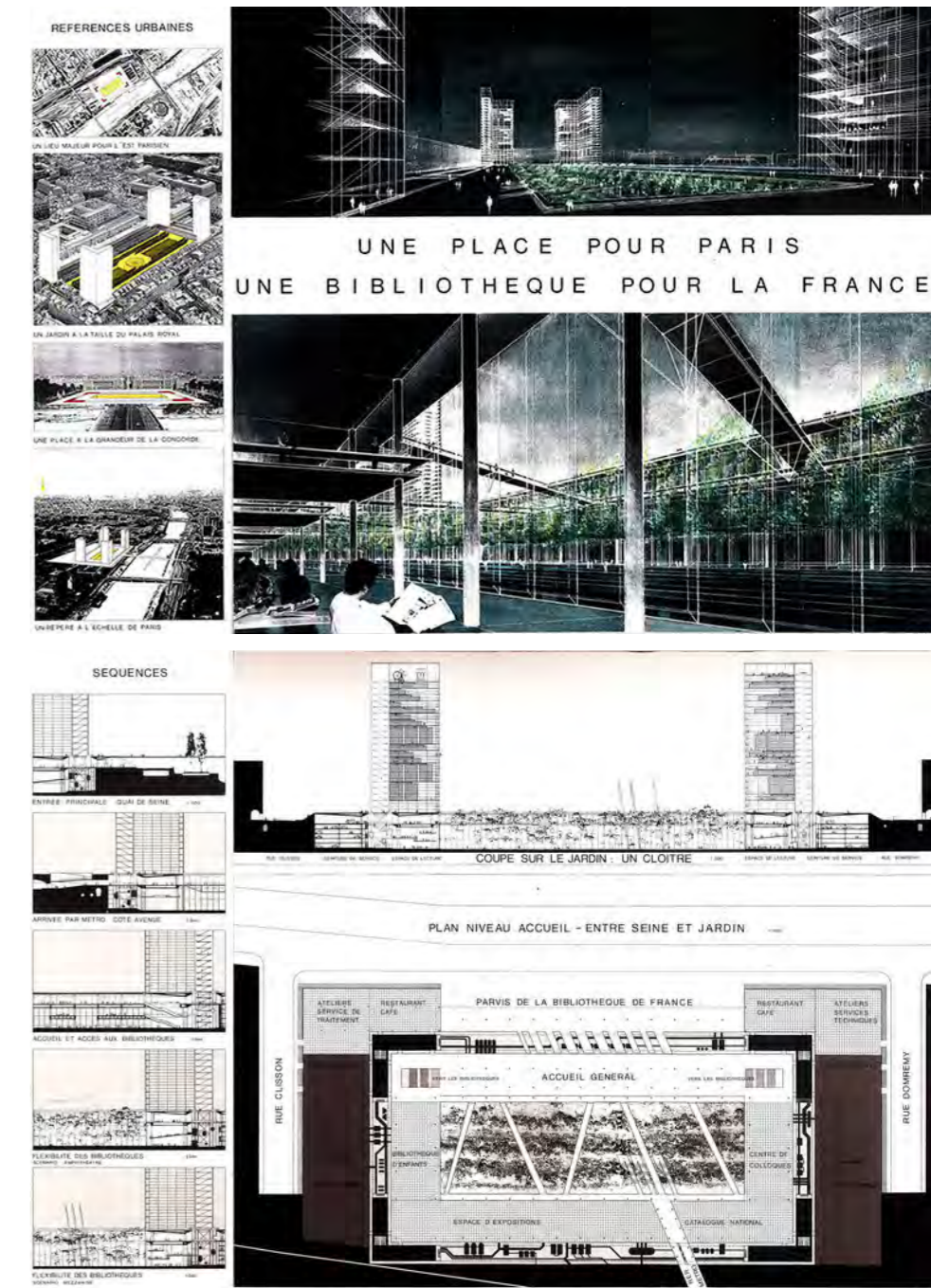


fig.95 : Les maquettes de concours avec de haut en bas Bernard Huet, OMA, Richard Meier, Bernard Tschumi et Dominique Perrault



fig.96 : Les planches de concours du projet lauréat de Dominique Perrault



Autre concours très médiatisé, celui qui fut organisé pour l'opéra de la Bastille. Chose importante à noter dans ce concours, il était demandé aux architectes de créer une axonométrie définie à partir du même point. L'accès étant ouvert à tous, chacun pouvait alors aller de son dessin axonométrique pour présenter son projet. Ce sera le plus grand concours de l'histoire, avec près de 750 participants.

Si parmi eux on retrouve bien évidemment plusieurs architectes stars comme Portzamparc (fig.98) ou Ciriani (fig.105), beaucoup d'anonymes proposent tout de même leur solution architecturale. La juxtaposition des esquisses, toutes sous la forme de la même axonométrie, offre alors un aperçu assez intéressant. Que ce soit sur les courants architecturaux en vigueur à l'époque, sur la technique de représentation retenue par les architectes ou encore la méthode d'appréhension d'un tel projet à travers une simple axonométrie.

Particularité du concours, la sélection se faisant du début à la fin de façon totalement anonyme, le projet de Carlos Ott (fig.100) avait été sélectionné par le jury car celui-ci pensait avoir affaire à Richard Meier. « Parmi les 750 projets en compétition, celui de l'architecte canadien Carlos Ott a été choisi sur une erreur : le jury avait cru reconnaître la patte du grand architecte américain Richard Meier. » (Leloup Michèle, publié le 10/05/2001, l'Express)

Quand on connaît les difficultés techniques que rencontreront le bâtiment et l'architecte par la suite, on ne peut mesurer les conséquences d'une telle erreur du jury.

fig.97 : Axonométrie Remo bill

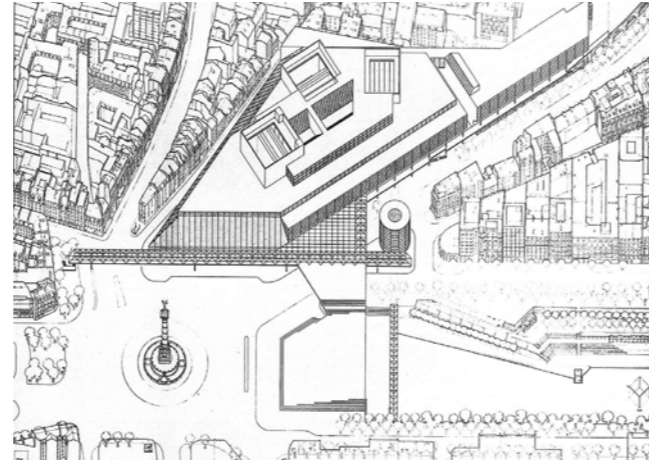


fig.98 : Axonométrie Christian de Portzamparc

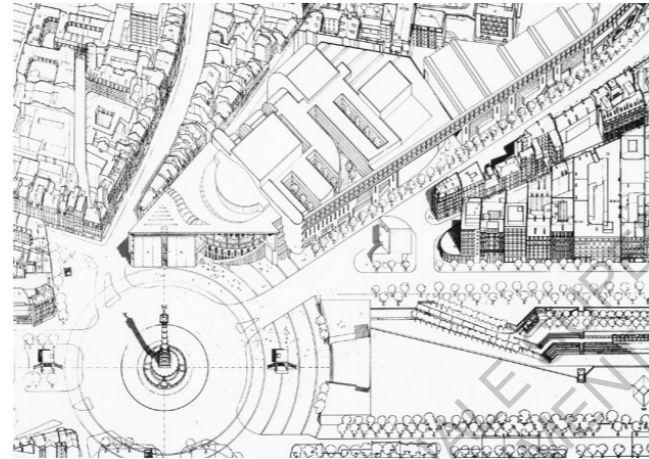


fig.99 : Axonométrie Michael Dennis

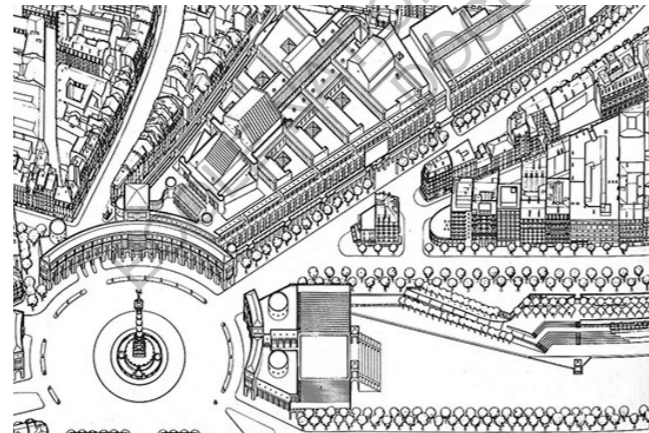


fig.100 : Axonométrie Carlos Ott



fig.101 : Axonométrie Roger Bloomfield

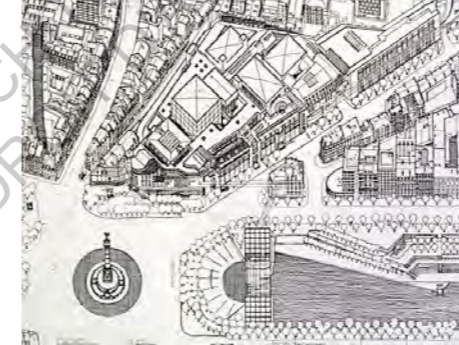


fig.102 : Axonométrie Massimo Martini



fig.103 : Axonométrie Olivier Baudry

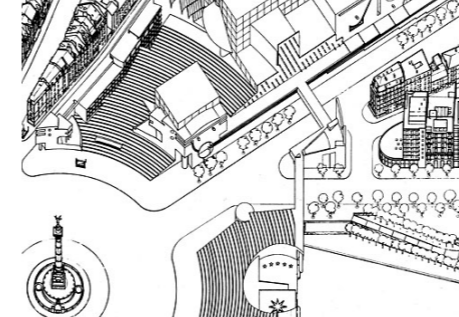
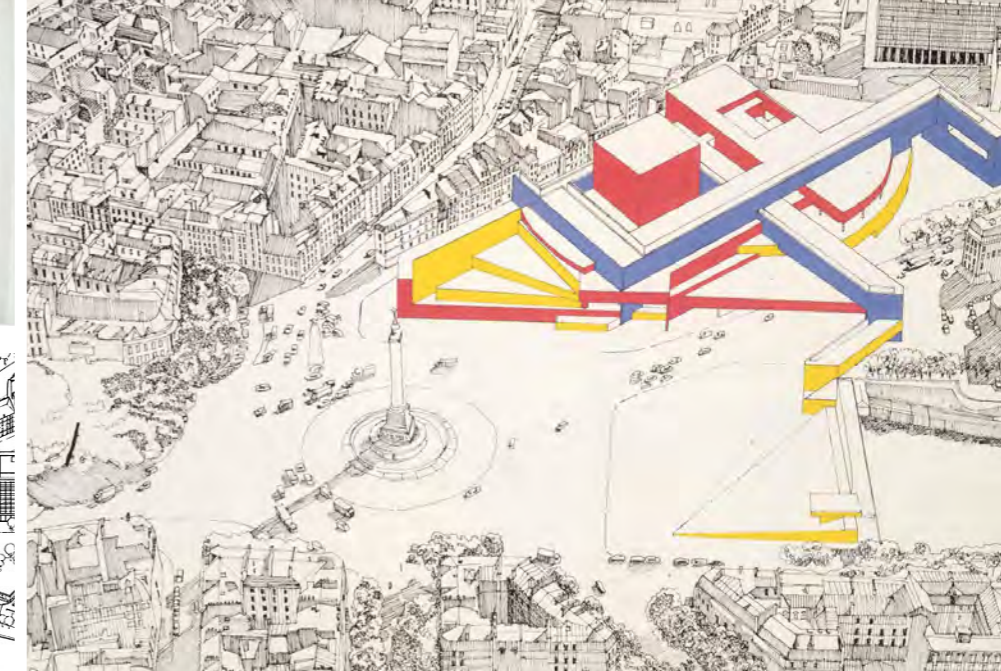


fig.104 : Axonométrie Tamas zanko / Jean Paul Jungmann



fig.105 : Axonométrie Henri Ciriani



En lieu et place de l'étude de Bercy, je vais faire l'étude des différents concours des Halles de Paris. Dans l'histoire récente des Halles, on peut retrouver trace du premier concours en 1965. Les maquettes présentées font état de propositions assez ambitieuses, avec là encore des visions très différentes selon les architectes. Jean Faugeron (fig.113), ou encore Ricardo Bofill (fig.114) proposeront leurs esquisses, plus ou moins bien reçus à l'époque...

