

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DISCOURS DE L'ARCHITECTURE :
ANALYSE RHÉTORIQUE DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
LAURENCE-MAUDE SAINT-CYR PROULX

JUIN 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord remercier ma directrice de recherche, madame Catherine Saouter, pour la patience, les conseils avisés et la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de la préparation de ce mémoire.

Je remercie également Didier Schulmann du Centre Pompidou qui m'a gentiment ouvert la porte de la Bibliothèque de recherche Kandinsky. Un merci spécial aussi à la famille Huber en France, et à mes parents et amis au Québec, chez qui j'ai vidé le frigo (et mon sac) à tellement de reprises.

Finalement, je voudrais remercier chaleureusement Vincent Delbroucque, grâce aux encouragements duquel cette aventure a commencé, Karine Vezeau grâce à qui l'aventure a continué dans la gaieté, et finalement Céline, Christian, Étienne, Marie-Claude, Marie-Maude, Jérôme, Mélissa, ma famille et mes amis, grâce à l'amour et l'humour desquels cette aventure a pu heureusement aboutir.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE.....	6
1.1 Le contexte muséal	6
1.1.1 La notion de musée.....	9
1.1.2 Le musée dans la société.....	10
1.2 Le rapport contenant/contenu	11
1.3 La controverse, réponse à un message.....	12
1.4 Historique du Centre.....	15
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	21
2.1 La rhétorique	21
2.1.1 Les types de discours.....	22
2.1.2 Les actants de la relation rhétorique.....	23
2.1.3 Les arguments.	27
2.2 Liens de transtextualité	28
2.2.1 L'intertextualité	29
2.2.2 La paratextualité	30
2.2.3 La métatextualité	31
2.2.4 L'architextualité.....	32
2.3 La sémiotique	33
2.3.1 L'interprétant	33
2.3.2 Degré perçu, degré conçu	34
2.3.3 Contexte et écart	35

CHAPITRE III	
ANALYSE : LE CENTRE POMPIDOU DE PARIS	36
3.1 Locution <i>ethos-pathos-logos</i>	36
3.1.1 <i>Ethos</i>	37
3.1.2 <i>Pathos</i>	38
3.1.3 Genre de discours	39
3.1.4 <i>Logos</i>	40
3.2 Fiche technique	41
3.2.1 Terrain.....	41
3.2.2 Structure externe.....	41
3.2.3 Hauteur	41
3.3 Le contexte d'élocution.....	42
3.3.1 Contexte spatial	43
3.3.2 Contexte historique.....	44
3.3.3 La disparition des Halles de Baltard	45
3.4 Les typologies architecturales : le monde commun partagé.....	46
3.4.1 Emprunts à d'autres typologies : le jouet.....	49
3.4.2 Emprunts à d'autres typologies : l'usine	51
3.5 Figures de style	51
3.5.1 Figures de sens.....	51
3.5.2 Figures de construction	53
3.6 Conclusion.....	55
CHAPITRE IV	
ANALYSE, LES LIENS AVEC LES AUTRES BÂTIMENTS.....	57
4.1 Rapport à l'environnement immédiat	58
4.2 Rapport aux monuments environnants.....	58
4.2.1 Situation physique	58
4.2.2 Situation temporelle	60
4.2.3 Cathédrale Notre-Dame-de-Paris	60
4.2.4 Basilique du Sacré-Cœur	61
4.2.5 La tour Eiffel.....	62
4.2.6 La tour Montparnasse.....	63

4.2.7	Notion commune : l'ascension	64
4.2.8	Particularités du Centre révélées par la mise en lien avec ses compères	65
4.3	Conclusion partielle.....	65
4.4	Centre Pompidou-Metz	66
4.4.1	Historique	67
4.4.2	La décentralisation de l'institution	68
4.4.3	L'architecture : continuité et modernité	69
4.4.4	Le programme	70
4.6	Architecture événementielle, vraiment?	73
4.7	Conclusion partielle	74
4.8	Conclusion : l'actualité du Centre parisien	75
4.8.1	La monumentalisation	75
4.8.2	le phénomène de l' « archistar »	77
	CONCLUSION	79
	APPENDICE A	83
	BIBLIOGRAPHIE	98

RÉSUMÉ

La vague actuelle de construction de nouveaux musées tend vers une utilisation spectaculaire de l'architecture. À l'image du Guggenheim de Bilbao, le musée est devenu une œuvre en soi. En 1977, trente ans avant l'émergence de ce courant nommé « effet Bilbao », le Centre Georges Pompidou s'érigait au cœur de Paris, suscitant une véritable commotion dans le monde des musées et de l'architecture, soulevant au passage les passions dans l'opinion publique. L'ampleur de la polémique est symptomatique de l'audace de la proposition architecturale. Force est de constater que l'architecture est porteuse de discours. Cela dit, les tentatives d'analyse de ce discours se concentrent généralement sur la valeur esthétique du message et restent dans la sphère affective.

À l'aide de théories issues du champ des communications, le présent mémoire vise donc à proposer une méthode alternative de lecture du discours de l'architecture, par l'étude d'un cas particulier : celui du Centre Pompidou de Paris. Appuyée sur la conception de la rhétorique de Michel Meyer et Olivier Reboul, ainsi que sur la sémiotique de Jean-Marie Klinkenberg, l'analyse entend faire ressortir les différents arguments encodés dans l'architecture. À ces théories s'ajoute celle des relations transtextuelles, telle que définie par Gérard Genette, qui permet d'observer des rapports dynamiques entre le discours du Centre Pompidou et celui d'autres monuments. Ce mémoire aborde le discours de l'architecture du Centre à travers ses dimensions spatiales et temporelles. En se présentant sous un angle d'approche pragmatique, l'analyse établit des liens entre le contexte de l'élocution et le sens du discours de l'architecture afin de comprendre la dynamique discursive de telles constructions.

Nous soutenons la thèse selon laquelle les méthodes d'analyse du discours conventionnel sont applicables à l'objet en trois dimensions. En ce qu'elles permettent de dépasser le discours affectif, elles offrent la possibilité d'une compréhension plus objective et explicite du message exprimé par l'architecture et de ses effets sur les observateurs.

Mots clefs : architecture, rhétorique, sémiotique, transtextualité, musées, Centre Georges Pompidou, discours

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
A.1	Illustration du musée type. (Tiré de Desmoulins, 2005, p.10)	84
A.2	Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, architecte. (Tiré de Desmoulins, 2005, p.12).	84
A.3	Le Centre Georges Pompidou. (Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique. En ligne)	85
A.4	Le plateau Beaubourg sert de stationnement avant la démolition des pavillons de Baltard. (Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique. En ligne.).....	86
A.5	Maquette définitive du Centre Pompidou. Façade est. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.71)	87
A.6	Maquette définitive du Centre Pompidou. Façade ouest. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.71)	87
A.7	Le Centre Pompidou dans son contexte urbain. (Tiré de Viatte, 2007, p.1).....	88
A.8	Pavillons des Halles de Baltard, détail. La dentelle métallique. (Tiré de Lemoine, 1980, p.216)	89
A.9	La vue panoramique du toit du Centre Pompidou. (Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique. En ligne.)	90
A.10	Cathédrale Notre-Dame de Paris. (Tiré de Pujo, 2007, p.82).....	91
A.11	Notre-Dame de Paris. Les arcs-boutants. (Tiré de Pujo, 2007, p.23)	92
A.12	Centre Georges Pompidou, détail. Les gerberettes. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.145)	92
A.13	Basilique du Sacré-Cœur. (Tiré Pujo, 2007, p.1).....	93

Figure		Page
A.14	Tour Eiffel, vue de l'escalier roulant du Centre Pompidou (Photo : Laurence-Maude Saint-Cyr Proulx, mai 2009)	94
A.15	Tour Montparnasse. (Tiré de Pujo, 2007, p.178).....	94
A.16	Centre Pompidou-Metz (Tiré du site internet du Centre Pompidou-Metz. <centrepompidou-metz.fr>. En ligne.)	95
A.17	Centre Pompidou Metz, vue aérienne. Le Centre dans son contexte urbain. (Tiré de Jodidio et LeBon, 2008, p.10)	96
A.18	Le chapeau chinois à l'origine de la toiture du Centre Pompidou Metz. (Tiré de Greub, 2006, p.50)	97

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Les actants de l'échange rhétorique	38

INTRODUCTION

De longue date, les œuvres d'art ont été rassemblées en collections et ont fait l'objet d'une volonté de conservation et d'exposition. Pendant des siècles, elles sont principalement présentées chez les collectionneurs et ne restent accessibles pratiquement qu'à ceux qui les possèdent. Les lieux de leur présentation, souvent cabinets de curiosité ou demeure des mécènes, ne sont pas destinés et conçus spécifiquement dans ce but. Au XVIII^e siècle, la galerie des statues antiques à Rome est le premier musée public à voir le jour, sous l'impulsion de Sixte IV. Son ouverture est suivie par la création du British Museum de Londres en 1759, puis par la fondation du Musée de L'Ermitage à St-Petersbourg en 1764. L'édifice destiné à la présentation des œuvres n'est pas encore au cœur des réflexions. Les premiers musées publics prennent place dans des bâtiments existants que l'on réaffecte à cet usage. C'est le cas à Florence où la collection des Médicis investit les Offices en 1767. En France, le palais du Louvre, qui contenait déjà les collections royales, devient une institution publique nommée Muséum central des arts, en 1792. Au cours du XIX^e siècle, les musées français s'installent dans des édifices patrimoniaux, donnant une nouvelle fonction à d'anciens palais ou abbayes.

C'est dans le courant du XIX^e siècle que le bâtiment-musée fait vraiment l'objet d'une recherche stylistique approfondie. À l'École des Beaux-arts, l'édifice destiné à l'art devient alors le sujet de concours. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, les grandes typologies du musée sont tracées dans les travaux d'Étienne Louis Boullé et Jean Nicolas Louis Durand. S'inspirant de l'architecture de la Grèce et de la Rome antiques, le musée est un bâtiment rectangulaire imposant, surmonté d'une coupole et dont l'entrée est pourvue de colonnes grecques (fig. 1.1). Le musée d'alors est consacré aux

Beaux Arts ou aux sciences naturelles. Dans tous les cas et à travers le monde, « le savoir s'impose par une architecture intimidante (Desmoulins, 2005, p.11)».

Depuis, deux principaux types de bâtiments abritent l'institution muséale. D'une part différentes constructions anciennes sont rénovées et réaffectées en vue de contenir un musée, d'autre part, des édifices neufs sont construits expressément autour d'une collection particulière. Aujourd'hui toutes les grandes villes du monde offrent aux touristes et aux locaux la possibilité de visiter un musée, voire des dizaines. À Bilbao, l'implantation de l'antenne européenne du musée Guggenheim a transformé l'ancienne ville industrielle délaissée en capitale culturelle et touristique du pays basque. Le musée de Frank Gehry (fig. A.2) s'inscrit dans une large entreprise de redynamisation de la ville. Depuis, le syndrome qu'on a nommé « l'effet Bilbao » essaime. Partout dans le monde, plusieurs types d'initiatives de ce genre voient le jour. Plus près de nous, c'est le quartier des spectacles qui semble être la formule adoptée par la ville de Montréal pour mousser sa renommée culturelle.

Du Louvre d'Abou Dhabi à la Kunsthhaus de Graz en Autriche, tous les cas sont caractérisés par une architecture audacieuse. Bilbao est vu comme le premier exemple d'une telle utilisation de l'architecture, fondateur d'une nouvelle stratégie de communication utilisée par les villes pour se valoriser sur le plan culturel. L'architecture du bâtiment est une invitation, un discours en soi. Cela dit, vingt ans avant le musée de Gehry en Espagne, le Centre Georges Pompidou (CGP) (fig. A.3) s'érigait sur le pavé parisien, comme un ovni dans le patrimoine urbain, suscitant une onde de choc dans l'opinion publique française. À travers l'analyse du musée parisien, la recherche se propose d'explorer le discours dont l'architecture se fait le média. Ce mémoire cherche à comprendre les mécanismes rhétoriques du musée-œuvre et tente, au passage, d'apporter une explication à la polémique entourant sa création.

Une fois admise l'idée selon laquelle l'architecture est effectivement porteuse de discours, on reste dans l'expectative quant aux moyens de cerner celui-ci. Or, comment

comprendre un discours qu'on ne fait que constater? Celui-ci reste implicite, comme encodé dans l'agencement physique des composantes architecturales, sans qu'on ait les moyens légitimes de l'isoler, de l'analyser. La plupart du temps, les textes concernant l'architecture muséale se contentent de constater la valeur discursive de l'architecture, sans proposer les outils efficaces pour la lecture du message. La présente étude a donc pour objectif de faire ressortir la valeur discursive de l'architecture en proposant un modèle d'analyse issu de théories du champ des communications.

Pour Jean-Marie Klinkenberg, un message se définit

comme le produit de cinq facteurs de la communication : la première série de paramètres correspond au canal (c'est [...] le contexte physique), au référent (c'est le contexte social), à l'émetteur et au récepteur (contexte psychologique) tandis que la deuxième série de paramètres correspond évidemment au code. (Klinkenberg, 1996, p.80)

C'est ce chemin de la logique que le présent mémoire se propose d'emprunter. Il s'agit pour bien comprendre la valeur d'un message de connaître et comprendre dans quelle atmosphère (historique, physique, sociale) il prend place. Celle-ci détermine non seulement la réception du discours, mais le sens du discours lui-même. Il convient donc de bien cerner le contexte dans lequel le Centre Pompidou prend place. Ce contexte s'incarne à travers différentes dimensions qui permettent d'envisager le contenu du discours.

Le mémoire se divise en trois parties principales. En premier lieu, il se concentre à présenter l'existence du Centre Pompidou selon un angle historique, en retraçant les différentes étapes de sa création et de son évolution, en passant par un rappel de la force de la réponse publique au moment de sa création. C'est aussi dans la première portion du mémoire que nous tenterons de situer la problématique du discours de l'architecture dans celle, plus vaste, de la pertinence actuelle du musée.