Si les Halles de Paris connaîtront en 1970 et 1980 d'autres modifications, dont quelques pyramides en verres qui ne sont pas sans nous rappeler le Louvre (fig.115), c'est en 2004 que les halles connaîtront leur plus grande évolution. Sous la forme d'un concours fermé, 4 architectes vont avoir l'occasion de présenter leur vision du projet : Winy Maas (fig.116), Nouvel (fig.117), Koolhaas (fig.118), et l'association de Mangin avec Seura (fig.119).

Chaque dessin est le témoin de la vision assez éclectique qu'ont les architectes de ce que devrait être le futur plan masse des Halles. Mais pas seulement. Leur communication en maquette se retrouve être aussi un révélateur efficace de leur méthode de travail et de leur approche du projet. Ainsi, les maquettes de Nouvel et de Mangin présentent assez précisément et dans le détail l'architecture et la composition de leur plan masse. On comprend aisément quelle architecture il souhaite placer dans les halles. Au contraire, les maquettes de Koolhaas et de Maas sont volontairement beaucoup plus énigmatiques, davantage témoins d'intentions vis à vis des bâtiments qu'ils doivent créer aux Halles, laissant ainsi la place à de futures précisions. Ce sont donc deux visions d'une réponse à un concours d'idée qui s'affronte.

Le projet de Mangin et de Seura fut le lauréat de ce concours, et après 3 années de concertation, c'est un bâtiment formellement assez différent de celui proposé en 2004 qui verra le jour.

fig.113 : Maquette Jean Faugeron 1965



fig.114 : Maquette Ricardo Bofill 1965

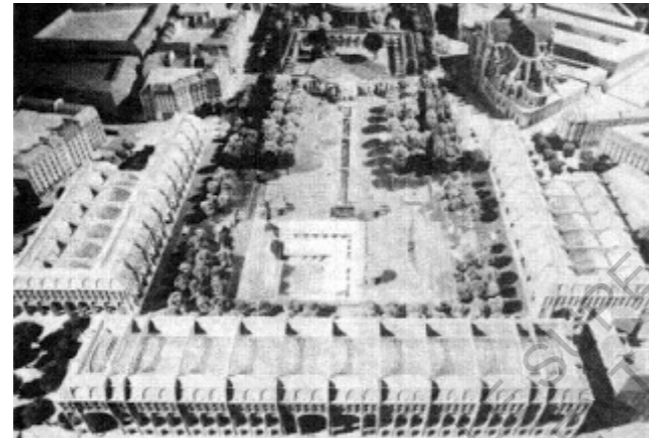


fig.115 : Jardins Halles 1980



fig.116 : Maquette Winy Maas 2004



fig.117 : Maquette Jean Nouvel 2004



fig.118 : Maquette Rem Koolhaas 2004



fig.119 : Maquette Mangin/Seura 2004, projet lauréat



Mais les Halles de Paris ont connu un autre concours d'idée en 1980. Non officiel, il est organisé par le syndicat de l'architecture pour permettre la naissance de contre-projets à celui arbitrairement sélectionné par Jacques Chirac en 1979. Le bâtiment conçu par Louis Arretche et l'Atelier Parisien d'Urbanisme suscite de vives critiques émanant des architectes.⁴⁶

Le jury sera composé de personnalités culturelles (F. Barré, H. Lefebvre...), d'architectes étrangers (Philip Johnson, C.Aymonimo...), français (J.Nouvel, H.Siriani...) ainsi que de rédacteurs de revues d'architectures, le tout coordonné par F.Lombard. Le jury prend ici une place prépondérante. (fig.125)

Effectivement, chacun souhaite ici transmettre à travers ce petit exercice de sélection de dessins sa vision de ce que devrait être un concours d'architecture mais aussi un bon projet pour les Halles. L'avis du jury a donc ici presque autant d'importance que les propositions architecturales, chose rare dans un concours, mais peu de concours ont la chance d'avoir un tel jury...

Le côté très débridé de ce concours donnera naissance à des dessins pour le moins originaux. On retrouve encore une fois de grands architectes qui se prêteront au jeu du contre-projet, comme Christian de Portzamparc (fig.120) ou Aldo Rossi (fig.121).⁴⁷

La variété de projets, plus ou moins sérieux, nous renseigne néanmoins sur les modes de réponse aux concours de l'époque et sur les courants architecturaux en France et dans le monde. Un tel concours, presque étudiant en un sens, est une magnifique vitrine pour les architectes du monde entier pour faire part de leurs aspirations et de leur vision de l'architecture de demain.

fig.120 : Axonométrie Christian de Portzamparc, AA'

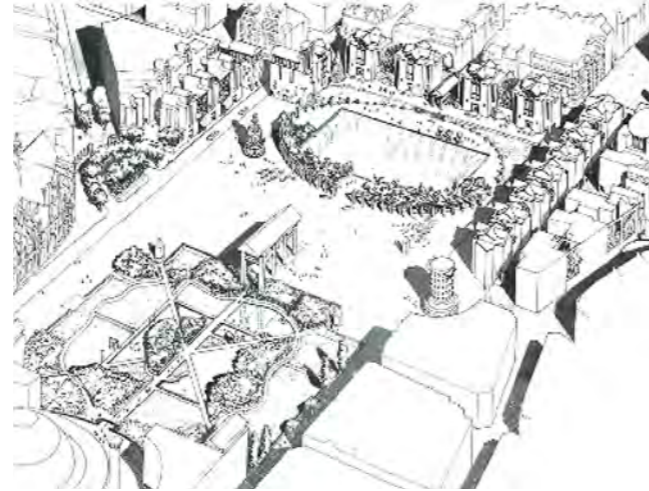


fig.121 : Axonométrie Aldo Rossi, AA'



fig.122 : Axonométrie Richard Ness, AA'



fig.123 : Maquette étudiants de l'école d'architecture de Versailles, AA'



fig.124 : Axonométrie Jean Aubert et Hubert Tonka, AA'

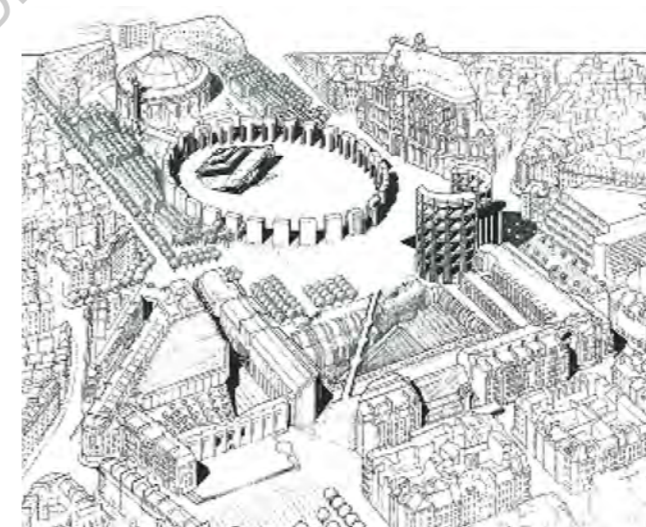


fig.125 : Les membres du jury avec de gauche à droite : J.Nouvel, F.Lombard, D.Agrest, F.Barré, ou encore Philip Johnson tout à droite (Le Débat)



fig.126 : Architecte inconnu, AA'

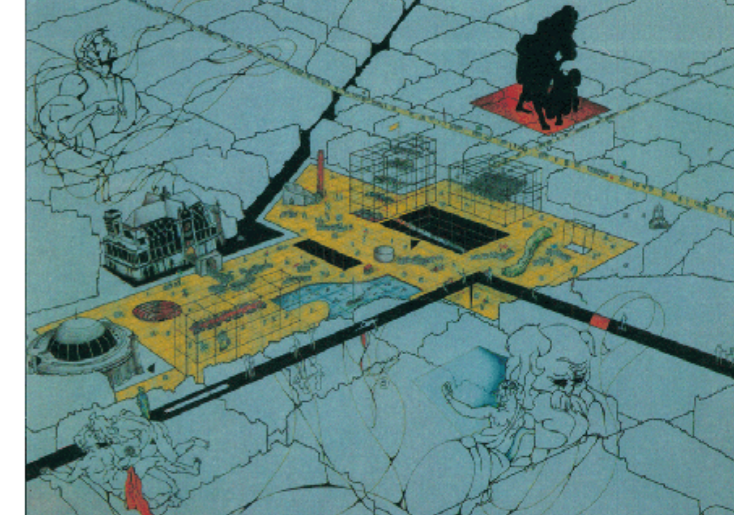
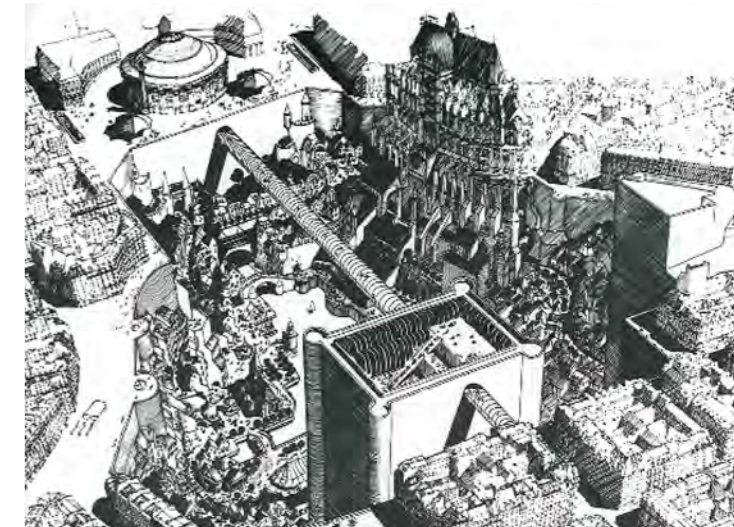


fig.127 : Axonométrie Jean Pattou, AA'



45 . Le débat, avril 1980

46 . Architecture d'Aujourd'hui, avril 1980

Le Concours

Tout cela nous ramène à la question initiale. Le projet de Pei pour le Grand Louvre aurait-il été sélectionné sous cette forme si celui-ci avait fait partie d'une centaine d'autres propositions dans un grand concours d'idée ? Peut-être que la confiance placée en lui par le Président sous la forme d'une commande directe lui a donné les garanties nécessaires pour se libérer de la question de l'acceptation ou non de son parti pris formel ? Lui laissant ainsi l'occasion de présenter la forme qui, après recherche, lui paraissait la meilleure.

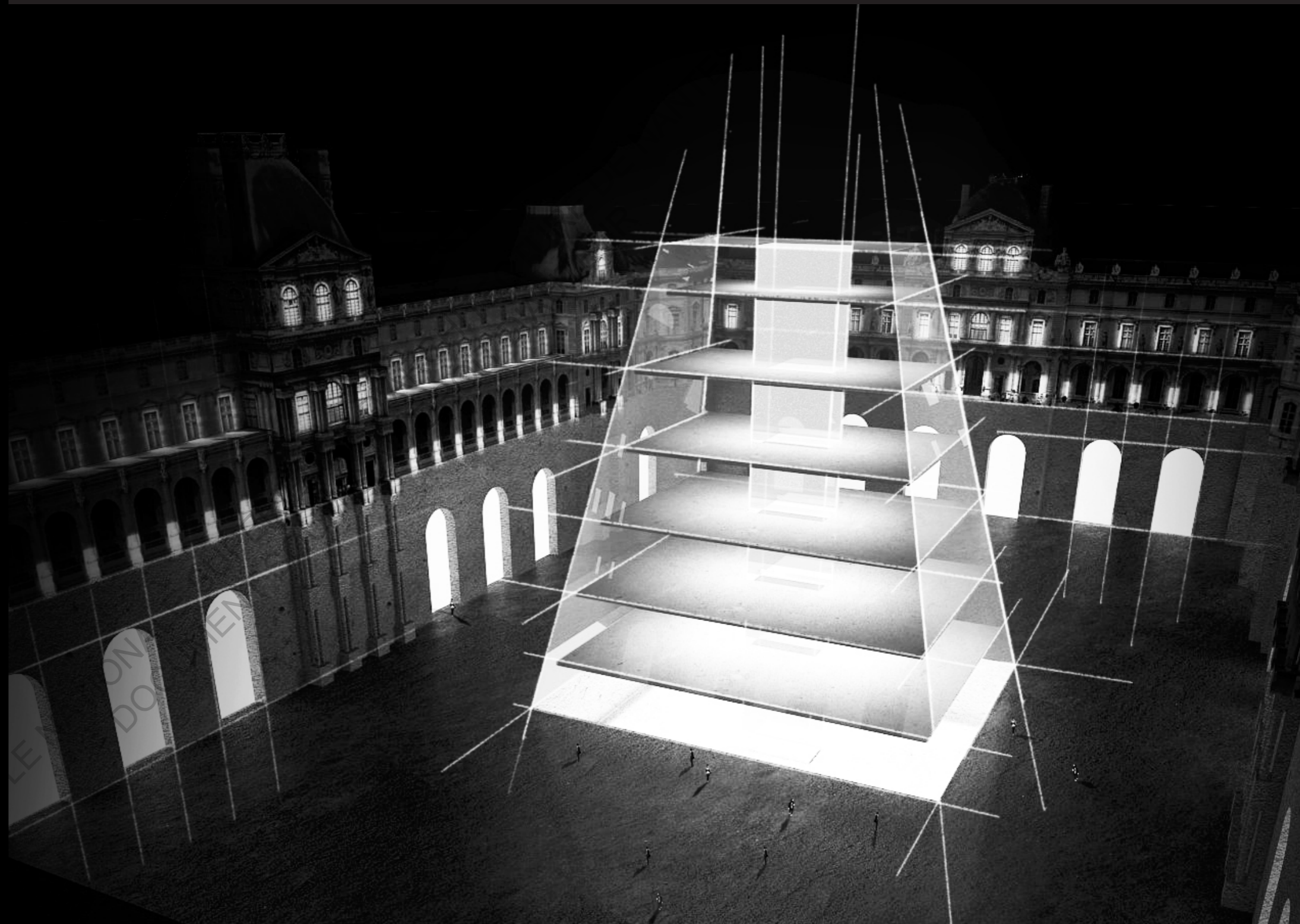
C'est pourquoi, à la lumière des autres concours étudiés, nous allons proposer un projet qui aurait pu être sélectionné pour le grand Louvre à travers un concours. Nous choisirons un mode de sélection basé sur une image perspective unique pour tous les candidats, à la manière du concours de la Grande Arche. Nous imaginerons un jury composé de grands architectes et journalistes, comme pour le concours des contre-projets des Halles. Le concours sera totalement ouvert et anonyme, comme pour l'opéra Bastille. Et enfin la proposition sera le témoin d'un courant architectural de l'époque et d'une vision forte de l'architecte, comme pour le concours de la BNF.

Le voici.

Voilà une image qui aurait pu être proposée lors d'un concours pour le grand Louvre. La forme pyramidale, volontairement énigmatique, se situe au centre d'une cour Napoléon décaissée sur une vingtaine de mètres. De fausses arcades constituent l'étage moderne supplémentaire terminant la nouvelle composition de façade du Grand Louvre.

L'image laisse encore la place à une précision architecturale ultérieure, mais elle est déjà porteuse d'une forte ambition formelle et spatiale.

Le projet s'inspire du projet d'OMA pour les Halles de Paris, mais également du projet de Jean Pattou, encore pour les Halles. (fig.118/127)



Grâce à l'étude de tous ces concours contemporains du Grand Louvre et d'une échelle similaire, nous avons pu nous apercevoir que le mode d'organisation et le mode de sélection avaient aussi bien une incidence sur le projet retenu que sur le bon déroulement futur de celui-ci. Le tout pouvant dépendre de la composition du jury, des pièces graphiques demandés par celui-ci, du nombre de propositions reçues etc... On peut facilement imaginer que certaines propositions formelles peuvent intimider le jury, surtout pour des dessins aussi ambitieux que ceux des Grands Projets. On a déjà pu s'apercevoir que cette crainte de choisir le mauvais architecte avait conduit le jury de l'opéra de la Bastille à choisir l'esquisse de Carlos Ott, pensant choisir celui du très sérieux Richard Meier.

Les concours des Grands Projets, par la diversité de leur mode de fonctionnement, ont grandement influencé les futurs concours publics en France et dans le monde. Ils ont ainsi permis d'affiner les méthodes de sélection d'un lauréat.

Exit donc les grands concours ouverts et anonymes comme pour ceux de la Bastille ou de l'Arche. Les candidats admis à concourir seront présélectionnés avant que toute proposition graphique ne soit émise. Les jurys limitent donc les chances de mauvaises surprises comme pour l'opéra Bastille ou le choix d'un pur inconnu comme pour la grande Arche.

Le concours, comme forme d'attribution de Grand Projet public, va alors s'affirmer et devenir le mode de sélection unique, finie donc la commande directe. Mais le concours est-il réellement le meilleur moyen de sélectionner un projet ? La commande directe vaut-elle mieux que le concours ? Cette dernière question en appelle d'autres. Est-on prêt à faire confiance à l'architecte avant de connaître sa proposition pour le projet, en se basant uniquement sur ses travaux précédents ?

Qu'est ce qui importe le plus, l'architecte ou le dessin qu'il propose ? Il est pourtant compliqué d'imaginer l'un allant sans l'autre. La qualité d'une esquisse ne se limite pas à la qualité de la réponse formelle proposé par l'architecte. Elle dépend également de la qualité de sa mise en œuvre technique, de son suivi durant toutes les phases du projet, particulièrement lors du chantier.

Le Grand Louvre est en ce sens un très bon porte-parole du soutien à la commande directe. Il est essentiel de rappeler que Pei s'était laissé quatre mois de réflexion avant d'accepter le projet, et lorsqu'il le fit enfin, ce fut avec une grande connaissance du site, de son histoire et de ses enjeux. La commande publique implique donc la responsabilisation de l'architecte vis à vis de la tâche qu'il va devoir accomplir par la suite mais également la concrétisation de la confiance de la maîtrise d'ouvrage vis à vis du maître d'œuvre quelle choisit. Le comité choisit l'architecte pour sa vision propre de l'architecture. Pei va donc, pour le Louvre, prendre le temps d'imaginer la meilleure réponse formelle au problème posé tout en sachant qu'il a le soutien des gens qui ont fait appel à lui. Il peut donc se concentrer uniquement sur son architecture, et moins sur la communication pure de son concept. Il peut faire pleinement son métier d'architecte sans devoir se muer en commercial de ses idées.

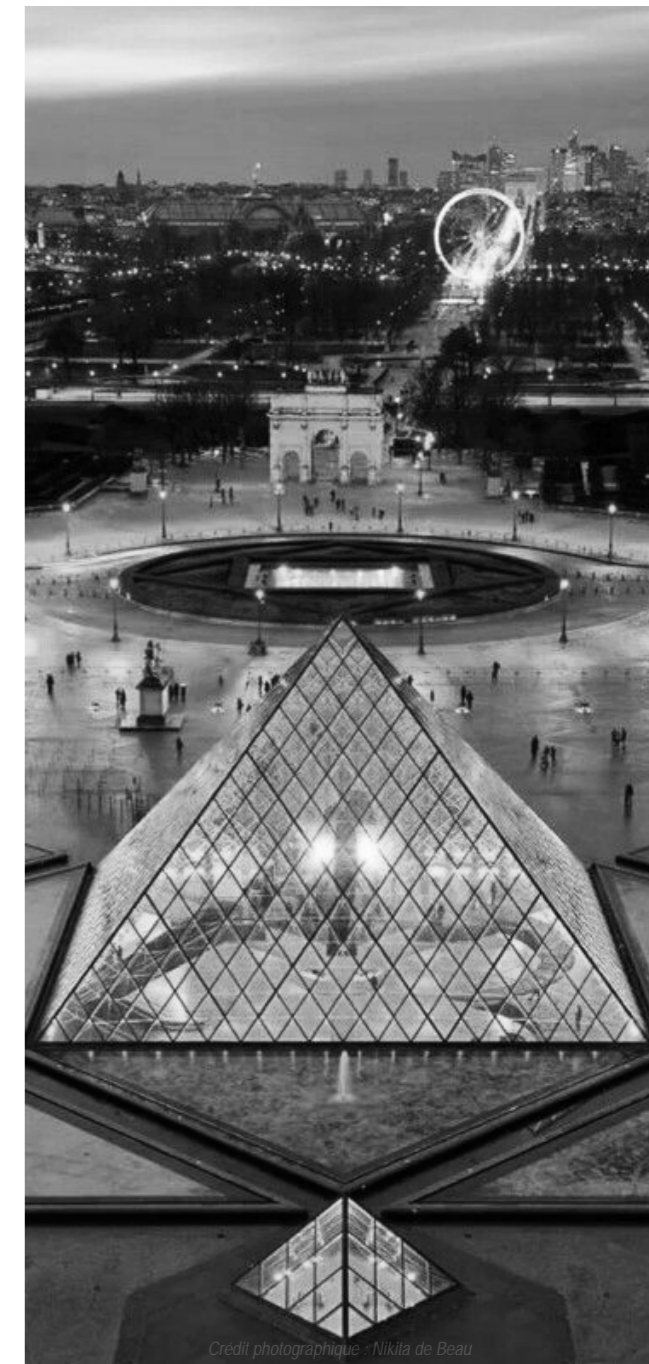
C'est ici un point crucial de la comparaison de la commande directe face au concours. L'histoire nous montre parfaitement que les « architectes-stars » d'aujourd'hui (Nouvel, Gehry, BIG, OMA), ceux qui ont accès aux plus grands commandes publics, sont tous de formidables communicants. Et leur succès n'est pas sans concorder avec la popularisation du concours dans la commande publique. Car il faut l'être, bon communicant, pour réussir à convaincre le jury que sa proposition formelle est la plus pertinente parmi toutes celles proposées lors du concours.

Mais le concours donne-t-il plus ou moins de liberté à l'architecte ?

Lorsqu'un dessin est lauréat d'un concours, l'architecte s'engage à réaliser la vision de l'architecture pour laquelle il a été sélectionné. Si cela peut protéger la vision originale de l'architecte, cela peut aussi l'emprisonner dans sa première intuition. La commande directe permet peut-être sur ce point plus de liberté, plus d'allers et retours entre la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage, plus de flexibilité pour les deux parties. L'architecte a le temps d'élaborer sa proposition tout en incorporant le mieux possible les remarques de la maîtrise d'ouvrage. Il reste assuré de la confiance de celle-ci dans sa vision du projet architecturale.