La seconde partie du mémoire présente les théories du discours. Nous faisons le pari qu'elles peuvent s'appliquer à l'objet tridimensionnel qu'est le bâtiment. Il s'agit de

faire ressortir le contenu du message implicite incarné par l'architecture. Pour ce faire, nous tenterons de démontrer que trois théories viennent apporter un angle d'approche communicationnel qui permet d'en analyser les composantes. La rhétorique telle que conçue par les auteurs Olivier Reboul et Michel Meyer, les relations transtextuelles développées par Gérard Genette et la sémiotique de Jean-Marie Klinkenberg y sont explicitées. La rhétorique exige que l'on identifie en premier lieu les actants de la communication. Cela devrait permettre de voir quels sont les auteurs et les récepteurs du message et ainsi de le situer dans son contexte social. De plus, le code (ou le langage) employé par le bâtiment est dès lors lisible à travers l'identification, selon les outils de la rhétorique, des figures et arguments utilisés par le Centre dans son processus signifiant. La théorie des relations transtextuelles, quant à elle, vient cerner l'interaction du discours avec d'autres textes. Elle marque l'importance et la perméabilité du discours Pompidou avec son contexte physique. Finalement, les outils de la sémiotique permettent de faire émerger le sens de la proposition architecturale du Centre Pompidou par la prise en compte globale de son contexte, selon un positionnement de recherche pragmatique, sans lequel le message reste partiellement inintelligible.

L'analyse à proprement parler est l'ultime portion de la recherche. C'est le lieu de la mise à l'épreuve des théories choisies, de la vérification de leur applicabilité à un objet d'étude inhabituel. Cette dernière partie se divise elle-même en trois volets. Il s'agit en premier lieu de faire l'analyse rhétorique du Centre Georges-Pompidou de Paris. Nous commencerons par faire une sorte de « mise à plat » des propositions architecturales du Centre. Cette première étape est primordiale dans la mesure où elle dénote la part objective de l'architecture, celle que tous les observateurs sont à même de constater. C'est sur cette base que l'analyse prend racine, et que les théories sémiotiques et rhétoriques s'arriment pour révéler la part connotative de l'architecture. Cela devrait nous permettre de faire ressortir le sens contenu, comme encodé, non seulement dans ses murs mais aussi dans son contexte d'énonciation, la culture (contexte social) et le lieu (contexte physique) dans lequel il prend place.

Le deuxième temps de l'analyse devrait quant à lui nous permettre d'appréhender le rapport et l'échange que le bâtiment entretient avec sa ville, spécialement avec les autres grands monuments-repères qui l'entourent. Dans cette portion, appuyée par la théorie des relations transtextuelles de Genette, nous tenterons de faire apparaître les indices ou les traces d'une communication dynamique entre différents discours de l'architecture parisienne. La connaissance et l'analyse du tissu urbain environnant devraient permettre l'identification du contexte physique dans lequel le Centre apparaît. Cela représente l'occasion de mieux cerner la position qu'il occupe dans sa ville. De cette façon, nous pensons qu'il sera possible d'avoir une meilleure compréhension de la réception du bâtiment, de son décalage ou son insertion dans la culture architecturale parisienne. De plus, c'est dans cette partie que devraient aussi se révéler les différentes citations ou clins d'œil architecturaux que le Centre emprunte ou rejette de ses vis-à-vis locaux. Nous tenterons par la suite de voir quels effets ces références ont sur la compréhension et la réception que l'on a du bâtiment.

Ultimement, après s'être penchée sur la valeur physique de son existence, à travers ses composantes empiriques et son inscription géographique, l'analyse se complétera avec l'exploration de la valeur temporelle de son existence. Le discours du Centre Pompidou se produit sur une période de plus de trente ans et les différentes époques qu'il traverse sont autant de contextes d'élocution qui se renouvellent. Qu'en est-il du message aujourd'hui, la controverse s'apaise-t-elle, et pourquoi? Surtout, il faut voir la dernière affirmation architecturale du Centre, alors qu'il vient d'ouvrir une nouvelle antenne à Metz, en Lorraine. La dernière portion de l'analyse se concentre donc sur la nouvelle manifestation discursive architecturale de l'institution.

Finalement, l'essentiel de ce que ce mémoire se propose de faire se résume en l'exploration du « discours Pompidou », par le survol de ses dimensions discursives, par l'analyse rhétorique et sémiotique de ses composantes et par une prise en compte approfondie de son contexte d'élocution en termes d'espace et de temps.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

La question de la lisibilité du discours de l'architecture du Centre Pompidou est un cas particulier qui s'inscrit dans un contexte plus large, celui de la problématique du statut et de la pertinence du musée aujourd'hui. Le présent chapitre a donc pour objet de situer le cas du Centre Pompidou dans la perspective globale du statut actuel de l'institution muséale et de ses implications sociales. De plus, il sera question de l'incidence de l'enveloppe architecturale muséale avec sa principale fonction : la présentation des œuvres. Finalement, un bref survol de l'histoire de la création du Centre Pompidou finira de situer l'objet de la recherche avant de pouvoir entamer son analyse.

1.1 Le contexte muséal

Les technologies actuelles font en sorte que nous accédons non seulement plus rapidement, mais aussi plus spécifiquement, à ce que nous cherchons. Internet, mais aussi les technologies de communications et les chaînes télévisées thématiques par exemple, sont autant de moyens d'obtenir des informations spécialisées sans même avoir à sortir de chez soi. Jusqu'à aujourd'hui, aucune époque n'a connu une telle rapidité des échanges et des acquisitions. Cela a pour effet de redéfinir le rapport de l'individu au temps et à l'espace. Dans un tel contexte, la contemplation et la déambulation sont des actions de plus en plus évincées du quotidien, elles tendent à perdre leur pertinence. Dans la mesure où elles sont dorénavant si facilement évitables,

pertes de temps. Or, elles ont toujours été, jusqu'à présent, partie intégrante de l'expérience du musée. La pertinence de telles institutions est-elle mise en péril par l'accessibilité des ressources qu'offre l'Internet et par la redéfinition des rapports spatio-temporels qu'elle opère? Chose certaine, cela appelle une redéfinition des missions du musée et de ses approches.

Les premières années du XXI^e siècle témoignent [...] du bouleversement des usages de l'Internet par le haut débit numérique. Comme l'avait bien vu Michel de Certeau (1987), il y a souvent antinomie entre les traditions culturelles (celles portées par un musée ou une bibliothèque) et les progrès techniques. Elle se manifeste par des décalages et des contradictions : retard du socioculturel sur le technologique, mais aussi « pionniérisme » artistique par rapport à l'état des techniques. Sans compter que les enjeux sociaux et politiques des développements techniques expliquent [...] la loi d'« équilibre social interne » : les résistances socioculturelles s'accroissent lorsque les progrès techniques s'accélèrent. (Dufrêne, 2007, p.363)

Le rapport au monde est changé par les nouvelles technologies. Les rapports au temps et à l'espace ne sont plus gouvernés par les mêmes impératifs. La rapidité des échanges fait en sorte que le rapport au temps est marqué du sceau de l'immédiateté. Dans un tel contexte, quel sens la mission de conservation du musée prend-elle? Le rapport au passé que l'institution muséale instaure est vécu d'une manière différente. La nécessité même de l'espace physique musée est remise en question par une accessibilité virtuelle aux œuvres qui est désormais quasi-spontanée.

Le Centre Pompidou participe lui-même à cette redéfinition des valeurs de temps et d'espace alors qu'il offre le visionnement sur son site internet, en temps réel, de plusieurs webcams. Celles-ci sont orientées, entre autres, vers la piazza, la vue périphérique, la bibliothèque et le restaurant. Le Centre Pompidou-Metz, avant même son ouverture effective, était « ouvert » en ligne. Les ambitions du futur Centre y étaient décrites et, par webcam toujours, on pouvait y observer l'avancement du chantier nuit et jour. L'espace virtuel du Centre, renvoie à son espace physique, parisien ou messin, en temps réel. Il y a abolition apparente des distances. Qu'y a-t-il donc autour du Centre qui mérite qu'on le regarde, de chez soi, où qu'on se trouve à travers le monde? Une photo ne suffit plus, il s'agit vivre l'espace, même de loin.

S'agit-il d'une sur-utilisation injustifiée des moyens techniques disponibles ou y a-t-il vraiment là une action à regarder et à comprendre? Qu'y a-t-il à saisir dans le visionnement en temps réel des espaces physiques? De plus, quel besoin dorénavant de se déplacer, de se rendre physiquement sur les lieux? Le musée est donc appelé à se redéfinir à travers ces nouvelles modalités. Comment et quoi conserver dans un monde où le rapport au temps est dicté par le présent et l'immédiat?

L'architecture muséale spectaculaire dont témoignent les différents musées qui participent à l'effet Bilbao peut être considérée comme s'inscrivant dans ce nouveau rapport au temps et à l'espace. En effet, l'architecture de ces musées est souvent caractérisée d'« architecture événementielle ». Un monument à la base est censé être pensé pour traverser les époques. Y ajouter la notion d'événement le place dans une temporalité présentiste. La particularité du terme événement suggère une architecture « happening » qu'il faut voir au moment où elle a cours.

L'institution musée entretient donc un rapport ambigu avec le temps. Issue d'une époque déterminée, elle est en charge d'être le témoin de temps révolus, en plus de prévoir ce que l'histoire retiendra comme étant les œuvres marquantes parmi celles qui se produisent aujourd'hui. Le musée est à la fois produit de son temps et hors du temps, en sa qualité d'analyste de celui-ci.

[...] l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, tout cela appartient à notre modernité. Disjonction du temps et disjonction de l'espace, tels seraient finalement ce que l'architecture du musée détient, contient et retient : un espace autre. (Jodidio, 2010, p. 45)

1.1.1 La notion de musée

Le terme musée vient de l'Antiquité, du grec *mouseion*, et désignait alors un collège de philologues égyptiens qui se concentrait sur l'étude des muses, divinités des arts. Ensemble, ces érudits formaient le Musée d'Alexandrie « une communauté de savants pensionnés par le mécénat royal, c'est-à-dire dispensés des soucis de l'existence pour se consacrer à l'étude (Schaer, 1993, p.18)». À la notion même de musée se rattache donc celle de connaissance et d'étude. Depuis, le terme a évolué pour devenir aujourd'hui ce que l'on connaît; à savoir un lieu de conservation et d'exposition d'œuvres à caractère artistique, scientifique ou encore historique. Le Conseil international des musées (ICOM) a élaboré une définition plus exhaustive de la notion. Pour lui,

un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (ICOM, s.d.)

L'évolution de ce que désigne le mot musée est symptomatique de l'évolution du lieu lui-même et de ses fonctions.

L'intention de créer une muséographie nouvelle et alternative, voire d'ériger un contre-modèle muséographique, [...] se manifeste par un certain nombre de ruptures, à commencer par l'appellation du lieu. Ainsi, à partir des années 1970, commencent à apparaître des « écomusées », « maisons » ou encore « conservatoires » remplaçant « musée », marqué d'un caractère figé, rébarbatif. (Hertzog, 2008, p.168)

Les tendances actuelles des grands musées sont marquées par l'adjonction de nouvelles fonctions : s'ajoutent aux espaces d'exposition des centres de recherche, de documentation ou de restauration d'œuvres, parfois des bibliothèques publiques, des auditoriums, des salles audio-visuelles, des ateliers pédagogiques. Surtout, le musée d'aujourd'hui tend vers une activité commerciale accrue, calquée sur le modèle nord-américain. Les rénovations de musées existants s'axent autour de la nécessité d'offrir un plus grand espace d'accueil, d'information et d'orientation des visiteurs, et à logger dans l'enceinte du musée une librairie, une boutique, un café ou un restaurant.

L'évolution discursive du thème musée nous informe sur le sens que l'on donne au lieu. Le mot « musée » fait autorité dans la mesure où ce qui y entre devient officiellement matière artistique. L'appellation détermine la manière dont on reçoit ce qui s'y trouve.

1.1.2 Le musée dans la société

Au-delà de la définition de ses missions, le musée a une valeur sociale qui se manifeste à deux niveaux : il est à la fois institution et lieu physique. Spécialement lorsqu'il est administré par l'État, ces deux volets de son existence sont une incarnation des valeurs d'une culture. L'espace public qu'il représente est le lieu où la société se projette, se pense. Elle s'y construit en se donnant une image d'elle-même, elle s'autoproduit à travers les formes d'institutions dont elle se dote. L'architecture représente une incarnation de soi, en tant que société. Quel est donc cette affirmation et comment la lire?

Le concept de musée comme lieu collectif s'est considérablement transformé, au point de devenir le vecteur d'une utilisation ludique de la culture. Le musée n'est plus uniquement le lieu où se rendent les spécialistes, ni même les amateurs ou les passionnés, mais il est devenu une véritable destination touristique, institué acteur du développement économique, le musée voit ainsi modifiée la place qu'il occupait dans la ville. Que ce soit par le prolongement de l'espace public à l'intérieur du musée, ou par une intériorisation des fonctionnalités urbaines en son sein, l'articulation de l'architecture à la ville « rendre l'institution perméable à la vie urbaine » constitue aujourd'hui un enjeu majeur. (Jodidio, 2010, p. 35)

Le présent mémoire devrait donc être l'occasion de proposer une piste d'interprétation de ce message dont l'architecture est porteuse. Interroger l'espace urbain bâti comme produit du social, dans le cas du musée, implique la considération d'un possible retour : à savoir comment le lieu musée produit du social, du politique et du culturel à son tour. Nous suggérons que les façons de se représenter l'espace sont des opérateurs actifs dans le processus de signification, d'autoreprésentation d'une société. Ainsi l'espace est constamment réinterprété par ses acteurs, ceux qui le parcourent. À chaque regard

correspond un sens; l'espace est potentiellement constamment redéfini par les hommes qui y projettent de la pensée, de la valeur, consciemment ou non.