Mais il y a un aspect où le concours apporte indéniablement bien plus que la commande directe. Et c'est dans l'impact idéologique que peut avoir le regroupement de nombreuses propositions formelles pour une seule et même commande, émises par les plus grands architectes de l'époque. Les propositions de Tschumi pour la BNF ou celle de d'OMA pour les jardins de la Villette en sont de très bons témoins, elles qui ont eu un impact théorique aussi important sur les jeunes générations d'architectes que les dessins lauréats.

Enfin, pour revenir à notre interrogation initiale : l'esquisse de Pei aurait-elle été retenue tel quelle si elle avait été proposée lors d'un concours ? Ce n'est pas impossible. Le dessin unique de l'Arche, très énigmatique ayant connu un certain succès, il aurait pu en être de même pour le dessin de la pyramide dans la cour du Louvre. Pourtant il a fallu toute la pédagogie de Pei conjuguée au talent politique d'Emile Biasini pour s'assurer de convaincre les membres des comités en charge du Grand Louvre. Un soutien que le projet n'aurait pas reçu à l'état de dessin, perdu parmi une centaine d'autres. Le Grand Louvre existe dans la forme que l'on connaît car il est le fruit d'une commande directe et non d'un concours.



C - LE MONUMENT

Le Louvre, par son histoire et le symbole qu'il incarne fait définitivement parti des plus grands monuments parisiens et français. Mais le projet de Pei est-il un monument à part entière ou simplement une extension parmi les nombreuses qu'a connu le palais du Louvre ? Philippe Trétiack, dans sa chronique « en plein milieu », aborde la monumentalité du Louvre, ou plus précisément son absence : « Cette arche, comme cette pyramide, a contrario de ce que l'on s'imagine, ne sont pas des monuments. Un monument est là pour célébrer ce pour quoi on l'érige. Il est univoque, clair et net. », ce à quoi il finit pas ajouter très sèchement : « La pyramide, l'Arche ont beau être d'une extrême simplicité géométrique, ce ne sont que des bâtiments ». ⁴⁸

Philippe Trétiack n'est pas le seul à remettre en question la monumentalité d'une extension du Louvre. On trouve trace d'un même raisonnement au XIX siècle lorsque l'architecte Alexis Donnet propose pour le Louvre un bâtiment plus monumentale, à l'échelle des grands monuments français tel les chapelles de Versailles ou le dôme des invalides « Cette pyramide motivée romprait ainsi que l'élévation l'indique, cette ligne de bâtiments trouvée languissante ». C'est l'échelle du Louvre qui, selon l'architecte, constitue le point qui éloigne le Louvre des autres grands monuments français.

Mais parmi les centaines de propositions pour le Louvre répertoriées dans l'ouvrage de Jean-Claude Daufresne, d'autres architectes proposent également de créer une présence architecturale plus monumentale au Louvre.

48 . Chronique « en plein milieu », Philippe Trétiack



fig.128 : Plan place d'arme (gauche) et Cirque (droite) par Baltard, 1809

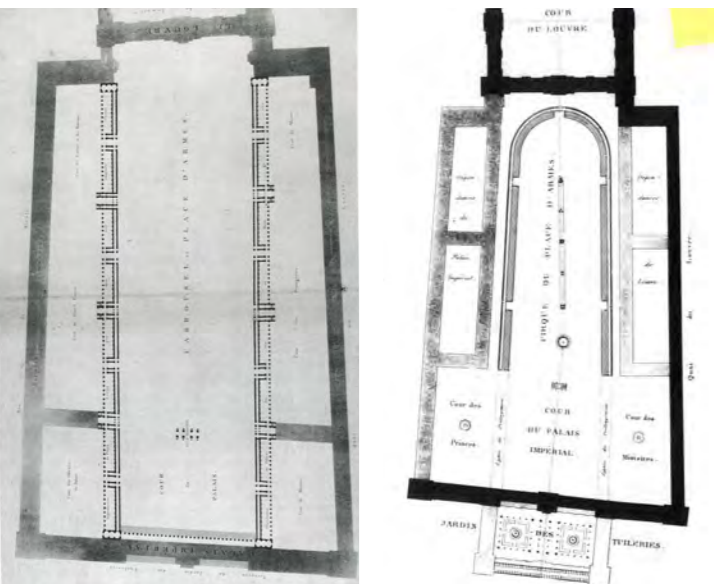


fig.129 : Dessin perspective du crique place Carrousel, Baltard 1809



fig.130 : Élévation Odéum au centre de la place du Carrousel, Baltard 1809



Louis Pierre Baltard, en 1809, présente 3 solutions architecturales qui seraient plus à la hauteur du nouvel Empire de Napoléon. Il propose donc un Cirque de plusieurs centaines de mètres de long dans les cours du palais (fig.128 et 129), ou encore un jardin d'hiver avec en son sein un temple à la gloire du Chef de l'Empire ou enfin le dessin d'un Odéum surmonté d'un dôme gigantesque. (fig.130)⁴⁹

La symbolique romaine et classique est ici omniprésente, dans la droite continuité des premiers arcs de triomphe érigés par l'Empereur. A la lumière de ces projets, on comprend que le monument a une fonction de symbole, de par l'image qu'il renvoie du souverain qui l'érige mais également dans l'impact qu'il a sur ses contemporains.

Donc échelle et symbolique sont deux aspects du monument, à laquelle on peut rajouter technique. Prenons le dessin de Louis Auguste Boileau en 1893 par exemple. Il propose un bâtiment en ossature métallique, volontairement intitulé «Le Monument aux Tuileries» (fig.131), qui fera l'éloge du savoir-faire industrielle de la France, comme la Tour Eiffel a su le faire. Le bâtiment a pour ambition de venir créer de très larges espaces d'expositions pour les oeuvres les plus volumineuses du Louvre, à la manière du Grand Palais.⁵⁰

49 . *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p187-190

50 . *Ibid*, p319

fig.131 : Élévation «Le Monument aux Tuileries» par Boileau 1893

Car c'est aussi cela un monument, le manifeste de la puissance et de la richesse d'un pays. En témoigne l'idée totalement surréaliste de Dubromel en 1812, qui ne propose ni plus ni moins que de redresser la Seine. (fig.132) Mais il va encore plus loin, c'est le Louvre tout entier qu'il veut redresser, et ceux pour enfin résoudre le problème d'alignement des tuileries avec le palais du Louvre. Dans sa quête absurde et absolue d'une symétrie parfaite, il propose donc de mobiliser tout le savoir-faire et toute la technique disponible pour réaliser l'impossible...⁵⁰

La figure du monument semble donc liée à des aspects très concrets, à la manière des critères qu'un bâtiment doit remplir pour être considéré comme un monument. Le Larousse 2017 définit le monument comme «un ouvrage d'architecture, de sculpture, ou inscription destinés à perpétuer la mémoire d'un homme ou d'un événement remarquable. Ouvrage d'architecture remarquable d'un point de vue esthétique ou historique». Donc apparaissent ici les notions de mémoire, de commémoration mais également «d'architecture remarquable».

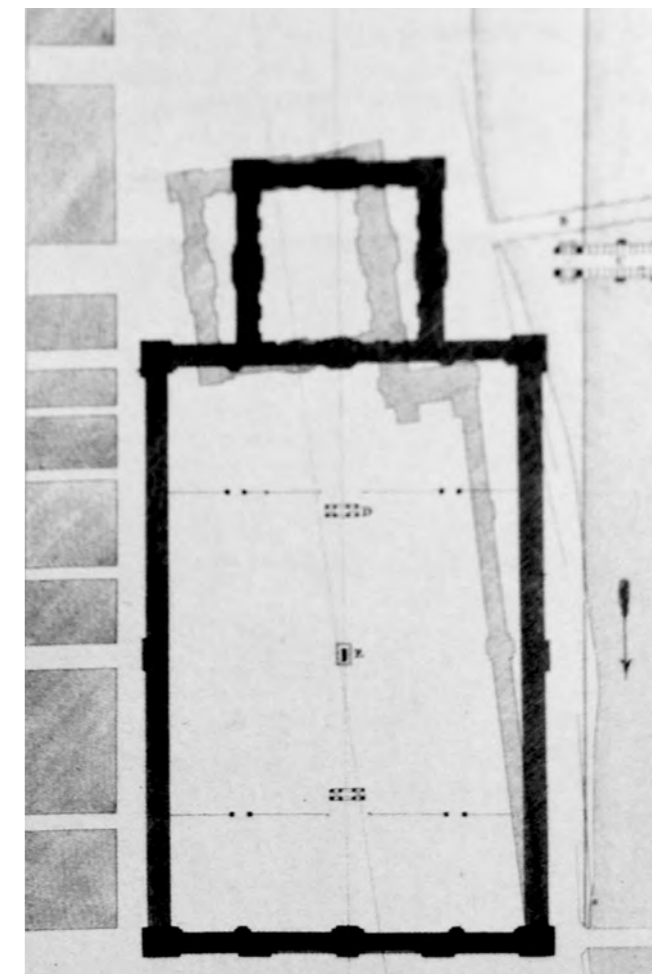
A la lumière de cette première approche du monument, nous allons chercher à comprendre ce qui rapproche le bâtiment de Pei du monument mais surtout ce qui l'en éloigne.

Tout d'abord sa symbolique. Il est indéniable que la forme pyramidale est chargée de symbole. Historiquement tout d'abord puisqu'on peut aisément l'associer aux premiers ouvrages monumentaux de la civilisation humaine, avec les pyramides Mésopotamiennes, Incas mais également Egyptiennes (dont elle tire ses proportions). La pyramide est la forme monumentale par excellence. Et si la pyramide nous renvoie à l'histoire de l'homme, elle nous renvoie également à la symbolique funéraire.

51 . *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p204

Or, d'après sa définition, le monument a tout d'abord une fonction commémorative, que ce soit d'un personnage ou d'un événement. La pyramide remplit alors à merveille cette fonction. Mais de quoi peut-elle être la mémoire ? Les années Mitterrandienne ? Le passage du socialisme à la tête de l'état ? La fin du courant moderne ?

fig.132 : Plan redressement du Louvre et de la Seine, Dubromel, 1812



L'histoire de la genèse d'un bâtiment peut également participer de son aspect monumental. La violence des débats qui ont précédé la création de la pyramide a clairement participé à la célébrité incontestée de l'ouvrage. Tous les débats qui ont initialement menacés la réalisation du projet l'ont finalement immédiatement consacré comme l'un des bâtiments les plus célèbres de la ville de Paris.

Mais qu'en est-il de sa forme ? La pyramide est une forme simple, propre aux monuments comme peuvent l'être l'arc de Triomphe ou la Tour Eiffel. C'est cette forme simple qui la dissocie indubitablement de l'architecture dite « ordinaire » que peuvent être le logement et même l'architecture publique classique. Mais comme nous l'expliquions précédemment, cette simplicité formelle peut en définitive nuire au bâtiment. Comme l'explique Philippe Genestier : « Ce sont des formes qui ne se nourrissent que d'elles-mêmes et s'épuisent dans l'instant, sans intention d'inspirer une émotion ou une inquiétude qui habiterait le spectateur pendant longtemps. »⁵²

Car oui, il y a bien plusieurs aspects qui éloignent l'ouvrage de Pei de la figure classique du monument. En premier lieu sa fonction. Si être un musée ne l'exclut pas tout à fait de la figure monumentale, ce programme l'empêche néanmoins d'être suffisamment univoque. Le bâtiment reste trop attaché à sa fonction. Le monument n'a traditionnellement pas d'autres fonctions que de commémorer un événement ou d'être une pure démonstration technique.

Le bâtiment de Pei n'est d'ailleurs pas un musée à part entière, il est une extension d'un musée du Louvre déjà existant. Ce statut d'extension le limite à n'être qu'un apport, et donc à être en accord avec son contexte, devant l'accompagner, le compléter sans « lui faire de l'ombre ».