1.2 Le rapport contenant/contenu

Jadis encyclopédiques, les musées mettaient le monde à la portée des visiteurs qui ne voyageaient pas et n'avaient pas la télévision. Avec le développement du tourisme et des moyens de communication, leur raison d'être dépend de leur aptitude à se distinguer des autres. Présenter un ensemble cohérent au plan national et international et attirer des publics « zappeurs » sont des facteurs de pérennité. (Desmoulins, 2005, p.22)

Dans la vague actuelle des musées utilisés comme stratégie d'attraction touristique, se démarquer passe entre autres par une architecture événementielle.

Dans les différents « musées-objets », le rôle du bâtiment dépasse la fonction de contenant pour ajouter, en complément ou en concurrence, une couche de sens. Ce type de musée n'a plus la neutralité pour objectif; il devient, lui aussi, message. La signification du bâtiment commence avec ses formes et ses fonctions. « L'enveloppe et l'exposé fonctionnent en complémentarité. L'architecture intervient activement dans le processus signifiant du contenu de l'exposition; elle est, par conséquent, un outil de médiatisation. (Gharsallah, 2008, p.21) ». Le musée, comme outil donnant à voir, se donne en spectacle lui-même. Un échange contenant/contenu s'installe.

Au-delà de son rapport avec l'exposition, le bâtiment devient sa propre raison d'être. On vient y voir la programmation muséale tout autant que le musée en soi.

La visite des musées dont l'enveloppe architecturale produit des effets de sens en rapport avec l'exposé présente un double intérêt: la visite de l'exposition et celle du monument ou bâtiment. Pour ce type d'espace, l'architecture est un objet d'exposition, un environnement dans lequel se plonger. (Gharsallah, 2008. p.21)

Le discours émis par l'architecture existe en dehors de celui de l'exposition. Ils sont deux messages simultanés, autonomes. Le musée cesse d'être uniquement le support de

son contenu; il prend parole. Ce discours implicite représente le sens que l'on donne au monument.

The immediate knock-on 'Bilbao effect' made two things absolutely clear. First that a city, and possibly even a whole region, can profit from a new museum, and secondly, that architecture had finally become emancipated from the art exhibited inside it. (Greub, 2006, p.3)

Il ne s'agit pas dans ce mémoire de faire le point à savoir comment l'architecture du Centre Pompidou interfère dans la présentation des œuvres, même si cette avenue est indéniablement intéressante dans une optique de recherche en muséologie. Il a plutôt été choisi de s'attarder à comprendre comment l'architecture interfère dans l'espace public. Il s'agit de voir quelle est la « prise de parole » du monument, son message, en le situant dans son contexte d'énonciation.

1.3 La controverse, réponse à un message

L'architecture du Centre Pompidou a eu l'effet que le président Georges Pompidou avait lui-même prévu. À la vue du projet de Renzo Piano et Richard Rogers que le jury venait de choisir, son principal commentaire s'est avéré clairvoyant : « Ça va faire crier. ». En France, la tour Eiffel avait déjà connu un tel sort. Au moment de son érection, pour l'exposition universelle de 1899, quelques dizaines d'artistes s'étaient réunis pour dénoncer l'horreur architecturale qui se construisait. Ils ont fait paraître une lettre ouverte intitulée « Contestation des artistes » qui condamne le projet de Gustave Eiffel. Plus tard, à New York, l'architecte Frank Lloyd Wright reçoit le même type d'accueil pour son projet du musée Guggenheim. En 1956, vingt et un artistes se rassemblent et publient dans les journaux un manifeste qui désapprouve un projet qui « ne se mettrait pas au service des œuvres » (Schaer, 1993, p.127). L'architecture est une prise de parole, il est normal et fréquent qu'elle rencontre une réplique publique.

Dans le dialogue instauré par le « discours Pompidou », une réponse n'a pas tardé à se faire entendre. Avant même sa construction, les réactions vis-à-vis de son propos sont vives. Toutes les dimensions de son avènement sont passées au peigne fin par la critique. Le choix de l'emplacement, la mission artistique, l'organisation administrative et, bien entendu, l'architecture, sont autant d'aspects du Centre qui animent l'opinion publique au moment de son inauguration. Les caricatures se multiplient pour critiquer son architecture¹. Les grands titres des journaux² sont aussi révélateurs de la polémique qui l'entoure.

La controverse peut être comprise comme la réponse du public à la question soulevée par le Centre. La majorité des discours qui constituent la réplique à son architecture se concentre sur l'opinion personnelle de l'auteur. On blâme l'apparence du musée, comme c'est le cas pour « L'effet Beaubourg » de Jean Baudrillard, l'un des plus virulents brûlots attaquant le Centre. Ou alors on le loue, comme dans « L'écrit Beaubourg » de Francis Ponge. À la base de la controverse, serait-il possible que l'on se soit posé la mauvaise question à propos du Centre Pompidou? C'est, du moins, l'idée à partir de laquelle ce mémoire s'articule. Il apparaît que le discours, en restant sur l'échelle polarisée des émotions, demeure stérile dans la mesure où il n'engage que son auteur et ses goûts personnels. Tant que le discours reste dans ce registre, il n'y a pas de possibilité de s'entendre, d'offrir une possibilité de réponse réaliste. Le débat

¹ « [...] les graphistes s'en donnent à cœur joie. Beaubourg, sous leurs plumes, prend des formes plus ou moins molles. Le Centre est présenté tour à tour comme : un bâtiment ultraturbulescent, parcouru d'excroissances, de tuyères, de collecteurs, d'escalators en serpentins : des tuyaux arborescents irradiant de son toit; un vaste chantier de construction, dont on a enlevé les échafaudages, mais ajoutent-ils « sans que cela se voie »; un « mal-édifice », fonctionnant comme une fête foraine avec toutes sortes d'attractions populaires, dont les tire-aux-pipes sur l'art; une mégacage tantôt remplie de singes, tantôt regardée par des « ploucs » qui restent à l'extérieur tant il est clair que « le musée Pompidou, c'est pas de la culture pour les ploucs »; un grand magasin où l'art est galvaudé. Fleurit ainsi la métaphore de la grande surface charriant des chalands qui gravissent en famille les escalators menant aux six étages de l'art en vrac et en solde. [...] Le visiteur se voit tout autant croqué et chargé que le bâtiment. [...] À la représentation d'un art dégradé correspond le trait de ce touriste ridiculisé, allant jusqu'à préférer les locaux techniques aux espaces d'exposition et jusqu'à confondre les œuvres exposées avec les préposés aux renseignements, voire les tubulures de circulation avec des cuvettes de WC. » (Gryspeerdts dans Dufrené, 2007, p.150)

² « Les cocus de l'architecture », « Il n'y a pas de quoi être fier », « Le musée Beaubourg sera-t-il un piège à culture », « Beaubourg rendez-vous des snobs », « Le hangar de l'art », etc...

peut continuer longtemps, presque en dialogue de sourds, se nourrissant de lui-même. « On dispute avec chaleur, et souvent on ne s'entend pas l'un l'autre » (Reboul, 1991, p.173). Cette ignorance est une faute d'argumentation, car elle contribue à rendre le débat impossible.

L'existence de la polémique révèle que l'architecture est porteuse de discours. La controverse est une réponse à une assertion préexistante : le discours du construit. En quoi la critique informe-t-elle sur la nature du message Pompidou? À quoi, exactement, cette polémique réagit-elle? Quel est donc le blasphème dont l'architecture du Centre s'est rendue coupable? De leur côté, les décideurs du Centre Pompidou sont convaincus du bien fondé de leur entreprise. Il y a décalage entre la bonne volonté de la mission architecturale et son effet réel sur le public. Notre recherche part de la prémisse selon laquelle, à la base de la controverse, on aurait envisagé le propos du Centre Pompidou d'une mauvaise façon. L'architecture est un message implicite dont l'observateur est le destinataire. En appréciant ou non le bâtiment, l'interlocuteur fait valoir sa réponse au discours qui lui est adressé. En restant dans l'émotion et le débat esthétique, on élude une partie importante de la compréhension du bâtiment-message. Se concentrer sur la valeur esthétique et sentimentale du discours masque son contenu véritable. La controverse est un indice de la présence de ce discours, mais elle ne permet pas d'en voir la proposition. Il y a donc propos, message, véhiculé par l'objet architectural, mais quel est-il, et surtout, comment peut-on arriver à le lire et à l'analyser? Si l'on s'entend généralement pour dire que l'architecture est discours, aucune clef de lecture du code n'est donnée.

Aller vers un registre plus rationnel, qui engage des faits et exige une analyse, représente la possibilité d'offrir un nouveau type de réponse à l'énigme posée par le Centre Pompidou. Pour nous, une méthode permettant d'analyser le discours architectural réside dans l'analyse rhétorique. Celle permet d'évacuer le plus possible la part émotive, mais en gardant en considération le contexte de son élocution. Étudier le Centre Pompidou d'un point de vue rhétorique permet de se concentrer davantage sur

ses arguments, ses mécanismes et les outils discursifs dont il dispose pour s'adresser au public. Nous pensons que c'est moins à travers un filtre émotif d'opinion que l'esthétique du Centre Pompidou prend un sens, mais que celui-ci risque plutôt de se dégager à travers l'analyse rhétorique de ses composantes architecturales. Ce mémoire en communication devrait donc être l'occasion d'appliquer une méthode d'analyse issue du champ des communications sur un objet de recherche atypique et ainsi permettre de faire émerger une nouvelle compréhension du Centre Pompidou. Il s'agit de mettre à plat et de comprendre le contenu de ce message.

1.4 Historique du Centre

Le Centre Georges Pompidou est le musée national d'art contemporain de Paris. Il est situé au cœur de Paris, dans le IV^e arrondissement, près du Marais, dans ce qu'on appelle le quartier Beaubourg. Il est composé de trois départements : arts plastiques (incluant un volet design), recherche acoustique et bibliothèque publique d'information. Avec ses trois champs d'action, le Centre est un des rares établissements conçus pour accueillir à la fois les arts de la scène, la sculpture, la musique, la peinture, le cinéma et la littérature. Outre son programme, son architecture le distingue des autres musées. Grand bloc de verre au milieu des édifices parisiens plusieurs fois centenaires, le Centre jure dans le paysage urbain historique. Sur ses façades, de gigantesques tuyaux aux couleurs primaires et un immense escalier roulant souligné en rouge finissent de le rendre monumental et singulier.

Il était d'ailleurs impossible d'harmoniser ce bâtiment avec la ligne des toits du siècle dernier. Sa fonction était tellement nouvelle, qu'elle ne pouvait conduire qu'à un objet étrange, une sorte de vaisseau spatial ronronnant au-dessus de la clairière où il s'était posé [...]. Le Centre est à la fois un jouet et un vaisseau d'apparence futuriste. (Piano et Rogers, 1987, p.14)

Le Centre est en préparation pendant la décennie 1970 et ouvre ses portes au début de 1977. Le contexte de son érection ne peut être compris sans être replacé dans cette époque décisive de la vie sociale française. En effet, la France des années 1970 est le

résultat des événements de mai 1968. Ce printemps révolutionnaire a changé le visage du pays. À l'origine initiée par les mouvements étudiants, la grève se généralise à l'ensemble du pays. Les revendications partagées par les grévistes concernent tant les congés payés que l'implication dans la politique mondiale. Cette période charnière de l'histoire française voit émerger une population plus éduquée, plus fortunée et donc libre de son temps. La place de la culture dans la société française y est réévaluée. Les musées sont considérés comme inaptes à présenter l'art de l'époque. La photographie, les happenings, les installations sont les nouvelles formes d'art et les musées peinent à suivre cette évolution.

Pompidou rêve pour Paris d'un établissement qui contiendrait l'essentiel de la création artistique contemporaine et qui s'adresserait à tous les publics. Cette idée s'inspire entre autres des institutions étrangères, américaines et allemandes, ouvertes depuis les années 1960 à la photographie, aux événements, au cinéma. En France, deux projets peuvent être conçus comme les sources du Centre. Dans un premier cas, André Malraux, dans les années soixante, a mené une vaste étude sur l'idée du « Musée du XX^e siècle ». L'avant-projet de ce musée, publié en 1964, visait à repenser et redynamiser le milieu muséal français. Parallèlement, Jean-Pierre Seguin, dans la même période, militait pour la construction d'une nouvelle bibliothèque de lecture publique pour désengorger la Bibliothèque Nationale Française. Ces deux projets ne verront pas le jour dans la forme dans laquelle ils ont d'abord été pensés. Aujourd'hui cependant, ils s'incarnent essentiellement à travers le Centre du plateau Beaubourg.

Le choix de l'emplacement du futur Centre s'est imposé avant même que les grandes lignes du projet ne soient tracées. Au centre de Paris, près du Louvre, de la cathédrale Notre-Dame et de l'Hôtel-de-Ville, se trouvait un grand terrain asphalté. Une clairière improbable dans la forêt dense des édifices parisiens (fig. A.4). Situé près des Halles, il servait de stationnement sauvage aux clients du marché public qui avait lieu, à côté, dans les pavillons de Baltard. En 1971, deux ans après que ce marché ait été transféré à Rungis, les pavillons sont détruits et plusieurs projets de revitalisation du lieu sont

envisagés. Avec la fin des Halles de Baltard, le plateau Beaubourg a perdu sa fonction de stationnement. À l'époque, il demeure cependant un des seuls terrains vagues de la capitale française. C'est sur ce site que Georges Pompidou imaginait son Centre culturel. Interrogé par le journal *le Monde* du 17 avril 1972 à savoir pourquoi il avait choisi le plateau Beaubourg, le président s'est justifié par la nécessité d'agir rapidement : « [...] c'était le seul terrain disponible dans l'immédiat et [...] je voulais aller vite, sûr que, si j'attendais rien ne se faisait. » (Dufrêne, 2000, p.23)

En 1970, le programme du futur musée est défini. Les différents champs d'action du Centre sont choisis : en plus de la bibliothèque, on y prévoit un musée d'arts plastiques, un centre de création et d'exposition du design industriel (CCI), des salles de spectacle et un institut de recherche acoustique (IRCAM). L'année suivante, les lauréats du concours d'architecture sont nommés. Il s'agit d'un duo de jeunes architectes composé de l'Italien Renzo Piano et de l'Anglais Richard Rogers.

Le projet de Piano et Rogers a été retenu, entre autres, pour l'importance qu'il accorde à la vie sociale entourant le musée. La piazza en avant du Centre se voulait un lieu de rassemblement et d'animation au service de la vie sociale. De plus, celle-ci a été construite dans une légère pente censée faciliter l'entrée vers le musée en assurant une liaison fluide entre la ville et l'intérieur. La particularité de leur maquette réside dans le fait que toutes les contraintes techniques, que ce soit la circulation des fluides (air, eau, électricité) ou la structure porteuse, sont rejetées sur les parois extérieures du bâtiment. Ce faisant, les architectes ont libéré les six étages intérieurs de toute structure, laissant les plateaux libres d'être organisés au gré des expositions. Les tuyaux, qui ornent la bâtisse sur son côté est sont identifiables par leur couleur : jaune pour l'électricité, vert pour l'eau, bleu pour l'air, rouge pour le transport des gens et des marchandises (fig. A.5). Sur la façade sud, un grand escalator zèbre en diagonale la devanture du musée, lui conférant sa signature architecturale caractéristique (fig. A.6). Cet escalier, d'accès

libre et gratuit³, offre une vue imprenable de Paris et a été pensé pour être une continuité verticale de la rue.

Sous les piliers porteurs de la structure du bâtiment, les parois sont en verre. Opaque au soleil, transparent à l'ombre, le Centre Pompidou reflète Paris sur ses murs autant qu'il le laisse transparaître au travers. Au moment de la construction, le quartier a d'ailleurs fait l'objet d'un grand ménage. Jadis désigné comme l'îlot insalubre numéro un par le baron Haussmann, le quartier Beaubourg change radicalement d'apparence dans la foulée de la construction du Centre. En 1973, la ville de Paris étudie la manière d'améliorer l'environnement immédiat. Les façades des maisons et des commerces environnant le site ont donc été rénovées dans le souci de restaurer le quartier et de lui restituer son caractère parisien typique.

Pompidou avait dit vouloir aller vite, sans quoi rien ne se ferait. Ironie du sort, il décède en 1974, dans l'exercice de ses fonctions, avant d'avoir pu voir s'ériger son œuvre au cœur de Paris. C'est Valéry Giscard d'Estaing qui lui a succédé à l'Élysée. Ce changement de présidence a mis en péril la réalisation du Centre. Les détracteurs du projet sont alors nombreux. Les critiques fusent, concernant tant son programme que son architecture. Devant les coûts qui ne cessaient d'être revus à la hausse, Giscard d'Estaing a proposé d'abandonner l'idée. C'est à l'acharnement de Jacques Chirac, alors vice-président, que l'on doit aujourd'hui la sauvegarde du projet. L'inauguration a finalement eu lieu en janvier 1977, avec un Valéry Giscard d'Estaing visiblement en manque d'enthousiasme. Le public, au contraire, a réagi très positivement à l'invitation de Beaubourg. Dès les premières années de son ouverture, le Centre accueillait deux fois le nombre de visiteurs que promettaient les pronostiques les plus optimistes. Cette même année 1977, Jean Baudrillard publiait « L'effet Beaubourg », pamphlet démolissant le Centre, sa programmation, son quartier, sa philosophie. Dans ce livre, tout Beaubourg passe à la trappe et est considéré comme « simulacre » par l'auteur.

³ il deviendra payant lors des rénovations de 1997-2000.

Dès les premières années, l'incarnation de la ville à travers le monument Pompidou se fait sentir. Non seulement, à l'extérieur, la piazza est-elle rapidement envahie par les badauds et animateurs de rue mais, à l'intérieur, l'ancrage du bâtiment dans sa ville s'expose. Les premières expositions marquantes de la programmation font directement référence à la ville lumière. L'année de l'inauguration, « Paris-New York » figure comme l'événement phare de la programmation. En 1978, l'expérience était renouvelée avec « Paris-Berlin » et en 1979, avec « Paris-Moscou ». Le Centre Georges Pompidou, dès ses premiers balbutiements, a donc marqué au crayon gras son emplacement dans le monde. Il a voulu se situer par rapport aux autres grandes villes. Ainsi, le bâtiment reflète-t-il la ville et la programmation des premières années incarne-t-elle, de surcroît, l'importance de son inscription géographique.

Les années qui ont suivi ont été celles de la confirmation du succès de Beaubourg. Les critiques ne semblent pas avoir d'emprise sur la curiosité du public qui se rend nombreux dans ce « supermarché de la culture ». Au bout de vingt ans d'ouverture, les millions de visiteurs ont usé sa carcasse et des rénovations s'imposent. À cette occasion, parmi d'autres modifications, notons par exemple que le grand escalator frontal se ferme au public de la rue en rendant son accès payant. Le musée a rouvert ses portes à l'aube de l'an 2000. Aujourd'hui, le public ne l'a pas délaissé malgré des chiffres d'affluence moins élevés qu'à l'ouverture. Il occupe toujours une place de choix dans la liste des monuments parisiens les plus visités, se classant troisième derrière la tour Eiffel et le Louvre.

Parmi les défis auxquels il est confronté dans le courant des années 2000, on trouve la nécessité de renouveler sa pertinence. Pour faire face au milieu de l'art contemporain en constante mouvance, le musée s'est ouvert sur d'autres scènes. En effet, sa collection s'est beaucoup enrichie au fil des ans, et des différents directeurs, mais sa surface d'exposition ne peut afficher, à la fois, qu'environ 1 300 de ses 50 000 œuvres. De plus, certaines œuvres de sa collection sont trop grandes pour être présentées sur ses plateaux. Dans le courant de la dernière décennie, le Centre Pompidou a donc débuté

une série de collaborations avec des musées provinciaux et étrangers pour permettre une meilleure visibilité de sa collection. Finalement, en 2004, c'est carrément une nouvelle antenne du Centre Pompidou qui a été projetée. Metz est choisie comme la ville idéale pour accueillir l'organisation Pompidou. Son ouverture s'est faite au printemps 2010.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Le présent chapitre est consacré à la présentation des trois différentes théories qui serviront à révéler le discours de l'architecture du Centre Pompidou. En premier lieu, y sont présentées les théories de la rhétorique, telles que conçues par les auteurs Michel Meyer et Olivier Reboul. Dans un deuxième temps, la théorie des relations transtextuelles développée par Gérard Genette y est expliquée. Les outils de l'analyse sont complétés par une sélection des éléments de la sémiotique telle que définie par Jean-Marie Klinkenberg. Ces théories appartiennent au champ des communications, et s'appliquent généralement à un discours verbal. Dans le cas qui nous occupe, l'objet de la recherche est matériel. Certains éléments de la rhétorique et de la sémiotique s'appliquent plus difficilement au discours architectural. Ainsi, nous rejetons une partie pointue de ces méthodes d'analyse pour en retenir la démarche générale qui sied davantage au sujet de l'étude.

2.1 La rhétorique

La rhétorique est à la fois art et science. Elle concerne la manière de structurer un discours de manière à atteindre un but fixé, généralement celui de convaincre. Selon les auteurs et les époques, elle prend différentes définitions. Platon dit d'elle qu'elle est une manipulation de l'auditoire, tandis que Quintilien en parle plutôt comme l'art de bien parler. Finalement, une tentative de définition, plus proche notre vision, vient

d'Aristote alors qu'il décrit la rhétorique comme l'exposé d'arguments ou de discours qui doivent ou visent à persuader (Meyer, 2004).

Depuis l'Antiquité, les théories de la rhétorique se sont multipliées au gré des époques et des auteurs. À travers toutes ces étapes, elle a acquis le statut de science, dans la mesure où ses théories offrent des critères et des classements qui permettent l'analyse du discours et de ses procédés internes. La plupart du temps, l'objet de la rhétorique concerne le discours oral ou écrit. L'intérêt de la présente recherche réside donc en partie dans la révélation de la richesse de l'application de telles méthodes sur un objet inusité.

2.1.1 Les types de discours

Envisager le Centre Pompidou selon un angle plus rationnel en se concentrant sur son message et ses arguments, permet d'envisager son discours sous un angle rhétorique. Cette discipline distingue trois types de discours : judiciaire, épideictique et délibératif. Le style judiciaire accuse ou défend et s'attarde au juste et à l'injuste; c'est le style du tribunal. Le style épideictique, quant à lui, est ancré dans les émotions. Il encense ou déprécie et concerne les valeurs du vil et noble, du laid et du beau. C'est dans ce type de discours que se placent les principales réactions au Centre. Le style délibératif, quant à lui, concerne les discours qui conseillent ou déconseillent dans toutes les questions qui touchent la Cité en fonction de l'utilité ou de la nuisance d'une décision à prendre.

Le Centre peut être vu sous un angle épideictique, comme c'est le cas la plupart du temps. C'est le style des propos enflammés qui sont porteurs de la controverse. Cela dit, le musée peut aussi être envisagé du point de vue délibératif. En déplaçant le regard du beau et du laid vers l'utile ou le nuisible, on situe le Centre dans une chaîne d'énonciation qui prend en compte ses racines politiques. Il est né de la volonté de

Georges Pompidou et issu des considérations soixante-huitardes. En le plaçant dans la chaîne d'énonciation sociale et politique, l'auditoire du Centre n'est plus le quidam spectateur mais il est plutôt interrogé en sa qualité d'électeur, de membre actif de la Cité. Ce déplacement de regard opère un changement du sens que l'on donne au Centre. Il exige aussi que l'on spécifie à nouveau les actants de cet échange dans la chaîne destinataire-message-destinataire. La rhétorique offre les outils nécessaires à une telle entreprise. Ce réaligement de point de vue est déterminant dans la mesure où il permet une nouvelle exploration du discours architectural.

2.1.2 Les actants de la relation rhétorique

Selon Michel Meyer, pour qu'il y ait rhétorique, il faut que soient rassemblés un orateur, un public et un média par lequel ils entrent en relation pour échanger (Meyer, 2004, p.9). Cette définition, par sa simplicité, offre l'avantage de situer les trois pôles de la communication (émetteur, récepteur, message), et implique que l'on identifie les conditions de l'énonciation du Centre. En rhétorique, les trois actants de la communication sont respectivement désignés comme l'*ethos*, le *pathos* et le *logos*.

2.1.2.1 L'*ethos*

L'*ethos* est associé à l'orateur. Il désigne non seulement le pôle de l'émetteur mais aussi, et surtout, les valeurs qui sont attachées à celui qui parle. Les qualités morales de l'orateur font en sorte que le public lui accorde de la crédibilité ou s'identifie à lui. De cette façon, c'est le message lui-même qui passe par la perception qu'on a de l'émetteur ou par l'image qu'il projette. Dans la conception romaine de la rhétorique, c'est moins la force du message ou l'implication du public que la qualité exemplaire de l'orateur qui a de la valeur dans l'échange. L'*ethos* désigne toute la dimension *éthique* rattachée à celui qui prend la parole. Celui-ci est évalué selon sa crédibilité, son caractère fiable et juste.

Pour Michel Meyer (2004), l'*ethos* constitue une expertise, une aptitude à répondre correctement à la question soulevée. Cette expertise n'a pas de sujet spécifique, elle se rapporte plutôt à l'image dont doit se doter l'orateur pour toucher son public. Pour Olivier Reboul (1991), l'*ethos* est le caractère que doit revêtir le locuteur pour « inspirer confiance à son auditoire ». Dans le but de respecter les conditions qui garantissent sa crédibilité, l'*ethos* d'un même orateur va changer en fonction du type de public auquel il parle. Pour Reboul, l'*ethos* concerne moins l'identité profonde de l'orateur que l'image qu'il doit projeter. Ce faisant, l'*ethos* représente « le caractère moral » du discoureur, qu'il le vive ou le simule.

Si l'on paraît sincère, sensé et sympathique sans l'être, c'est moralement gênant; maintenant, si on l'est sans savoir le paraître, ce ne l'est pas moins, car on voue les meilleures causes à l'échec. (Reboul, 1991, p.60)

L'*ethos* à l'origine du discours architectural du Centre Pompidou permet de mieux comprendre la manière dont il est reçu. Deux *ethos* peuvent être identifiés : celui politique, incarné en grande partie par Georges Pompidou et celui esthétique, incarné par les architectes considérés alors comme responsables du message. Selon Michel Meyer (2004), ces deux *ethos* ne sont pas contradictoires, le premier représente plutôt l'*ethos* effectif et le second l'*ethos* immanent. La notion d'*ethos* dépasse le simple orateur pour représenter la prise de parole en soi. L'*ethos* se doit d'être « celui ou celle à qui l'auditoire s'identifie, ce qui a pour effet de faire passer ses réponses sur le sujet traité ». En ayant recours aux architectes Piano et Rogers, le gouvernement français se pare d'une image jeune, spécialisée et audacieuse. De surcroît, en choisissant ce projet comme lauréat du concours d'architecture, le gouvernement de Georges Pompidou a dû assumer la portée discursive d'une telle esthétique. Le « discours architectural Pompidou » a donc deux origines.