52 . « Grands projets ou médiocres desseins » paru dans le Débat en 1992

Ce statut d'extension a un autre impact sur le bâtiment : il va limiter son échelle. Et c'est là que le bât blesse. Un monument se démarque habituellement car il est « hors d'échelle », affirmant sa singularité par sa taille et son impact sur son contexte. Hors la pyramide de Pei, bien que de dimensions respectables, est loin de culminer à des hauteurs proches du Panthéon ou de l'arc de triomphe. Au contraire, l'intervention architecturale de Pei se veut discrète et dans des proportions proches de son contexte, elle ne cherche pas à se démarquer par des dimensions.

Techniquement, le projet de Pei innove dans la mise en œuvre et la clarté du vitrage de la pyramide. Pourtant, on est encore loin de la démonstration technique que peut être la Tour Eiffel ou même le musée Beaubourg. L'extension n'a pas vocation à devenir le témoin d'un savoir-faire français mais simplement de résoudre au mieux les problèmes que rencontrait le musée du Louvre par le passé.

Enfin sa fonction iconique. Tous les monuments agissent comme des icônes pour la ville qui les abrite, des vitrines architecturales adressées au monde entier. Sur ce point la pyramide est un monument. Elle est célèbre dans le monde entier et appréciée par de nombreux architectes comme du grand public. Pourtant Pei ne se pose pas à travers ce projet comme un architecte porteur d'une nouvelle pensée architecturale, comme l'ont pu être Piano et Rodger à travers le musée Beaubourg.

On s'aperçoit donc que si sur certains points, la pyramide s'assimile aisément à un monument, d'autres critères semblent l'en éloigner. Mais alors quelle extension pour le Grand Louvre pourrait être plus monumentale, à la lumière des différents aspects d'un monument que nous avons présentés ? Un bâtiment de plus grande échelle ? Techniquement plus difficile à mettre en œuvre et qui apparaîtrait alors comme une prouesse technique à tous. Ou encore un projet à l'ambition idéologique plus affirmée, souhaitant marquer à jamais les générations futures ?

C'est un bâtiment qui pourrait regrouper au mieux tous ces aspects que je me propose de soumettre.

Mais pour élaborer ce projet, j'aimerais avant tout en analyser d'autres répondant à une commande similaire, mais qui serait plus monumentaux sur certains aspects. Ils me serviront de corpus architecturale que je chercherai à synthétiser en un dessin unique pour le Louvre.

Prenons par exemple la réalisation de Daniel Libeskind pour le musée d'histoire militaire de Dresden. (fig.133) Libeskind choisit également une forme simple pour le dessin de son architecture moderne qu'il oppose à l'existant classique du musée. Mais ce qui diffère du Louvre et qui lui confère son aspect monumental, c'est à la fois son implantation (fig.134), à cheval sur l'existants et son échelle, la pointe du volume culminant à plusieurs dizaines de mètres (fig.135).

Techniquement, le bâtiment de Libeskind est également très complexe, avec cette forme très élancée qui épouse les contours du bâtiment classique. On s'aperçoit aisément que sur ce projet, le rapport à l'existant est tout autre que pour celui de Pei : le dessin moderne prend ici le pas sur le bâtiment classique. Bien sûr l'existant est à des années lumières d'avoir la même histoire et la même qualité architecturale que le Louvre.

fig.133 : Photographie aérienne de l'arrière du projet



fig.134 : Photographie de la flèche depuis une hauteur d'homme

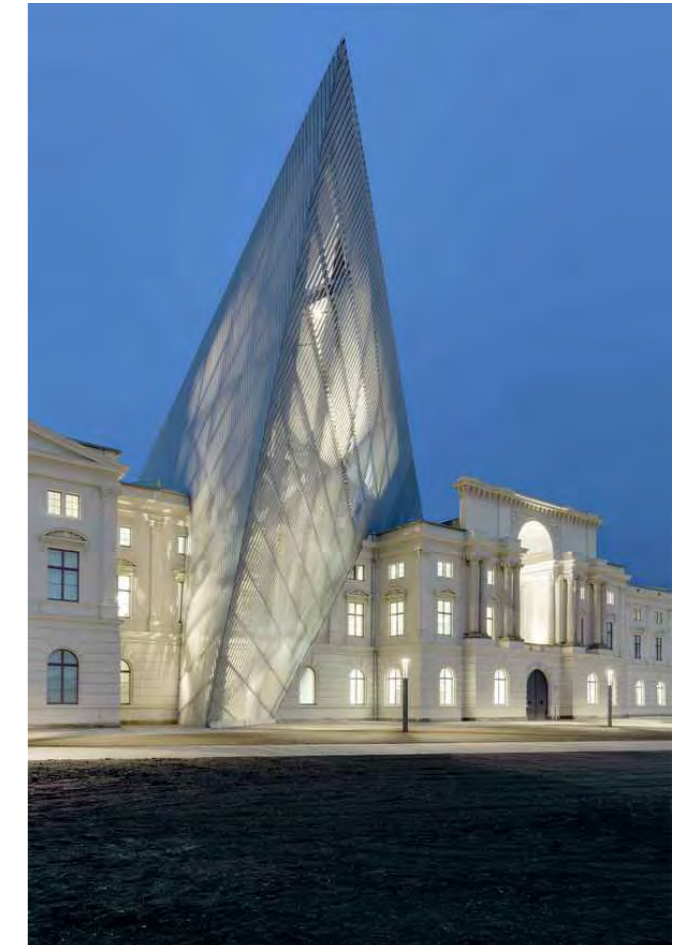


fig.135 : Vue à hauteur d'homme avec du recul de l'ensemble du bâtiment



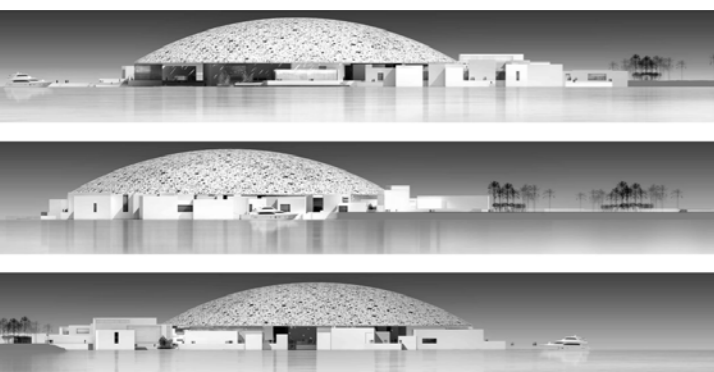
fig.136 : Photographie du musée Georges Pompidou juste après sa construction



fig.137 : Perspective du projet du Louvre Abu Dhabi de Jean Nouvel



fig.138 : Élévation du projet et du dôme de plusieurs centaines de mètres d'envergure



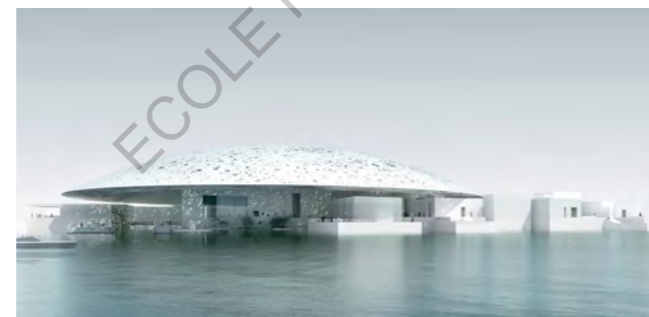
Le projet de Rodgers et Piano pour le musée Beaubourg inauguré quelques années avant celui de Pei (1977) est aussi un bon exemple de réalisation monumentale. Par son échelle tout d'abord, le bâtiment étant d'un gabarit très important (42 mètres de haut pour 166 de long et 66 de large, soit 418.320 m³). Mais également par l'impact idéologique qu'il a pu avoir sur les générations d'architectes qui lui ont succédé, posant les bases du concept d'infrastructure en architecture. (fig.136)

Jean Nouvel s'est, lui, confronté deux fois à une commande architecturale pour le Louvre. La première fois pour intervenir sur les jardins des Tuileries juste après le l'extension du Grand Louvre. La seconde fois pour dessiner un projet d'annexe du Louvre à Abu Dhabi. Ce dernier est un excellent exemple de bâtiment qui s'impose comme un monument par l'échelle démesurée de son intervention et par la prouesse technique qu'il se propose de réaliser pour construire son bâtiment. C'est le dôme qu'il propose de placer au-dessus des salles du musée qui concentre toute la technique et la démesure de sa proposition. (fig.137-140)

fig.139 : Vue technique de la structure du dôme du musée



fig.140 : Vue perspective depuis la mer



Ce dôme géant nous rappelle également les dessins de dômes de verre et d'acier de Buckminster Fuller. L'architecte américain proposait en effet de créer des dômes géants couvrant des parties entières de Manhattan. Elles sont peu nombreuses les propositions architecturales d'une telle échelle aussi bien argumentées et qui ont eu un tel impact sur la communauté de l'architecture. Car ce qui fascine c'est bien cette façon de raisonner le démentiel par les statistiques et les maths, en prenant une idée architecturale radicale poussée à son paroxysme. «I invented a way of enclosing space with what's called a geodesic dome, which is very much stronger and more efficient than other ways of enclosing space . . . I began to study how big a dome I could build and see whether if you made them bigger, the economics of it began to be unfavorable, and I found in fact that the bigger they got, the more favorable they were.»⁵² C'est là que la réalisation monumentale prend tout son sens, lorsque la technique se met au service d'un objectif précis, ici économique et écologique, tout en transmettant une idéologie architecturale forte quitte à devenir une icône d'un nouveau mode de pensée.

A la lumière de ces quelques propositions monumentales, j'aimerais proposer un dessin alternatif à celui de Pei. Il serait de par son échelle, sa technique, son ambition pour le site et son impact sur ses contemporains, plus monumental que la pyramide.

52 . Buckminster Fuller, www.fastcodesign.com, *How Buckminster Fuller Made A Dome Over Manhattan Sound Sensible*, Diana Budds

fig.141 : Proposition de Pei en 1969 pour la Défense

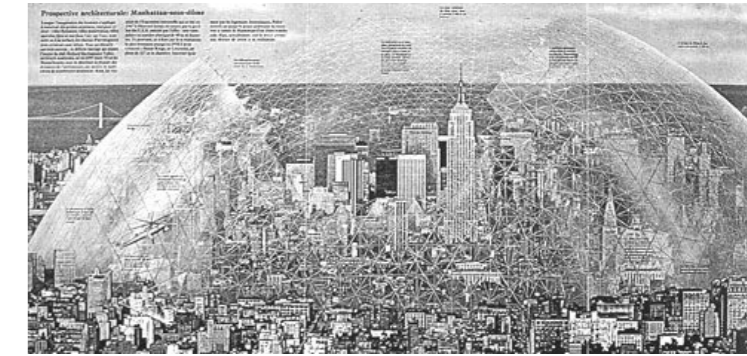


fig.142 : Proposition de Pei en 1969 pour la Défense

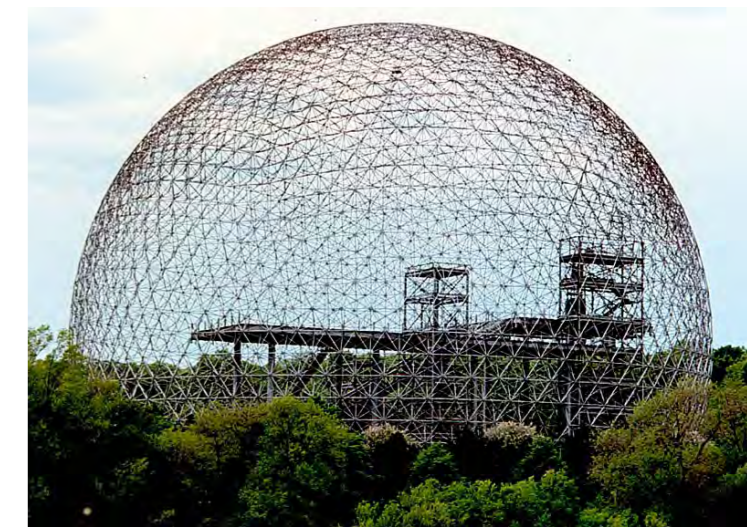


fig.143 : Proposition de Pei en 1969 pour la Défense



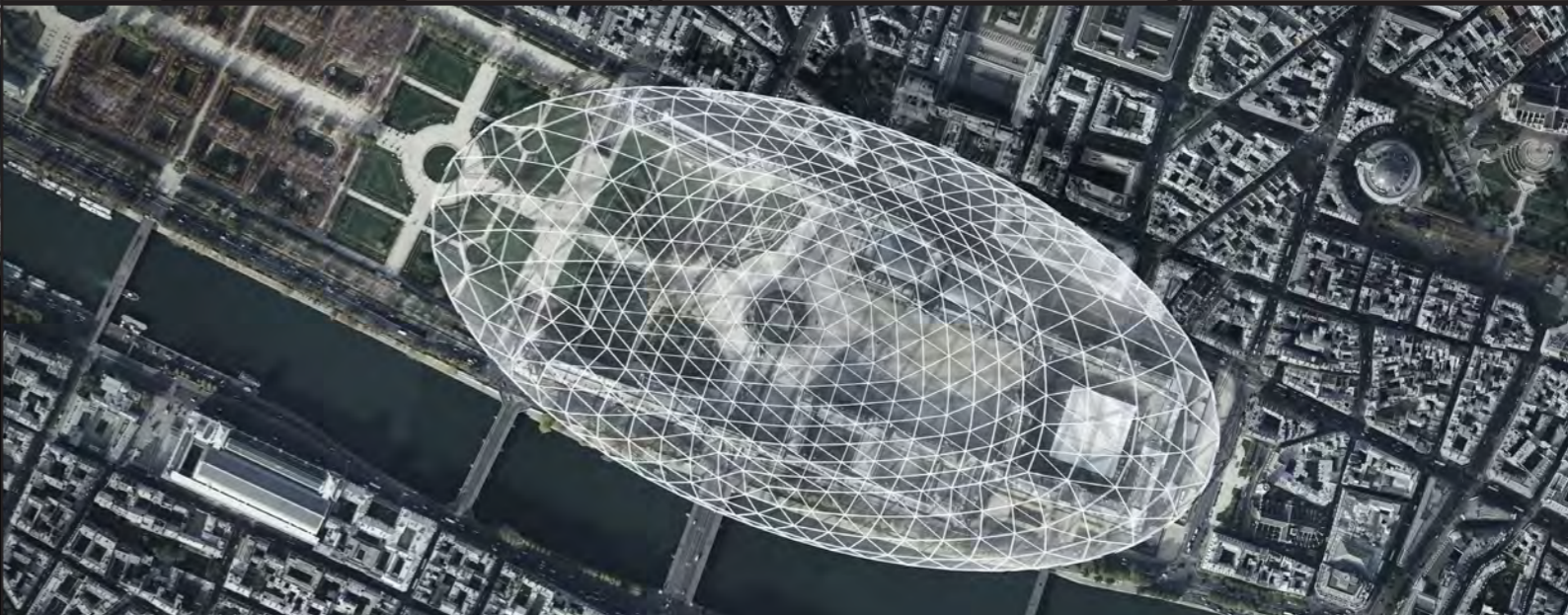
Le Monument



«Si Paris est un musée, le Louvre est une de ses plus belles oeuvres, il faut donc le protéger»

Le projet se résume donc en un dôme géant de verre et d'acier de 500 mètres de long pour 300 mètres de large et 200 de haut, couvrant l'entièreté du bâtiment du Louvre. Il sera le témoin du savoir-faire technique français et de l'ambition du pays, le nouveau pendant de la Tour Eiffel.

Le bâtiment du musée se retrouve donc protégé des intempéries et du climat extérieur. Les salles d'exposition ne se limitent alors plus seulement au bâtiment existant, mais elles se déversent tout autour. Les oeuvres sont donc protégées et visibles par tous, un véritable musée à ciel ouvert peut donc s'installer place du Carrousel. Le nouveau Louvre deviendra le plus grand bâtiment Parisien et le plus grand musée au monde, un nouveau monument pour la ville.



On peut facilement imaginer que si une simple pyramide de 20 mètres par 20 mètres avait soulevé autant de débat, un dôme de 600 mètres par 300 et près de 80 mètres de haut en soulèverait encore d'avantage... Donc au-delà de la pertinence architecturale d'une telle proposition, peut-on voir un jour un bâtiment de cette échelle en France ? De quand date le dernier vrai monument en France, la dernière construction qui peut se qualifier comme telle ? Les Grands Projets Méditerranéens sont peut-être les derniers en France à en être si proche, par leur échelle et leur impact sur la ville... A ce titre, le monument est-il une figure du passé ? Le témoin d'une ambition révolue d'un pays dont les priorités ont changé ? Il apparaît effectivement impossible pour un Etat et un président de justifier la dépense de milliards d'euros d'argent public dans une période de crise comme celle que nous vivons, pour de l'architecture, et sans fonction qui plus est.

Mais alors peut-être que la définition même d'un monument a évolué avec le temps ? Ainsi, si la pyramide ne remplit pas tous les critères de ce qu'était un monument par le passé, elle en redéfinit le sens moderne ? Peut-être qu'une architecture ne peut plus se concevoir seulement comme une démonstration technique ou pour son impact symbolique et commémoratif. Mais au contraire la technique et la symbolique doivent se mettre au service de la fonction, permettant de justifier la dépense d'argent public. Donc si autrefois la religion, les batailles, le culte du roi ou la démonstration technique suffisaient comme justification pour construire des ouvrages monumentaux, aujourd'hui les architectures publiques doivent être accompagnées d'un programme sportif, culturel ou encore artistique pour justifier leur bien fondé.

Tout ceci nous amène inévitablement à imaginer comment les architectes d'aujourd'hui, confrontés à la même commande que Pei en son temps, aborderaient le projet.

D - LE CONTEMPORAIN

Depuis le début de ce mémoire, j'essaie de voir le bâtiment de Pei à travers les yeux de ses contemporains, pour comprendre exactement l'origine et le déroulement des débats de l'époque. Lorsque j'imagine des dessins se substituant à celui de Pei, c'est toujours en me basant sur le référentiel et l'approche architecturale de l'époque. Le tout associé aux reproches qui pouvaient être associés au Grand Louvre.

Mais ce qui manque encore à mon analyse pour qu'elle soit complète, c'est un regard actuel, une vision rétrospective du bâtiment à la lumière de notre approche contemporaine du projet.

Pour ce faire, je vais proposer un corpus élargi d'extensions de musée, contemporain de notre époque, pour essayer d'en extraire une approche commune de ce type de commande. A la lumière de ce dernier corpus de bâtiments, l'objectif va être de comprendre l'impact du Grand Louvre sur les générations futures d'architectes mais aussi et surtout de comparer deux approches d'un sujet architecturale similaire, à plus ou moins trente ans d'intervalle. Comprendre ainsi ce qui a changé durant ces quelques années, ce qu'il n'est peut-être plus possible de faire aujourd'hui ou encore offrir un regard critique sur notre approche de l'extension d'un patrimoine ancien, toujours en comparaison avec le Grand Louvre. L'objectif étant toujours de comprendre comment la simplicité de la forme de Pei a su, avec le temps, faire taire les débats dont elle était pourtant à l'origine.

Mais commençons par analyser plusieurs extensions de musée réalisés récemment. On choisira principalement des bâtiments ayant dû se confronter à un patrimoine existant ancien.



fig.144 : Pente de toit calquée sur le bâti alentour, Musée Unterlinden, Colmar, HdM, 2015



fig.145 : Porte et fenêtre en ogive, Musée Unterlinden, Colmar, HdM, 2015



Prenons pour débuter l'extension du musée Unterlinden de Colmar, réalisé en 2015 par Herzog et de Meuron. Les deux architectes suisses ont eu un impact considérable sur l'approche architecturale d'aujourd'hui. Leur style et leur démarche architectural inspirent les architectes du monde entier, en particulier leur approche du projet dans un site historique, c'est pourquoi j'ai voulu commencer par l'une de leurs réalisations. Le musée de Colmar en particulier constitue une très bonne synthèse de l'approche architecturale des deux architectes dans un tel site : « Nous avons cherché une configuration urbaine et un langage architectural qui s'intègre dans la vieille ville, tout en manifestant son caractère contemporain à ceux qui y regardent de plus près. »⁵³ (fig.145)

C'est en effet une dimension essentielle des projets prenant le même parti pris qu'Herzog et de Meuron : affirmer la modernité de la nouvelle architecture qu'ils viennent adosser à l'existant, sans trahir l'harmonie existante. Pour ce faire, les architectes choisissent une approche qu'on pourrait qualifier de « mimétisme simplifié ». C'est lorsque l'architecte s'inspire de la géométrie, de la volumétrie et de la matérialité du contexte architectural pour créer la forme de la nouvelle architecture qu'il vient dessiner sur le site. (fig.144) L'existant devient donc l'inspiration formelle du nouveau dessin, la nouvelle architecture est conçue comme le prolongement contemporain de l'architecture historique.

On a donc des dessins plus « consensuels » dirait-on, plus sages, puisque le but est ici de s'intégrer, donc de ne pas bousculer. Ci-contre un corpus de bâtiments que l'on peut assimiler au même principe formel que celui privilégié par Herzog et de Meuron.

53 . Herzog et De Meuron à propos du bâtiment, Page Officiel Musée Unterlinden

fig.146 : frac Dunkerque, France, Lacaton-Vassal, 2013 - 2015



fig.147 : Extension des Briggittines SumProject & Studio Andrea Bruno, Wallonie-Bruxelles Architectures, 2007-2008



fig.148 : Musée maritime Texel, The Netherlands, Mecanoo 2011



fig.149 : Extension Musée National du Moyen age, Paris, Bernard Desmoulin, 2017



fig.150 : Jardin des arts Małopolska, Cracovie, Ingarden & Ewý Architects, 2005



fig.151 : Musée d'Art Moderne de Malmö, Suède, Tham & Videgard, 2009



Mais il existe bien évidemment d'autres manières de faire, sans doute plus proches de la démarche initiale de Pei. On pourra ainsi dégager plusieurs extensions de musée choisissant de créer une forme géométrique abstraite mais très simple, dont la matérialité et le dessin viendront créer un contraste fort avec l'existant.

Prenons par exemple le bâtiment de Tham et Videgard, deux architectes suédois, pour l'extension du musée d'Art Moderne de Malmö. (fig.151) Il est difficile de choisir une forme géométrique plus simple que ce carré pour venir contraster avec le style néo-renaissance du bâtiment existant. Et que dire même de l'apparence du nouveau dessin dont la façade est composée d'une résille métallique uniforme à la couleur rouge-orangé. L'objectif est ainsi parfaitement clair : le nouveau bâtiment existe par contraste avec l'existant, la simplicité de sa forme et de sa matérialité s'opposent à la richesse des ornements et de la composition du patrimoine environnant.

Nous ne sommes ici pas si loin du cheminement de pensée de Pei lorsqu'il choisit de créer un volume pyramidal de verre et d'acier au cœur du Louvre : « Le Louvre-musée peut s'ouvrir sur l'avenir sans trahir le passé du Palais. Le verre se dissociera de la pierre et cette forme géométrique est éternelle ». ⁵⁴ La phrase de Pei nous renseigne sur la véritable intention d'une telle approche du dessin architectural : sublimer l'ancien en lui offrant un élément de contraste, soulignant ainsi toutes ses qualités formelles sans le diminuer.