On ne peut plus identifier purement et simplement l'*ethos* à l'orateur. La dimension de la prise de la parole est structurée de façon plus complexe. L'*ethos* est un domaine, un niveau, une structure –bref une dimension- mais cela ne se limite pas à celui qui parle physiquement à un auditoire, pas même à un auteur qui se cache derrière un texte [...]. L'*ethos* se présente, de manière générale, comme

celui ou celle à qui l'auditoire s'identifie, ce qui a pour effet de faire passer ses réponses sur le sujet traité. (Meyer, 2004, p. 27)

En ce sens, il peut donc y avoir deux *ethos*. Cette situation est souvent illustrée en publicité : la star est l'orateur du message, mais à l'origine du discours se trouve aussi, et surtout, la marque du produit. Selon les termes employés par Meyer, il y a donc distinction entre un *ethos* immanent (la star) et un *ethos* effectif (la marque). Le même principe agit aussi dans le cas du Centre Pompidou. L'*ethos* immanent est représenté par les architectes, mais dans la mesure où il s'agit d'un bâtiment d'État, d'une construction issue d'une volonté politique, et qu'au bout du compte, c'est le gouvernement qui doit assumer d'avoir réalisé ce projet plutôt qu'un autre, l'*ethos* effectif peut être conçu comme le gouvernement de Georges Pompidou.

2.1.2.2 Le *pathos*

Le *pathos* caractérise l'auditoire. Il désigne celui qui écoute, mais ne le considère jamais comme passif. Il inclut les préoccupations, les valeurs et les passions de l'auditoire. Ce pôle de la relation rhétorique couvre la gamme de ses réactions potentielles. Pour l'orateur, il s'agit de connaître à la fois l'état d'esprit de celui à qui il compte s'adresser, ses *a priori*, mais aussi de prévoir les réactions à son discours et de les susciter. Le *pathos* rassemble donc l'ensemble des mouvements de l'âme, le caractère du public, ses différents états avant, pendant et après l'écoute du discours. Pour les Anciens, *pathos* désigne la foule qui écoute, mais aussi l'habileté de l'orateur à se servir des passions de celle-ci pour appuyer son discours.

Pour Meyer, le *pathos* représente les valeurs implicites du public, inférant pour celui-ci la pertinence d'une question. Cet aspect regroupe les questions implicites de l'auditoire, les émotions que suscitent les questions et les réponses, et les valeurs qui s'attachent à ces questions et ces réponses en justifiant leur importance pour lui.

La description du *pathos* de Reboul s'accorde avec celle de Meyer en ce qu'elle englobe l'ensemble des émotions, passions et sentiments du public. Cela dit, sa conception dépasse la seule considération des passions du public pour spécifier, comme pour les Anciens, qu'elles doivent être l'effet de l'orateur sur son auditoire. Dans un deuxième temps, Reboul se rapproche de la définition dramaturgique, issue de la conception grecque du *pathos*, qui désigne la dimension psychologique d'un personnage ou, en l'occurrence, d'un public.

2.1.2.3 Le *logos*

L'*ethos* et le *pathos* sont, respectivement, les pôles de l'émetteur et du récepteur, le *logos* quant à lui désigne le message proprement dit. Il s'agit du discours, de la raison, et de la force de l'argumentation qui vise à faire adhérer l'interlocuteur.

Pour Meyer, la signification du discours ne peut se faire sans une entente implicite entre le locuteur et l'auditoire. Pour que le discours soit efficace, il faut que ses deux actants partagent la connaissance du contexte de la question qui est posée. Dans le cas contraire, de deux choses l'une; ou on s'entend sur un malentendu, ou l'interlocuteur ne peut comprendre le sens de la réponse. Une assertion est, en soi, une réponse à une question. Poser un jugement équivaut donc à soulever une multitude de questions et de réponses sur lesquelles on s'est préalablement entendu, ou dont on partage la connaissance a priori.

[...] le *logos* est tout ce dont il est question. Tout jugement est une réponse à une question qui se pose et il est composé de termes qui sont formés comme condensés à des questions qui ne se posent plus et grâce auxquelles communiquer est possible. (Meyer, 2004, p.28)

Pour Reboul, le *logos* est la partie proprement argumentative du discours. Il se divise en deux types d'arguments : l'enthymème, qui est déductif et repose sur des prémisses probables, et l'exemple qui est inductif et s'appuie sur des faits passés pour illustrer le

futur. Dans tous les cas, le contexte, et sa compréhension partagée par les pôles *ethos* et *pathos*, sont garants de la qualité de la communication.

2.1.3 Les arguments.

C'est la portion *logos* de l'articulation rhétorique du message Pompidou qui semble diviser les avis. Le *logos* se compose de différents arguments qui servent à étayer son propos. Pour Reboul, l'argument est une proposition qui sert à en introduire une autre, dans le but de faire accepter cette dernière. Selon Meyer, dire « Il fait froid » est un argument qui sert à faire accepter « Il faut mettre un manteau ». Mais si l'on dit « Le froid c'est un manteau », alors l'argument devient une figure de style parce qu'il fait l'économie de la logique du sens, offrant ainsi une « fausse réponse », par façon de parler.

Partir du principe que l'architecture du Centre Pompidou est un médium et un message, au même titre que le sont l'image et le texte, place le Centre à l'interface, au point de rencontre entre le locuteur et le récepteur. Ce faisant, le musée devient « lieu » au sens d'argument, de lieu de rencontre et de rapprochement des protagonistes. Au sens technique, le lieu est un argument type et les figures de style en font partie. C'est ce que cette recherche se propose d'identifier à travers les composantes architecturales du musée. Nous avons déjà stipulé que le message de l'architecture est un message implicite que la présence de la controverse révèle sans expliciter. « La rhétorique se vérifie comme étant le procédé par lequel le répondre avale les questions en faisant comme si elles étaient résolues, et c'est ce que les figures formalisent. Par exemple, la métaphore ne le dit pas, elle invite à le conclure. (Meyer, 2004, p.72) ». En identifiant les figures de style contenues dans le discours architectural, la recherche devrait permettre d'explicitier les arguments, d'épingler le sens implicite dont il est porteur.

2.2 Liens de transtextualité

La rhétorique permet d'analyser les conditions du message Pompidou. En admettant que l'architecture est effectivement un propos, on peut penser que celui-ci peut être mis en lien avec d'autres discours environnants et ainsi donner sa pleine dimension interactive au message. Selon Meyer, l'*ethos*, pour élaborer son discours, doit supposer « ce que l'autre sait et [que] chacun sait qu'il le sait, un savoir qui doit être mutuel si l'interlocuteur prend la parole à son tour. C'est là le monde commun, mais indéterminé dans le détail, qui sous-tend la transaction linguistique » (Meyer, 2004, p.30). Pour l'auteur, le savoir partagé représente le contexte. Dans le cas qui nous occupe, la transaction n'est pas tant linguistique qu'elle est architecturale. Dans cette situation précise, il est important de se poser la question du monde commun architectural partagé par l'*ethos* et le *pathos*.

Une méthode permettant de faire émerger les différents référents architecturaux du Centre Pompidou consiste en l'étude des relations transtextuelles telles que définies par Gérard Genette. Selon lui, « la transtextualité, ou la transcendance textuelle du texte [se définit par] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982, p.7). Genette divise la transtextualité en cinq catégories de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Appliquer cette méthode au Centre Pompidou permet d'établir les différentes relations que le Centre entretient avec son contexte. Ainsi peut-on mieux comprendre l'échange qui s'opère avec son environnement physique, mais aussi déterminer l'efficacité de l'utilisation de ces référents sur son public, à savoir si leur savoir est réellement partagé.

L'analyse des relations transtextuelles qu'entretient le Centre permet de le situer dans une chaîne de communication où ces relations représentent les traces laissées par l'échange entre le Centre et son environnement. D'un côté, le CGP dialogue avec les autres monuments parisiens. Il est, en ce sens, une réponse à son contexte; il se

positionne en réaction à ceux-ci. Dans cet échange, le Centre est en aval de la relation. D'un autre côté, le Centre est responsable de plusieurs réactions. Il est le sujet de nombreux écrits, mais surtout, il est à l'origine de la création d'un nouveau Centre Pompidou dans la ville de Metz, en Lorraine. Ces deux types de manifestations représentent une trace tangible de l'effet produit par le monument, relation dans laquelle il se place en amont du dialogue. L'observation de ces relations transtextuelles fait apparaître le réseau interdépendant dans lequel le Centre joue un rôle actif. Il participe à un dialogue constant, il est un discours, un commentaire, sur son contexte. Inversement, il génère d'autres discours qui, à leur tour, peuvent être lus comme des commentaires à son propos. La mise en évidence de cette interdépendance finit de le situer par rapport à ses influences, ses émules et ses vis-à-vis parisiens. Bref, cela permet de mieux comprendre l'inscription de son message dans sa ville et dans sa société.

2.2.1 L'intertextualité

La première des catégories de relation transtextuelle, telles que décrites par Gérard Genette, est l'intertextualité. Ce type de relation révèle une coexistence entre deux textes dans un même énoncé. Quand il y a relation explicite, il s'agit la plupart du temps d'une citation. Cela dit, le lien peut être plus subtil, qu'il s'agisse de clin d'œil ou d'une allusion. Considérant le Centre comme un texte en soi, on peut facilement retrouver dans certaines de ses parties, ou dans son style en général, si ce n'est une citation, au moins l'utilisation d'une inspiration architecturale avouée et visible. Ce type de relation transtextuelle se distingue des emprunts architecturaux que l'on pourrait qualifier de fortuits et qui sont relevés par des observateurs extérieurs.

Parmi les citations repérables dans le Centre, notons la similarité avec les œuvres théoriques du groupe Archigram, « on peut aussi invoquer la Maison de la Publicité d'Oscar Nitzchké spécialement pour la structure animée de sa façade ouest » (Viatte, 2007, p.32). Ces deux exemples sont des emprunts voulus, recherchés par les

architectes Piano et Rogers et même si ceux-ci ne les citent pas explicitement, ils y font référence.

[...] forme [...] moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non-recevable. (Genette, 1982, p 8)

L'aspect « non-recevable » de l'allusion que Genette précise apporte une potentielle explication à la réception négative qu'on a faite du bâtiment. En effet, le groupe Archigram, et Oscar Nitzchké ne sont pas des références architecturales populaires et il apparaît évident que le commun des mortels ne déchiffre pas ces influences à la vue du bâtiment. Ce faisant, ces citations ne sont pas lisibles pour l'observateur quidam et deviennent ainsi des arguments non-recevables du discours Pompidou. Dans des cas comme celui-ci, la rhétorique accuserait l'*ethos* d'utiliser des arguments qui ne se trouvent pas sur l'interface du savoir partagé entre lui et le *pathos*. À ce titre, il peut s'agir d'une faute argumentative.

2.2.2 La paratextualité

La paratextualité, quant à elle, désigne tout ce qui est périphérique au texte. En littérature, il s'agit par exemple de la présence du prix du livre, du nom de l'éditeur, de la table des matières. Autant de choses essentielles à l'utilisation du texte qu'elles ne prévalent pas à son existence. On peut observer le même type de relation entre le Centre et ses surfaces utilitaires qu'entre le livre et ses différentes annotations extradiégétiques. À ce titre, les indications de sens de visite, la billetterie et les cabinets de toilettes peuvent être conçus comme le paratexte du bâtiment. Ils font, en partie, la lisibilité de la construction et sa facilité d'utilisation.

2.2.3 La métatextualité

La métatextualité est le dialogue construit entre deux textes, dans une perspective critique par exemple. C'est « ce qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...] voire sans le nommer » (Genette, 1982. p.11). En ce sens, le Centre Pompidou de Metz représente une relecture de l'architecture du Centre parisien. Construit plus de trente ans plus tard, le nouveau Centre évite les écueils dans lesquels son prédécesseur était tombé. La hauteur de ses galeries d'exposition par exemple, ou encore, l'importance de son environnement extérieur arborisé sont autant de commentaires sur les potentielles lacunes de l'architecture du premier Centre.

Dans un autre sens, le Centre Pompidou de Paris pourrait être conçu comme une réponse à d'autres monuments parisiens. La relation qu'il entretient avec eux et les éléments dont il se fait le miroir ou qu'il reprend peuvent être lus comme des commentaires, ou un dialogue avec eux. La métatextualité permet d'envisager la relation du monument Pompidou avec ceux qui l'entourent. Dans un cercle de quelques kilomètres, les rares bâtiments qui, comme le Centre, dépassent les toits de Paris, se comptent sur les doigts d'une main : la tour Eiffel, la tour Montparnasse, le Sacré-Cœur et la cathédrale Notre-Dame-de-Paris. Des cinq grandes constructions du cœur de Paris, le Centre Pompidou est celui dont la construction est la plus récente. On peut penser de certains de ses éléments architecturaux qu'ils sont un commentaire, une réaction aux bâtiments construits avant lui. La reprise de ces éléments lui permet de se doter d'une connotation positive lorsqu'il s'agit de reprendre le principe de la structure extérieure de la plus célèbre des cathédrales. Cette parenté peut aussi expliquer la mauvaise réception dans l'opinion publique lorsque c'est l'aspect moderne, carré et vitré de la tour Montparnasse qui est repris. Cette dernière, en effet, malgré ses presque quarante années, est encore souvent perçue comme une affreuse balafre dans l'horizon de la ville lumière.

2.2.4 L'architextualité

L'architextualité du Centre est aussi une portion importante de la compréhension que l'on se fait du bâtiment. L'architextualité d'un texte représente son inscription dans un genre plutôt que dans un autre. Connaître cette information sur un texte permet de l'analyser selon les intentions de l'auteur. En ce sens, Roméo et Juliette, par exemple, est une bonne pièce dramatique et un bon récit d'amour mais un récit de suspense et d'horreur moyen.

Finalement, la théorie de la transtextualité, comme celle de la rhétorique classique, permet d'axer différemment le regard que l'on porte sur le Centre Pompidou. Elle offre une possibilité d'analyse et de compréhension d'un monument par le biais de son discours. Alors que la rhétorique permet d'analyser les composantes mêmes de ce discours, les notions de transtextualité, quant à elles, mettent en relief les mouvements et les effets de ce discours sur ses récepteurs. Elles le font d'abord apparaître comme étant lui-même un produit de différentes influences, une réaction à des discours antérieurs et pointe les autres discours auxquels il a pu donner lieu. Ces relations sont les indices du mouvement circulaire des échanges entre le bâtiment, ses origines et les différents discours qu'il suscite.