Je crois personnellement que c'est dans la confrontation formelle du patrimoine et de l'architecture contemporaine que les deux sont le mieux mis en valeur, à condition bien sûr que le nouveau dessin soit fait en considération de l'ancien. Souvent plus le contraste est fort et plus l'effet recherché est efficace.

D'autres extensions choisissent un parti pris formel proche de celui-ci, j'en fais une liste non exhaustive.

52 . Louvre et Tuileries, architectures de papier, Jean-Claude-Daufresne, 1987, p406

fig.152 : Musée des cultures, Bâle, Suisse, Herzog et de Meuron, 2010



fig.153 : Extension Musée d'art Nelson-Atkins, Missouri, USA, Steve Holl, 2007



fig.154 : Extension du musée municipal, Rapperswil-Jona, Suisse, Mzld, 2012

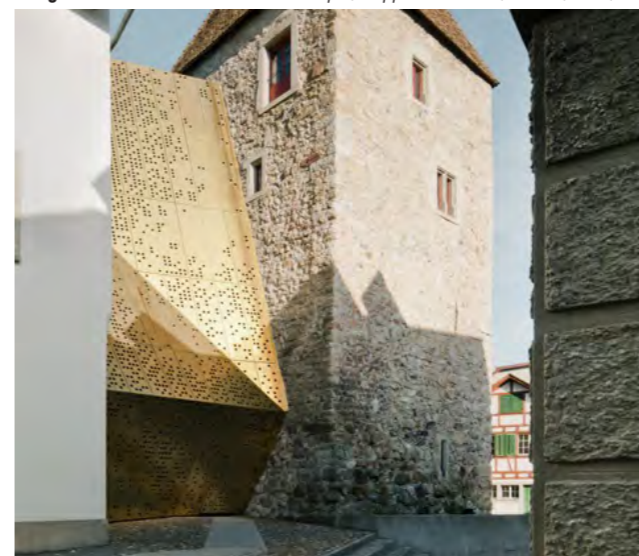


fig.155 : The Foundation museum, Zwolle, Hollande, Architects Bierman Henket, 2013



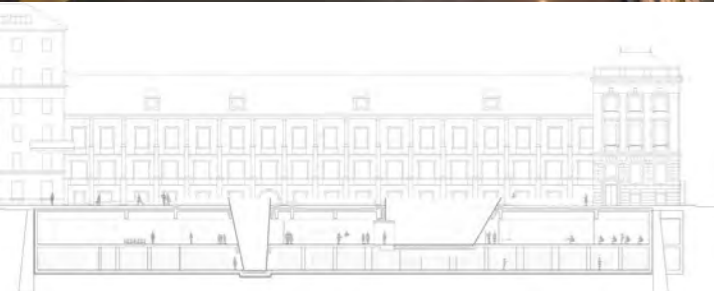
fig.156 : Extension du Musée de San Telmo, Argentine, Nieto Sobejano Arquitectos, 2010



fig.157 : Royal Ontario Museum Extension, Canada, Daniel Libeskind, 2007



fig.158 : Joanneum Museum extension, Graz, Nieto Sobejano Arquitectos 2011



Autre aspect du bâtiment de Pei que l'on retrouve dans plusieurs projets d'extension aujourd'hui : l'effacement du nouveau au profit de l'ancien. Car c'était effectivement une des données essentielles de l'extension du Grand Louvre, ne pas venir masquer l'existant. C'est pourquoi son bâtiment est souterrain et sa pyramide faite d'un verre le plus transparent possible et dont les menuiseries ont été étudiées pour être le plus possible invisible.

Prenons par exemple le projet de Nieto Sobejano Arquitectos pour l'extension du Joanneum Museum à Graz, en Autriche. (fig.158) Le bâtiment est quasiment uniquement souterrain et à la manière du Grand Louvre, on y accède par des entrées situées dans la cour du bâtiment existant. Ce ne sont pas des pyramides mais des coupoles inversées que l'architecte choisit pour signifier les accès et apporter la lumière dans les sous-sol. Epoque oblige, les courbes étant plus à la mode de nos jours que les arêtes... Pourtant il est difficile de ne pas voir l'influence de Pei dans ce dessin. Mais ce parti pris architectural n'est pas unique, en témoigne le récent lauréat du musée lorrain à Metz dessiné par l'agence RCR. (fig.162) Là encore la majorité de l'extension est souterraine, avec seulement une émergence en verre dans la cour du bâtiment.

L'objectif est ainsi assez clair : la nouvelle intervention a pour but de mettre en avant l'existant, en venant s'incorporer discrètement dans son existant que ce soit par l'usage de ses matériaux ou par son implantation sur le site. C'est l'existant qui a la primauté sur le nouveau. La plupart de ces projets ont été remportés très récemment.

On peut donc s'apercevoir que les pouvoirs publics sont de plus en plus réticents à venir bousculer le patrimoine ancien. On assiste à une certaine sacralisation du patrimoine historique qui n'accepte plus à son contact que des architectures qui s'effacent ou qui se fondent dans leur environnement...

Je dressé encore une fois un corpus de bâtiment que je juge similaire dans l'approche formelle de l'extension du Grand Louvre.

fig.159 : Historical Museum, Berne, Suisse, mlzd, 2009



fig.160 : Musée d'Art Moderne de Malmö, Suède, Tham & Videgard, 2009



fig.161 : Moritzburg Museum Extension, All., Nieto Sobejano Arquitectos, 2008



fig.162 : Extension Musée Lorrain, Nancy, France, RCR, en projet



On a donc dissocié trois « familles » d'interventions architecturales dans le cas d'une extension contemporaine d'un patrimoine muséale ancien. Les bâtiments qui cherchent à mimer la forme ancienne pour mieux se fondre dans leur contexte. Ceux qui au contraire veulent se démarquer formellement du patrimoine avoisinant pour mieux le mettre en valeur. Et enfin ceux qui souhaitent effacer le plus possible la nouvelle intervention au profit de l'existant.

Pour imaginer une proposition contemporaine répondant à la commande qui fut celle adressée à Pei en son temps, nous allons alors proposer une solution architecturale prenant un peu de chacune de ces trois approches distinctes.

Le Contemporain

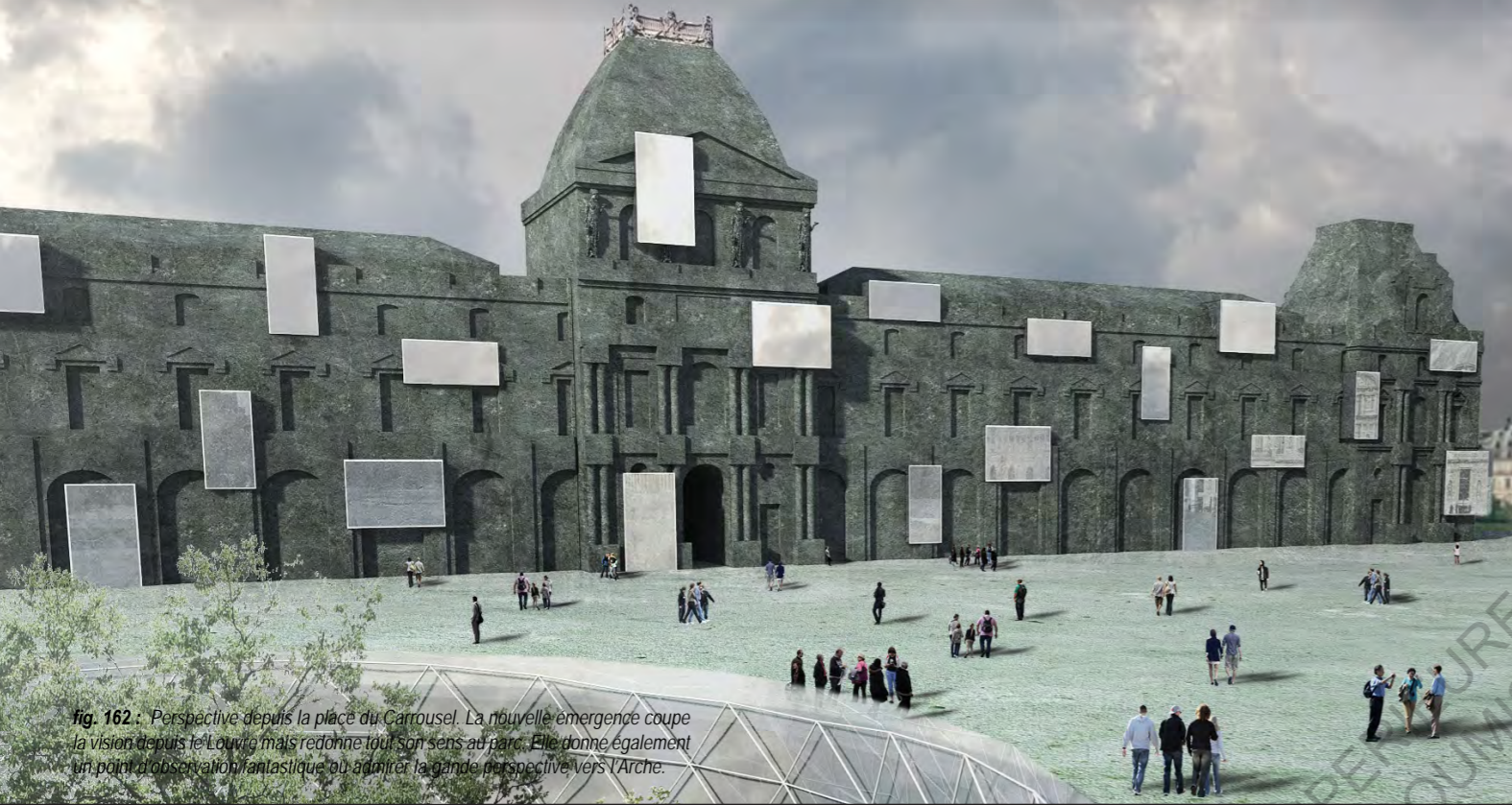


fig. 162 : Perspective depuis la place du Carrousel. La nouvelle émergence coupe la vision depuis le Louvre mais redonne tout son sens au parc. Elle donne également un point d'observation fantastique où admirer la grande perspective vers l'Arche.

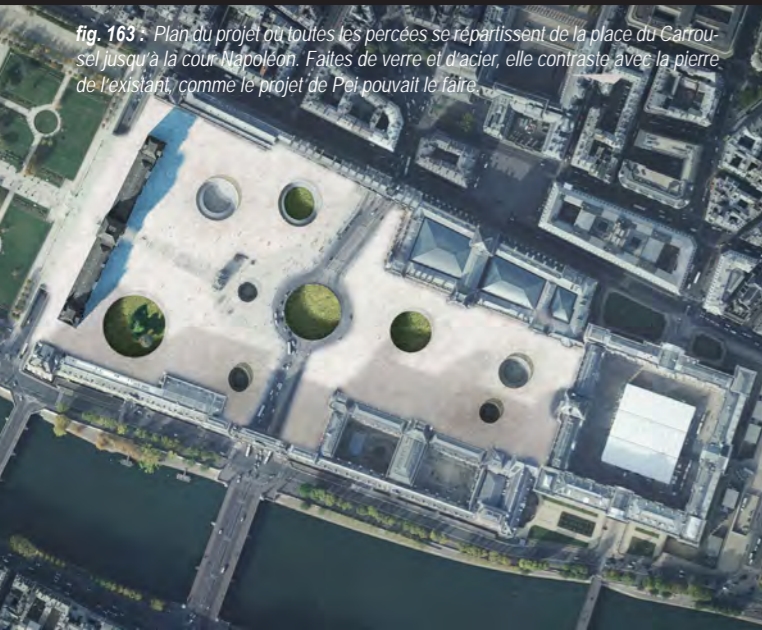


fig. 163 : Plan du projet où toutes les percées se répartissent de la place du Carrousel jusqu'à la cour Napoléon. Faites de verre et d'acier, elle contraste avec la pierre de l'existant, comme le projet de Pei pouvait le faire.