Combiner les théories de la rhétorique classique à celle de la transtextualité de Genette offre donc l'avantage de situer le discours Pompidou dans son essence et dans son contexte. Les méthodes conjuguées devraient permettre d'observer la relation de communication qu'un monument peut établir. De plus, elles devraient rendre possible de prouver la part discursive de l'architecture dans la mesure où celle-ci se prête à une analyse discursive de ses composantes. Cela finit de situer le Centre dans une chaîne de communication où c'est l'architecture qui sert de média.

2.3 La sémiotique

Les outils d'une ultime théorie permettent d'intégrer et de mieux comprendre la réception qui est faite du Centre. C'est celle de la sémiotique, telle que décrite par Jean-Marie Klinkenberg. La sémiotique ici, ne sert pas tant à créer une grille d'analyse à poser sur l'objet d'étude, mais plutôt, elle sert à faire émerger le sens issu de l'analyse rhétorique et transtextuelle des éléments architecturaux de Beaubourg.

La sémiotique se donne cette mission : explorer ce qui est pour les autres un postulat. Étudier la signification, décrire ses modes de fonctionnement, et le rapport qu'elle entretient avec la connaissance et l'action. Tâche bien circonscrite, et donc raisonnable. Mais mission ambitieuse aussi car, l'accomplissant, la sémiotique se fait métathéorie : théorie des théories. (Klinkenberg, 1996, p.10)

L'avantage certain que représente l'utilisation de la sémiotique réside dans le fait que cette science met en relief les procédés signifiants implicites. Dans le cas qui nous occupe, cette portion est très utile dans la mesure où nous postulons que l'architecture est un discours signifiant. Or, il ne va pas de soi que l'existence physique d'un bâtiment soit lisible. En prenant les éléments architecturaux pour des signes porteurs de communication et en admettant que ces signes soient dynamiques, et puissent être invisibles à première vue, la sémiotique permet de déceler le message encodé dans l'architecture. À titre d'exemple, lorsque la rhétorique fait émerger certaines figures de style, la sémiotique, telle que décrite par Klinkenberg, permet de décortiquer le sens de celles-ci et surtout d'analyser la manière dont il est possible de les comprendre. « Ainsi la théorie des figures rhétoriques [...] relève-t-elle de plein droit de la sémiotique puisqu'elle étudie la manière dont le sens peut s'exprimer de manière implicite » (Klinkenberg, 1996, p.337)

2.3.1 L'interprétant

La sémiotique est généralement conçue comme une science s'appliquant à la langue. Cela dit, il est possible, et riche, d'élargir son champ d'action au langage. C'est ce

déplacement, souligné par Klinkenberg, qui permet d'appliquer la sémiotique à l'architecture. Il s'agit de se défaire de l'idée d'une perspective proprement sémantique pour aller vers une conception pragmatique de la sémiotique. Cette idée de la sémiotique est défendue par Charles S. Peirce qui divise le signe en trois instances : l'objet –la chose représentée-, le signe proprement dit –la chose qui représente- et l'interprétant –la médiation qui s'opère entre signe et objet- (Klinkenberg, 1996). Le dernier volet de cette conception triadique du signe, l'interprétant, représente l'élément le plus pertinent pour nous. Il ne faut pas le confondre avec la notion d'interprète. Il s'agit plutôt de la manière dont l'interprète fait le lien entre signe et objet. Si des interprètes différents accordent des interprétations différentes à un même signe, cela tient à leur façon de mobiliser l'outil « interprétant ». C'est cet aspect précis qui intéresse dans la recherche, qui permet d'envisager la polémique sur le Centre Pompidou de manière sémiotique.

2.3.2 Degré perçu, degré conçu

La rhétorique et la théorie des relations transtextuelles permettent de mettre de l'avant les différents arguments employés par le Centre et la sémiotique d'en extraire le sens reçu. Cette dernière théorie divise la réception du signe, ou la création du sens, en deux degrés. Le degré perçu d'abord, ou l'énoncé en soi, tel quel, et en second lieu, le degré conçu, le sens créé dans l'esprit de l'interprétant en fonction de divers indices. En divisant la réception selon ces deux degrés, la sémiotique fait admettre l'existence et la valeur non-négligeable d'éléments signifiants dont le sens n'est pas donné explicitement. Cela permet d'ajouter toute une dimension à la réception, de dépasser les seuls énoncés architecturaux pour aller vers les différentes interprétations possibles. C'est là toute la part subjective de la réception. De la dénotation possible à partir de la mise à plat des arguments du Centre dégagés par la rhétorique et la transtextualité, on peut, avec la sémiotique, prendre en compte la part connotative du bâtiment.

2.3.3 Contexte et écart

La sémiologie en se superposant à la rhétorique permet d'ajouter une dimension à l'analyse qui prend en compte les mécanismes de production du sens, selon le point de vue du lecteur du signe. Klinkenberg propose même un schéma des étapes de la création du sens d'une figure rhétorique en plusieurs étapes, de la conscience de l'isotopie dans laquelle surgit une impertinence, situation à partir de laquelle le sens perçu se superpose au degré conçu pour créer la signification de la figure. Cela implique que la lecture d'un signe ne peut se faire qu'à l'intérieur d'un code et la création d'une figure n'est rendue possible que par un écart par rapport à ce code. Dans le cas qui nous occupe, le code est créé par le contexte. Celui-ci est défini, entre autres, par la rhétorique au moment où elle exige que l'on spécifie les portions *ethos/logos/pathos* de son élocution. Cela recoupe aussi la portion de l'architextualité des relations transtextuelles : le genre de bâtiment vient définir ce à quoi s'attend le lecteur. Des attentes sont créées par ce contexte. C'est sur ce terrain balisé par les deux premières théories que les outils de la sémiotique s'arriment pour dresser un portrait plus complexe et, surtout, laisser entrevoir et expliquer le point de vue de la réception.

En somme, en se présentant comme une théorie des théories, la sémiotique permet deux choses. Premièrement, elle rend possible d'analyser la signification des éléments potentiellement soulevés par la rhétorique et la théorie des relations transtextuelles. Elle le fait en reprenant des éléments communs qu'elle explicite, comme c'est le cas pour la notion de contexte par exemple, qui à travers son filtre devient le code par lequel se transmet de message. Ce faisant, elle ouvre la porte à sa deuxième fonction, soit élargir la portée de l'analyse en s'attardant, non seulement, aux processus de création des figures et des signes, mais aussi aux mécanismes de leur compréhension. L'interdépendance de la sémiotique et de la rhétorique permet une analyse plus exhaustive. « La sémiotique offre une théorie générale des processus de signification à l'œuvre dans les expressions visuelles [...] et la rhétorique [...] offre un appareillage heuristique qui permet d'identifier la maîtrise et la codification de certains de ces processus. » (Saouter, 1995, p. 145).

CHAPITRE III

ANALYSE : LE CENTRE POMPIDOU DE PARIS

La première portion de l'analyse concerne l'architecture du Centre Pompidou de Paris. Le présent chapitre sera donc l'occasion d'abord de situer le « message Pompidou » dans son contexte d'élocution, en identifiant les actants de la relation rhétorique et les effets de ceux-ci sur la compréhension du discours. C'est aussi dans cette portion de la recherche que les contextes spatial et historique sont analysés, en ce qu'ils sont des opérateurs importants de la création de la signification du bâtiment. Finalement, nous y ressortons les arguments encodés dans l'architecture et tenterons d'expliquer leurs effets sur la construction du sens de l'édifice.

3.1 Locution *ethos-pathos-logos*

Dans la perspective choisie d'identifier dans quelle mesure l'architecture du Centre Pompidou est un message, il est nécessaire de s'attarder aux différentes manifestations de celui-ci. En premier lieu, il faut voir que tout message est normalement le fait d'un orateur ou d'un destinataire et, en second lieu, que ce message s'adresse à un public destinataire. En rhétorique, la portion destinataire est celle de l'*ethos*. Rappelons rapidement que ce terme désigne non seulement le pôle de l'émetteur mais aussi, et surtout, les valeurs qui sont rattachées à celui qui parle. Les qualités morales de l'orateur font en sorte que le public lui accorde de la crédibilité ou s'identifie à lui. De

cette façon, c'est le message lui-même qui est contenu en partie dans la perception qu'on a de l'émetteur ou par l'image qu'il projette.

3.1.1 *Ethos*

Le Centre Pompidou origine de la volonté du président français Georges Pompidou. « Élaboré à la demande du président Pompidou, le programme du Centre se situait sur un registre officiel [...]. Il n'y a qu'en France que le pouvoir solitaire d'un homme peut inspirer une entreprise de ce type, et surtout permettre sa réalisation. (Piano et Rogers, 1987, p.18) ». Le destinataire peut donc être compris comme étant l'État. Cela dit, ce sont les architectes Piano et Rogers qui sont responsables de la part esthétique du monument. En choisissant ce projet comme lauréat du concours d'architecture, le gouvernement de Georges Pompidou a dû assumer la portée discursive d'une telle esthétique. Le « discours architectural Pompidou » a donc deux origines.

Comme expliqué dans le chapitre précédent, il y a distinction entre un *ethos* immanent et un *ethos* effectif. Ce principe agit dans le cas du Centre Pompidou et affecte la manière dont il est reçu. L'*ethos* immanent est représenté par les architectes, mais dans la mesure où il s'agit d'un bâtiment d'État, d'une construction issue d'une volonté politique, et qu'au bout du compte, c'est le gouvernement qui doit assumer d'avoir réalisé ce projet plutôt qu'un autre, l'*ethos* effectif peut être conçu comme le gouvernement de Georges Pompidou. Cette double corporéité de l'*ethos* explique en partie la réception controversée du bâtiment. L'*ethos* est « tout un réservoir d'arguments, de réponses, que l'orateur véhicule implicitement ou, s'il en est besoin pour s'adresser à l'autre, explicitement. » (Meyer, 2004, p.28). Donc, selon que l'on accorde davantage de crédit en matière d'institution publique de culture à un auteur qui soit politique, ou plutôt à un autre qui soit architecte, la réception que l'on se fait du même message varie. C'est en partie de cette perception variante de l'*ethos* que la polémique peut s'expliquer.

3.1.2 *Pathos*

Ce message, incarné par l'architecture, est adressé à quelqu'un. Ce pôle de la relation de communication est nommé *pathos* par la rhétorique. En établissant que l'*ethos* est le gouvernement, il serait logique de croire que son interlocuteur est l'ensemble des citoyens français. Cela dit, cette articulation peut aussi être vue du point de vue où l'*ethos* serait en réalité incarné par les architectes, donnant au *pathos* un rôle d'observateur. Cette double possibilité d'identification des actants de l'échange change la valeur et l'interprétation qu'on peut se faire du discours de l'architecture Pompidou.

Ce faisant, situer *qui* propose la réponse, vient situer *qui* pose la question :

Tableau 3.1 Les actants de l'échange rhétorique

Actants Registre	<i>Ethos</i>		<i>Logos</i>	<i>Pathos</i>	
	Effectif	Immanent		Effectif	Immanent
Affectif (épidictique)	<i>État</i>	<i>Architectes</i>	<i>Architecture du CGP</i>	<i>Spectateur</i>	<i>Spectateur</i>
Rationnel (délibératif)	<i>État</i>	<i>Gouvernement</i>	<i>Architecture du CGP</i>	<i>Citoyen</i>	<i>Cité</i>

Ce tableau permet de comparer les deux points de vue possibles. Ceux-ci varient selon les critères d'*ethos* immanent et de *pathos* effectif. Ces différences apparaissent lorsque l'on place la chaîne rhétorique soit dans un registre affectif -ou épidictique- soit dans un registre rationnel -ou délibératif. Ces catégories de discours appartiennent à la théorie de la rhétorique, nous les avons exposées dans le chapitre II. Brièvement, selon les critères explicités par Olivier Reboul, le style épidictique s'adresse à un auditoire de spectateurs, cherche à louer ou blâmer, s'applique au présent et concerne les valeurs du beau et du laid. Tandis que le style délibératif tant qu'à lui s'adresse à un auditoire citoyen en conseillant ou déconseillant en matière de questions qui concernent la vie de la Cité, s'applique au futur et concerne les valeurs de l'utile et du nuisible.

3.1.3 Genre de discours

Ce mémoire se propose de concevoir le discours du CGP comme délibératif parce qu'il émane de la volonté politique. Ce faisant, nous avançons que l'auditoire concerné n'est plus le quidam/spectateur, comme le conçoit le discours épideictique tel que le fait celui de la controverse entourant la création du Centre. Dans notre axe de recherche, le *pathos* est interrogé, par l'architecture du Centre, en sa qualité d'électorat, de « voteur », de membre actif de la Cité, ne serait-ce que parce que c'est l'État qui a proposé le Centre comme réponse à une question.

Cette décision, de replacer le discours architectural dans un contexte délibératif, s'explique dans le tableau de la chaîne communicationnelle (tab. 3.1). Celui-ci fait apparaître la première chaîne (affective) *ethos/logos/pathos* : (État-immanent)architectes-effectif/CGP/spectateur comme fautive, ou du moins mal focalisée. En effet, l'*ethos* effectif de ce premier angle demeure l'État et, même s'il passe sa volonté par les plans d'un architecte, il n'empêche que le principal interlocuteur de l'État est le citoyen. Les attentes d'un spectateur ne sont pas les mêmes que celles d'un électeur. Une part « spectaculaire » entrerait alors en jeu et il n'est pas du domaine politique de fournir un divertissement. Celui-ci doit plutôt créer des infrastructures utiles à la société. Envisagé d'un point de vue affectif, centré sur le style plaisant, le *logos*, ou discours de l'architecture, serait essentiellement jugé sur sa valeur esthétique. Déplacer l'axe des actants de la communication permet donc de s'éloigner des considérations esthétiques pour interroger la valeur d'efficacité du message architectural.

De plus, cette décision se justifie par le contexte social qu'instaure la notion de musée et dont nous avons discuté au chapitre I. Nous y avons convenu que le musée a une valeur sociale non-négligeable. Il est le lieu où la société se projette. En ce sens, il apparaît évident que l'*ethos* –qui constitue une expertise, une aptitude à répondre

correctement à la question soulevée, selon les termes de Meyer- ne peut être autre que politique dans la mesure où celui-ci est normalement au service du social.

L'architecture pourrait d'ailleurs être considérée comme l'un des meilleurs moyens de communication dont le politique dispose.

la forme des lieux et de leur transformation est de la même nature que la loi en général. Comme la loi, l'architecture naît d'une « Sagesse » qui « prévoit » « le meilleur environnement possible » [...]. De la même manière que les lois ont une capacité à délimiter un comportement social et une culture, la topogénèse a une capacité à mesurer dans quelle mesure une culture va naître, devenir ou survivre. (Muntanola, 1996, p.89)

Ré-enligner la chaîne rhétorique dans un angle rationnel permet de concevoir le *pathos* -en cohérence avec l'*ethos*- comme étant le citoyen. Changer ce point de vue change du même coup l'idée que l'on peut se faire du *logos*. La valeur de ses arguments peut alors être envisagée en fonction de son utilité, et ainsi, toute la compréhension de ses arguments prend un nouveau sens. Changer la question change le sens de la réponse, même si cette dernière ne varie pas. Il s'agit là de toute l'influence du contexte d'élocution sur la valeur du message, notion sur laquelle nous reviendrons de façon détaillée plus loin.

3.1.4 *Logos*

Une fois identifiés les différents paramètres rendant le message possible, sa signification et sa réception peuvent être comprises dans leur pleine dimension. Avant de comprendre la portée de son message, il convient voir quels sont ses arguments. La première étape de cette compréhension passe par l'inventaire objectif de ses caractéristiques architecturales. Selon les outils que nous fournit la théorie de la sémiotique, il s'agit de voir de manière dénotative avant de pouvoir mesurer la part connotative de son interprétation.

3.2 Fiche technique

3.2.1 Terrain

Installé sur un territoire total de 2 hectares de surface, le bâtiment du Centre Georges Pompidou occupe en réalité 103 305 m² de la superficie du terrain. Le reste étant consacré à la place Igor Stravinsky, aux installations de l'IRCAM⁴ et à la piazza. Le bâtiment principal mesure 180 mètres de long sur 110 mètres de large et s'élève à environ 45m au dessus du sol parisien.

3.2.2 Structure externe

La structure métallique du bâtiment entoure ses surfaces vitrées en formant une espèce de dentelle de métal autour d'elles. Cette charpente est constituée de 14 portiques supportant 13 travées, de 48 m de portée chacun, espacés de 12,80 m. Sur les poteaux, et à chaque niveau, viennent s'articuler des éléments en acier moulé, les « gerberettes », qui mesurent 8 m de long et pèsent 10 tonnes. Les poutres, d'une longueur de 45 m, s'appuient sur ces gerberettes qui transmettent les efforts dans les poteaux et sont équilibrées par des tirants ancrés dans des barrettes. Chaque étage a une hauteur de 7 m entre planchers. La superficie des surfaces vitrées totalise 11 000 m² contre 7000 m² pour les surfaces opaques.

3.2.3 Hauteur

Les règlements d'urbanisme de la ville de Paris font en sorte que les édifices ne peuvent pas mesurer plus de 20 mètres, soit 6 ou 7 étages standards. Vu de haut, la mer des édifices parisiens atteignant cette limite crée ce qu'on appelle le « plafond

⁴ L'institut de recherche acoustique et musicale, un des trois départements du Centre, est installé dans un bâtiment à part, à quelques mètres au sud du bâtiment principal.

parisien ». Quelques constructions exceptionnelles ont pourtant obtenu une dérogation à ces lois, et paraissent donc émerger des toits parisiens. On dénombre environ une dizaine d'édifices dépassant les 20 mètres réglementaires. Parmi ceux-ci le Centre Pompidou, avec ses 45 mètres est loin d'être le plus élevé (fig. A.7), il dépasse de peu Notre-Dame de Paris qui fait 35 mètres. La tour Eiffel est la plus haute avec 300 mètres, suivie de la tour Montparnasse avec 210 mètres de hauteur. Le Sacré-Cœur quand à lui mesure 83 mètres, mais il est planté sur la butte Montmartre qui l'élève déjà de 200 mètres.

3.3 Le contexte d'élocution

Ces premières caractéristiques, toutes descriptives ou dénotatives, représentent des faits qui ne sollicitent aucune interprétation. Pourtant, un discours est déjà lisible à travers elles. Les choix, dont elles sont le résultat, sont déjà porteurs d'un commentaire, d'un point de vue. Pour pouvoir lire ce message, il faut voir dans quel cadre il prend place. Toute signification tire son sens de l'interaction entre un signe et son contexte. Ainsi une signification précise ne peut émerger qu'en fonction de la manière et du lieu de son énonciation.

Il est [...] délicat d'affirmer que telle figure produira tel effet : la signification d'une figure de style varie selon chaque texte. Il convient donc, au préalable de s'interroger sur la nature du texte que l'on étudie. [...] De là découlent les intentions de ce texte : toucher, convaincre, décrire. Les figures de style servent cette intention et la révèlent à la fois. (Beth et Marpeau, 2005, p.12)

La notion de contexte se décline en deux volets, qui vont tous les deux inférer un sens au discours Pompidou. D'abord le contexte spatiotemporel; celui-ci concerne le moment et le lieu où le bâtiment s'érige. Sa conception et sa réception sont tributaires d'une époque et d'une situation géographique, qui sont le temps et le lieu de la signification. La deuxième définition du contexte, promue par Jakobson dans son schéma de la communication, implique la zone de savoir partagée par le locuteur et le

récepteur. C'est l'espace commun par lequel le message est intelligible. En l'occurrence, le code partagé par les observateurs et les créateurs du Centre est représenté par les typologies architecturales qu'ils partagent. Le langage employé est celui de l'architecture et dans ce cadre, certains types sont connus et repérables par tous. Ce sont ces deux types de contexte qu'il s'agit d'identifier afin de cerner non seulement l'essence du discours, mais aussi sa possible compréhension.

3.3.1 Contexte spatial

Il est impensable de parler du Centre Pompidou sans parler du rapport qu'il entretient avec Paris. À la base du projet de création d'un centre de culture par Georges Pompidou, il y avait la volonté de remettre Paris sur la carte des destinations d'art et de culture. Une des raisons d'être du Centre est donc précisément de remettre sa ville en état de rivaliser avec New York. La ville américaine avait alors pratiquement ravi le titre de capitale de l'art contemporain.

Le site parisien possède la caractéristique de représenter un patrimoine bâti historique. L'environnement immédiat du Centre ne fait pas partie de la liste du patrimoine mondial de l'Unesco, mais sa valeur architecturale ancienne est reconnue. Cela représente d'ailleurs les racines de la polémique entourant l'érection de l'édifice. L'allure générale de la construction de Piano et Rogers paraît, encore aujourd'hui moderne, sinon futuriste. C'est dans l'échange et l'apparente discordance avec son contexte que les avis sont partagés.

En construisant à Paris, on propose un monument aux yeux non seulement des locaux, mais des touristes de partout à travers le monde. Paris, ville lumière, capitale française, ville des amoureux, c'est une des métropoles les plus visitées. Elle fait partie des principales destinations de culture, de mode et d'art avec quelques rares autres villes dans le monde. Le Centre Pompidou de Paris se mesure donc non seulement à l'échelle

de la France mais surtout à l'échelle mondiale. Le rapport du Centre à Paris, c'est aussi le rapport d'un monument étatique à une ville visitée par le monde entier.

3.3.2 Contexte historique

Inauguré en 1977, l'érection du Centre est en préparation depuis le début de la décennie 70. Sa venue a été rendue possible, entre autres, par les événements de mai 68 en France. Lors de ce printemps révolutionnaire, une grève des étudiants a mobilisé toute la société française, aboutissant à une grève générale et à un changement social profond, instauré par les masses populaires. Des mouvements idéologiques de tous horizons (communistes, étudiants, féministes, politiques, écologistes et intellectuels) s'unissent à travers de « grandes tendances, [qui] sont celles de l'autonomie, de la participation et de la conviction que changer la culture c'est changer la vie » (Dufrêne, 2000, p.46). Les événements de 68 sont aussi le symptôme de l'ouverture et de la synchronisation des préoccupations françaises avec celles internationales (solidarité avec le Tiers-Monde mais aussi avec les autres révoltes étudiantes, contre la guerre du Vietnam, entre autres). C'est de plus une époque de prospérité économique durable prenant place au cours des « trente glorieuses » (de 1944 à 1973). C'est d'ailleurs dans la foulée de 68 que les travailleurs ont obtenu leur quatrième semaine de vacances payée. Dans cette période, le nombre d'étudiants se multiplie par deux, le niveau scolaire s'élève et émerge un nouveau type de classe moyenne plus éduquée, plus fortunée et ayant plus de temps libre. Ces conditions ouvrent la porte à une nouvelle conception de la culture et de ses institutions.

Dans les années soixante, les artistes ont déserté les musées. La place de l'art devait être repensée. Celui-ci s'affichait alors sous de nouvelles formes qui exigeaient de nouveaux lieux. L'institution muséale était devenue un cadre trop rigide pour le recevoir. Le musée était en inadéquation avec la création contemporaine, état que Picasso avait déjà immortalisé à travers l'expression sans appel de « cimetière de l'art ».

Le musée devait se transformer pour accueillir les événements, modifier ses stratégies patrimoniales pour se demander s'il fallait ou non –et comment– conserver la mémoire des œuvres éphémères et faire face à une ouverture sans précédent du champ artistique marqué du sceau de l'œuvre d'art total [...]. (Dufrêne, 2000, p.59)

3.3.3 La disparition des Halles de Baltard

Un autre événement marquant vient teinter la réception que l'on peut se faire de l'architecture moderne du Centre Pompidou au moment de sa création. En effet, à cette époque le marché public des Halles vient d'être transféré à Rungis. Le marché de Paris a été fondé par Louis VI en 1137 et son dernier jour d'activité sur l'emplacement qu'il aura occupé pendant des siècles, à deux minutes du plateau Beaubourg, aura été le 2 mars 1969. Ses pavillons (fig. A.8), créés par l'architecte Victor Baltard, construits à partir de 1854, viennent d'être démolis, malgré toute une vague de contestation, tant de la part du public que de spécialistes de partout à travers le monde. Un banquier américain, Orrin Hein, mandaté par un comité de sauvegarde américain, tente de racheter les Halles pour pouvoir les implanter dans un autre lieu. À propos de Georges Pompidou, il dit : « Je ne voudrais pas être à la place d'un président de la République qui se prétend le défenseur de la culture et qui passera à la postérité pour le démolisseur des Halles! » (cité dans Lemoine, 1980, p.216).

Les Halles de Baltard représentaient une des principales constructions témoignant de l'âge d'or de l'architecture métallique.

La construction à éléments métalliques en fonte et en fer forgé, puis en acier, a marqué l'histoire de l'architecture occidentale du XIX^e siècle. [...] La construction métallique est aussi présente dans les marchés couverts dont les halles de Victor Baltard (1854-1870) illustrent avec éclat les propriétés : luminosité, allègement des éléments porteurs, finesse des structures, transparence. Un siècle plus tard, dans les années 1970, alors que les halles de Baltard sont en cours de démolition, le Centre Georges Pompidou apparaît comme un hommage à cette remarquable architecture du passé. (Dufrêne, 2007, p. 123)

Considéré comme un véritable chef-d'œuvre de ce type d'architecture, en plus d'être une institution pratiquement millénaire de la ville de Paris, la démolition des Halles se

fait dans une volonté pratique, sa surface ne suffisant plus à fournir la région. Mais surtout, c'est dans un état d'esprit axé sur la modernisation que la démolition a lieu. Françoise Choay dans son avant-propos au *Culte moderne des monuments* de Aloïs Riegl (1984), affirme « il est vraisemblable que, dix ans plus tard, les Halles de Baltard seraient demeurées à leur place ». Elles auraient alors bénéficié d'une réaffectation, dans une époque beaucoup plus encline à monumentaliser et à conserver. C'est donc sur fond de controverse que les Halles de Baltard sont rasées. L'époque de la construction du Centre Pompidou coïncide donc avec celle de la démolition des Halles, mais aussi avec la construction de la non moins moderne tour Montparnasse. En regard avec la perte patrimoniale que représente la fin des pavillons de Baltard, la modernité a mauvaise presse. De plus, le Centre est pratiquement juxtaposé au trou béant laissé par la disparition du marché.

Ce qui est sûr en tout cas, c'est que nous avons beaucoup souffert de l'émotion provoquée par la destruction des Halles, même s'il s'agissait d'une opération qui n'avait rien à voir avec la réalisation du Centre Pompidou. Aujourd'hui encore, on entend dire parfois que le Centre a été construit sur les Halles. (Piano et Rogers, 1987, p.31)

3.4 Les typologies architecturales : le monde commun partagé

L'architecture peut être comprise comme la manière pour l'homme d'habiter un lieu, de s'y mettre à l'abri de l'environnement. Les différentes formes de ces constructions sont souvent symptomatiques de leurs différentes fonctions. Elles créent des espèces d'archétypes architecturaux; la forme typique d'une maison ne s'apparente pas spontanément à celle d'un hôpital, par exemple. La propre dénomination du Centre le définit comme étant « Centre national d'art et de culture Georges Pompidou ». Cette vocation le classe dans un type d'édifices, celui des musées. C'est un volet du contexte d'élocution du Centre; architecturalement parlant, il se prononce en sa qualité de musée, et c'est selon cette qualité qu'on le reçoit. De plus, le type représente l'isotopie dans laquelle le Centre se place en réaction; en position d'allotopie.