Le projet contemporain correspond à une approche personnelle du projet d'extension du Louvre. L'extension se diviserait en deux entités : une partie souterraine, située sous la place du Carrousel, et une émergence construite, placée sur l'ancien emplacement des Tuileries. L'émergence serait une reconstitution en béton de l'ancien bâtiment des Tuileries, percée par endroit de grandes baies en verre (voir projet Hôtel Fouquet's). Le nouveau bâtiment viendrait alors compléter à nouveau le «Grand Dessin» et redonnerait tout son sens au jardin des Tuileries, créé depuis la perspective du palais aujourd'hui disparu. La partie souterraine serait éclairée grâce à plusieurs percées rondes dans la cour du Carrousel. On pourrait retrouver dans ces percées plusieurs parcs et salles d'expositions en extérieur. Le projet agirait donc par mimétisme formel de l'existant, tout en cachant au maximum la majeure partie de ses espaces en souterrain.



fig. 164 : Axonométrie du projet, les «bulles» éclairent les espaces inférieurs alors que l'émergence reprend la place du palais des Tuileries aujourd'hui disparu



fig. 165 : Façade de l'émergence, où les ouvertures s'assimilent à une disposition de tableau

Il est certain que le Louvre de Pei a eu un impact considérable sur les générations suivantes d'architectes, et on retrouve cette influence à travers beaucoup de projet contemporains d'extension de musée. Il s'agit de la volonté de marquer la présence d'une nouvelle architecture au cœur d'un patrimoine ancien, tout en respectant son contexte et en reprenant une forme familière à chacun pour mieux se faire accepter avec le temps.

Et au-delà même de cela, l'impact médiatique du Grand Louvre a redéfini le sens de l'architecture muséale : l'écrin architectural a tout autant d'importance que les œuvres qu'il protège. La première œuvre que le visiteur pourra apercevoir sera l'architecture même du bâtiment, il doit donc être conforme aussi bien à l'ambition du musée qu'aux œuvres qu'il accueille en son sein. Les musées Guggenheim de New York et Bilbao, postérieurs au bâtiment de Pei et véritable icônes de l'architecture et de l'art, en sont les parfaits témoins. Donc la modernité de l'architecture de Pei, qui a tant fait débat à l'époque, a finalement été la meilleure ambassadrice du nouveau « grand musée international » voulu par le Président Mitterrand.

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

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

*CHAPITRE FINAL
CONCLUSION*



En quoi la simplicité de la forme pyramidale a-t-elle su faire oublier la dureté des débats dont elle était initialement la cause ?

L'objectif à travers cette problématique était d'aborder le projet de Pei via la forme. C'était l'aspect qui me semblait le plus pertinent à analyser dans le cas si particulier du Grand Louvre, mais également c'est sous cet angle que je pensais avoir le plus à apporter, en tant que futur architecte.

Je voulais, le plus possible, faire le lien entre la forme de la pyramide et les débats qui l'entouraient. Je pense en effet qu'au-delà des logiques politiciennes et idéologiques de l'époque, qui pourraient être à l'origine des débats, ce sont bien des confrontations autour de la forme qui ont eu lieu. Propositions architecturales contre d'autres propositions architecturales, deux visions antagonistes s'affrontant autour d'une même question : quelle doit être la place de l'architecture contemporaine parmi le patrimoine historique ?

Je voulais également insister sur le fait que c'est la simplicité avec laquelle Pei a décidé de répondre à cette question architecturale qui a su faire oublier la dureté des débats. L'extrême simplicité formelle de l'émergence que Pei vient dessiner apparaît comme une évidence sitôt celle-ci placée dans son contexte, en témoigne l'impact positif qu'a eu la maquette à l'échelle 1:1 sur les plus sceptiques de l'époque.

Mais tout l'objet du mémoire était de comprendre pourquoi la forme pyramidale nous apparaissait comme si simple. C'est pourquoi j'ai décidé dans un premier temps de recontextualiser le bâtiment de Pei, en abordant l'ensemble de l'évolution du Louvre de sa création à nos jours. J'y ai ajouté l'étude des projets n'ayant pas pu être construits pour bien comprendre que l'histoire du Louvre est faite de proposition, de contre-propositions et d'évolution architecturale. Comprendre cela permettait de voir l'esquisse de Pei comme une extension parmi d'autres, un témoin de plus de l'extrême richesse architecturale française.

C'est un aspect essentiel de ce que j'ai essayé de démontrer à travers ces lignes. Montrer que l'histoire de nos villes et de nos monuments est faite d'innombrables ajouts et destructions architecturaux. Nos contemporains seront toujours sceptiques à l'idée d'incorporer du nouveau au contact de l'ancien, comme ils pouvaient l'être au temps du Grand Louvre. Mais si le bâtiment est pensé avec intelligence et en respectant son contexte, sans lui être subordonné, alors des chefs d'œuvres architecturaux comme celui de Pei peuvent voir le jour.

Avant d'entrer dans la proposition formelle de Pei, j'ai également souhaité aborder le contexte du projet. Puisque l'objectif de mon mémoire était de comprendre la relation entre la forme et le débat qu'elle enclenche, je devais saisir le climat politique, architectural et idéologique de l'époque.

Ensuite, bien sûr, le plus important était d'analyser en détails le Grand Louvre, sa forme et son fonctionnement. On comprend alors que la démarche de Pei s'est faite très simplement, intuitivement. La forme pyramidale s'est tout de suite imposée à lui. Mais se restreindre à analyser ce qu'est la pyramide ne suffit pas à saisir la simplicité de son architecture et de sa forme. Le meilleur moyen est parfois de comprendre ce qu'un bâtiment n'est pas pour en affiner son étude.

J'ai alors pensé que le meilleur moyen pour réellement comprendre la sobriété formelle du projet de Pei, ainsi que ses qualités, c'était de faire ce que son mode de sélection par commande directe avait empêché. C'est-à-dire le confronter à d'autres propositions architecturales.

Mais je ne voulais pas que ces propositions architecturales puissent paraître sans justification. C'est pourquoi j'ai pensé que le mieux à faire était de lier ces contre-propositions à des aspects de l'édifice ayant fait débat à l'époque. Cela m'a donc aussi permis de décortiquer les différents arguments des détracteurs à l'extension, affinant par la même occasion ma perception du débat.



Pour comprendre ce que les associations patrimoniales reprochaient à la proposition de l'architecte sino-américain, le plus simple était sans doute d'analyser ce qu'elles voulaient voir construit en lieu et place de la pyramide. Ainsi le projet de reconstruction des Tuileries apparaissait comme un moyen de comparaison formelle et idéologique efficace avec celui de Pei. De même, il est certain que la sélection de l'architecte par commande directe a eu un impact considérable sur l'architecture du Grand Louvre. Pour s'en apercevoir, le mieux était d'étudier d'autres concours parisiens qui lui était contemporain. A la lumière de ces concours, on a pu comprendre que le mode de sélection, le jury, les pièces graphiques demandées étaient tous autant de critères pouvant avoir un impact certain sur la forme. L'esquisse de Pei possède une émergence pyramidale car il est le fruit d'un processus intellectuel de l'architecte qui est modelé par le mode de sélection initiale.

En ce qui concerne la remarque sur le manque de monumentalité de la forme architecturale du Grand Louvre formulé par certains observateurs, je la trouve effectivement pertinente. S'il est certain que sa simplicité formelle participe de sa monumentalité, d'autres facteurs l'en éloigne, comme son échelle, sa fonction, son rapport au site etc... Le bâtiment de Pei est iconique mais pas monumental. C'est sans aucun doute cette retenue architecturale qui va finir par faire taire les critiques rapidement après sa construction. C'est pourquoi l'étude du caractère monumental de la forme pyramidale me tenait tant à cœur, car elle permettait de répondre efficacement à cet aspect de ma problématique.

Enfin la dernière approche plus contemporaine me permettait d'analyser l'impact du projet sur les générations futures. En effet, l'acceptation d'un bâtiment va de pair avec le schéma idéologique des générations présentes. Lorsque l'on analyse la cohérence et la qualité d'un édifice, c'est souvent de façon rétroactive. Notre perception de l'architecture étant modelée par les modes architecturaux en vigueur, notre avis peut se trouver biaisé par notre époque..

Or, le but que je cherchais à atteindre en dégageant trois « approches » de l'extension muséale d'un patrimoine ancien, c'était de prouver que le Grand Louvre était plus actuel que ce que l'on pouvait penser. En effet les choix de Pei et son approche du site sont très semblables à ceux des architectes d'aujourd'hui. En ce sens, il apparaît normal que le regard de nos contemporains soit bienveillant vis-à-vis de l'édifice. La forme simple et moderne de la pyramide l'est toujours autant aujourd'hui. En définitive, le bâtiment n'a pas vieilli d'un pouce.

Et c'est en ça qu'on peut reconnaître toute la qualité de l'extension du Grand Louvre. Le fait qu'il ait soulevé des débats au début est tout à fait légitime, et ne conteste en rien sa pertinence. Mais au contraire le fait qu'il ait su rapidement faire taire les critiques et s'imposer comme l'un des ouvrages les plus emblématiques de Paris, en si peu de temps, est le gage ultime de sa qualité et de la pertinence de sa forme.

En effet, la simplicité de la forme pyramidale était peut-être la meilleure approche d'une émergence si proche d'un des plus grands monuments français. S'il est difficile de mesurer exactement l'impact du Grand Louvre sur nos contemporains, sa sobriété formelle n'est pas étrangère au style très épuré de l'architecture d'aujourd'hui.

Il y a près de 60 ans, un autre Haffner, architecte en chef du Louvre, proposait un projet pour que le Louvre continue d'évoluer. Je suis heureux d'avoir pu marcher dans ses traces à ma manière, en proposant également quelques pistes architecturales pour le Louvre. Car, c'est certains, l'évolution architecturale du Louvre n'est pas terminée. Viendra le jour où de nouvelles modifications spatiales seront nécessaires. Gageons alors que nos successeurs sauront eux aussi apposer leur marque stylistique sur cette magnifique mosaïque qu'est le musée du Louvre. Souhaitons seulement qu'en dépit des très probables débats à venir, le bâtiment saura faire preuve de la même simplicité et de la même élégance que celui de Ieoh Ming Pei.



BIBLIOGRAPHIE

CHASLIN François (1985). *Les Paris de François Mitterrand*. Paris : Folio. 256 pages.

DAUFRESNE Jean Claude (1987). *Louvre et Tuileries, architectures de papier*, Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur. 448 pages.

FERMIGIER André (1991). *La bataille de Paris, des halles à la pyramides : chroniques d'urbanisme*. Paris : Gallimard. 408 pages.

GENESTIER Philippe. *Grands projets ou médiocres desseins ?* Paris : Gallimard
« Le Débat » 1992/3 n° 70 | pages 78 à 88

COSSÉ Laurence (2016). *La Grande Arche*. Paris : Gallimard. 368 pages.

JODIDIO Philip (2008). *I M PEI Architecte*. Paris : Edition Chêne. Pages 219-253. Textes de Janet Adams Strong et Philip Jodidio.

BIASINI Émile (1995). *Grands Travaux : De l'Afrique au Louvre*. Paris : Odile Jacob éditions.

CHASLIN François (2011, nov./déc.). *Polémique de façade*. L'Architecture d'Aujourd'hui, n°386, p 102-110.

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