La notion d'architextualité, développée par Genette, met en relief le type de discours dans lequel s'inscrit un texte et marque l'importance de cette inscription dans la compréhension que l'on se fait de lui. L'architextualité d'un texte représente son appartenance à un genre. Connaître cette information sur un texte permet de l'analyser selon les intentions de l'auteur. On peut classer le Centre Pompidou dans la catégorie des bâtiments d'État, en opposition aux lieux de divertissement et aux lieux privés. Connaître le genre de bâtiment qu'est le Centre permet d'en expliquer en partie la réception. On réserve un accueil différent à une construction étatique qu'à une construction privée. L'implication du public dans la réception de l'œuvre architecturale est différente dans la mesure où celui-ci est aussi, en partie, le commanditaire du projet.

Le Centre Pompidou se classe dans la catégorie des bâtiments publics mais aussi dans la catégorie des lieux consacrés à la culture. Dans les choix de dénomination qui ont été faits, il a été décidé de ne pas inclure la fonction « musée » dans son nom. Contrairement au « musée » du Quai d'Orsay ou encore au « Museum » of Modern Art de New York, les auteurs de Beaubourg évitent cette spécification pour aller vers le terme plus général de « centre ». On comprend mieux cette décision lorsqu'on replace sa création dans le contexte muséal des années soixante où la pertinence même de l'institution musée était remise en question. Cela suggère qu'il essaie de se soustraire à la connotation figée du terme. Cette volonté est symptomatique du contexte idéologique des années soixante, et ce faisant, la dénomination « Centre » ancre l'institution dans une époque précise et le pose en réaction au musée traditionnel.

La notion de genre en littérature s'apparente à celle de « type » en architecture. Dans son livre « La topogénèse », Josep Muntanola Thornberg explique ce concept. C'est elle qui crée les classes de bâtiment, et c'est à partir de cette notion que s'ancrent les stratégies rhétoriques de composition d'une œuvre architecturale. Un type

peut se définir dans sa plus simple expression comme un concept qui décrit un groupe d'objets caractérisés pour avoir la même structure formelle. Ce n'est ni un diagramme spatial, ni la moyenne dans une liste ou une série d'objets. On peut

dire qu'un type signifie la capacité de penser par « groupes ». [...] L'idée de type, qui en principe va à l'encontre de l'individualité, revient à la fin à son origine, l'œuvre singulière. » (Muntanola, 1996, p.45)

En jouant sur cette filialité et en tentant de réinventer l'original monument-musée, les architectes du Centre ont opéré une transformation qui s'apparente à la création de figures de rhétorique. En effet, un des mécanismes de création de la figure décrit par Klinkenberg est la notion d'écart. Dans le cas qui nous occupe, l'architecture du Centre constitue un écart entre son architecture singulière et la conception « typique » d'un musée. Il n'existe pas clairement de forme précise convenue de ce que doit être un musée. Tous les musées ne sont pas construits de la même manière. Cela dit, Susan et Thierry Greub proposent dans *Museums in the XXIst Century* (Prestel, 2006) une définition du musée traditionnel : « Basically, the classic museum building consists of a square or elongated building formed of a central dome structure in the middle –mostly a rotunda to provide light- and a series of elongated galleries on four sides with courtyards and often roofed with vaults. » (Greub 2006, p.11). Il s'agit ici d'une généralisation du type musée. Dans la réalité, les formes muséales sont diverses. Mais selon cette définition, le Centre se démarque dans le contexte du type de construction auquel il appartient. « L'expression [d'écart] implique une norme par rapport à quoi il s'oppose, et le statut de cette norme n'est pas clair. » (Klinkenberg, 1996, p.351)

C'est sur ce fond de connaissance partagée du code « musée » que le Centre vient faire figure de bouleversement. Pour Muntanola,

« le processus de dessin est une manière de conduire les éléments d'une typologie, c'est-à-dire l'idée d'une structure formelle, à l'état précis qui caractérise toute œuvre singulière concrète. [...] Un type peut être pensé comme la trame dans laquelle se produisent des transformations. De ce point de vue, un type, plus qu'un "mécanisme congelé", se convertit en une manière de nier le passé, autant que de regarder vers le futur... » (Muntanola, 1996, p.45)

Ainsi, le type « musée », en tant que classe relativement homogène, ou archétypée, représenterait l'isotopie que le Centre vient rompre. Le type représente la première des étapes de la production d'une figure rhétorique, telles que décrites par Klinkenberg. Cette première partie consiste au repérage d'une isotopie, donc d'une unité de sens.

« Tout élément d'un énoncé est inscrit dans un contexte créé par les éléments qui l'ont précédé. Il est important de noter ici que ces éléments projettent une certaine attente au-devant d'eux-mêmes; cette attente peut être comblée ou déçue par les éléments survenant. » (Klinkenberg, 1996 , p.345) Lorsque cette attente est déçue, il y a rupture d'isotopie; c'est l'allotopie. C'est la figure rhétorique qui provoque cette rupture. Dans le contexte architectural muséal, le Centre, ne répondant pas exactement à tous les critères du « type musée », apparaît comme l'allotopie qui surgit dans un contexte homogène. Ce faisant, son architecture fait figure de procédé rhétorique.

En gardant la fonction de musée et certains de ces traits caractéristiques, tout en en travestissant d'autres et en intégrant certaines caractéristiques qui appartiennent à d'autres codes, les auteurs du Centre permettent une redéfinition du « code musée ». « L'important est de noter que, dans cette description de l'écart, ce dernier fait évoluer le code : l'écart exploite ses potentialités et en élargit sa juridiction. Le résultat de la réévaluation est intégré à l'encyclopédie et le code sémiotique connaît une expansion. » (Klinkenberg, 1996, p.353). Ainsi, il est possible de penser que malgré la polémique et la mauvaise réception de l'architecture du Centre, celui-ci a permis l'existence d'autres musées à l'architecture audacieuse. Le Centre Pompidou, en redéfinissant la valeur architecturale d'un musée, a probablement permis la création et la réception favorable du Guggenheim de Bilbao, par exemple. La critique d'art Catherine Millet aura pressenti cette influence qu'aurait le Centre Pompidou, dans le numéro de février 1977 de *Art Press International* : « Beaubourg est peut-être beau, Beaubourg est peut-être moche, de toute façon c'est avec des gestes de ce type que l'architecture, au cours de l'histoire, a posé ses pierres blanches. » (cité dans Viatte, 2007, p.35).

3.4.1 Emprunts à d'autres typologies : le jouet

L'architecture du Centre réfère à d'autres typologies architecturales. Parmi celles-ci, l'allusion au jouet est souvent soulevée. Les architectes eux-mêmes, en parlant de leur première ébauche du projet y font référence. Ils ont « tout de suite pensé [...] à une

proposition alternative, à un bâtiment qui ne serait pas un monument, mais une fête, un grand jouet urbain. » (Piano et Rogers, 1987, p.11). L'aspect général du Centre se prête à la comparaison. Son volume rectangulaire, ses carreaux de verre rappellent un cube rubik, ses poutres apparentes et les gerberettes évoquent les jeux « Mécano » ou les blocs Lego, les différents tubes et l'escalier roulant de la devanture font penser à une glissoire. Cette impression est, de plus, renforcée par l'utilisation des couleurs franches des différents tuyaux qui en sortent. Pour les architectes, cet aspect devait symboliser une invitation ludique à profiter de la culture.

D'un point de vue rhétorique, cet aspect représente une fois de plus l'écart entre la conception de la culture généralement admise et la proposition nouvelle faite par l'architecture du Centre. « [...] il n'[y] aurait pas un monument traditionnel avec du marbre et des colonnes, mais un monument de vivacité, quelque chose de vivant. » (Piano et Rogers, 1987, p. 21). Parmi les procédés rhétoriques décrits par Muntanola, la notion d'opposition est un des plus signifiants. En l'occurrence, l'aspect malléable, articulé, et ludique du Centre représente un commentaire qui se place en opposition à une conception des lieux de culture qui soient figés. Ici le mouvement s'oppose au statique, l'échelle humaine s'oppose au monumental.

[...] d'un point de vue rhétorique, les typologies sont des mythes de référence disposés à être manipulés afin de persuader. Mythes et modèles qui peuvent changer de nature et finir par être, entre les mains d'Aristote, les oppositions entre le juste et l'injuste, la joie et la tristesse, etc.; oppositions que l'on pourrait appeler archétypales et qui trouvent un parallélisme adéquat en architecture [...] cherchant toujours le « quoi » avant le « comment »; ce qu'est une école avant le comment elle doit se dessiner, se construire ou se vivre. (Muntanola, 1996, p.34)

Selon cette idée de Muntanola, les oppositions qu'on lit dans l'architecture créée par Piano et Rogers peuvent être lues comme signifiantes d'une conception nouvelle de la notion de musée.

3.4.2 Emprunts à d'autres typologies : l'usine

Parmi les autres types auxquels le Centre emprunte, le thème d'usine ou de raffinerie apparaît souvent dans les critiques faites au Centre. Cet aspect ne gêne pas les architectes. Au contraire, il s'agit pour eux d'un avantage.

De toutes les réalisations contemporaines, l'usine est peut-être l'un des rares espaces sans concessions, où l'on ne fait que ce qui est absolument nécessaire. De plus, le Centre Pompidou a été conçu dans l'idée de produire de la culture et de ne pas seulement se contenter de la présenter. [...] En fait, les formes auxquelles nous nous étions référés ont été tout de suite reconnues, identifiées : elles étaient familières, même si leur emploi pouvait paraître déplacé. Aujourd'hui l'esthétique de la machine imprègne, consciemment ou inconsciemment, la plupart de nos jugements. Tout le monde s'accorde sur la beauté d'une moto ou d'une voiture. Le Centre n'est pas un véhicule; il n'en possède pas moins le même degré de familiarité, grâce au vocabulaire technologique que nous avons employé. (Piano et Rogers, 1987, p. 16)

Du type « usine », les architectes retiennent donc un style simple et axé sur la fonction du lieu. À l'encontre du musée traditionnel, le rôle de chaque élément de l'architecture est mis de l'avant. C'est de là, des fonctions même des éléments architecturaux, que le Centre tire son esthétique. Ils sont convaincus que « la technique produit des formes intrinsèquement belles » (Piano et Rogers, 1987, p.16).

3.5 Figures de style

3.5.1 Figures de sens

Ce choix d'une esthétique fonctionnaliste représente un procédé rhétorique de l'architecture. Ce procédé peut se classer parmi les « figures de sens » :

Les figures de sens se penchent sur leur *signifié*. On les appelle généralement « *tropes* », un terme qui vient du grec et signifie étymologiquement détour, conversion. Or, c'est précisément de cela qu'il s'agit : les *tropes* ou *figures de sens* ont pour vocation d'opérer un transfert sémantique [...]. (Beth et Marpeau, 2005 p.23)

En choisissant de faire de l'utilité l'esthétique, les architectes du Centre Pompidou opèrent à leur manière un transfert sémantique. Les aspects fonctionnels du Centre deviennent ses caractéristiques stylistiques. L'exemple le plus flagrant est celui des nombreux tuyaux qui ornent sa façade. Donnés à voir, ils deviennent l'aspect particulier du Centre. Ainsi la fonction utilitaire première est récupérée pour lui donner une valeur esthétique. Le sens de la tuyauterie est converti, détourné. Comme dans les figures de sens, le propos des tuyaux a été tourné « afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point au sens propre » (Dumarsais et Ducros, 1988). Selon Dumarsais, ces figures concourent à trois différentes conséquences : celle d'attiser une idée principale au moyen d'une idée accessoire, celle d'ajouter du dynamisme, de la beauté et de la noblesse au discours et finalement enrichir le langage en multipliant l'usage des mots. Beth et Marpeau ajoutent que ce type de figure de style enrichit le propos en rajoutant une épaisseur sémantique supplémentaire, l'amenant à « un niveau de signification plus élevé, plus précis, plus vivant [...] » (Beth et Marpeau, 2005, p.23). En ce sens, la valeur esthétique du Centre est mise de l'avant par l'opération de poétisation de ses caractéristiques fonctionnelles.

À un autre niveau, celui de l'appellation, le Centre Pompidou pourrait être considéré comme une synecdoque. Avant que ne meure le président Georges Pompidou en 1974, le projet s'est appelé « projet du Plateau Beaubourg ». Par la suite, à la mort de son instigateur, le Centre a pris le nom du défunt président. Cela dit, dans le langage commun et même dans la littérature concernant le Centre, on a continué à le désigner comme Beaubourg, comme en témoignent par exemple les titres de livres parus sur le Centre : « *The making of Beaubourg* » de Nathan Silver ou « L'effet Beaubourg » de Jean Baudrillard ou « La création de Beaubourg » de Bernadette Dufrêne. Cette synecdoque est l'indice de la transformation du quartier opérée par la construction du monument. Ce faisant, le terme Beaubourg a cessé de désigner le quartier Beaubourg, prolétaire et plutôt pauvre, nommé ainsi par dérision et considéré par le Baron Haussmann comme l'îlot insalubre numéro un. Il désigne maintenant plutôt le quartier retapé, truffé de galeries d'art et, polarisé par l'effet de la synecdoque, le Centre lui-même. Ce procédé met en relief l'appartenance du bâtiment à son lieu d'ancrage. Cette

caractéristique peut être conçue comme une réponse à l'argument de ses détracteurs qui affirment que le Centre est déconnecté de son environnement immédiat, posé dans la ville sans lien avec son environnement.

A fortiori, le lien du monument avec son environnement est accentué par le recours à la comparaison. On parle de comparaison lorsque sont rassemblés un comparé, un comparant et un terme les reliant. Beth et Marpeau (2005) parlent de « mise en miroir de deux éléments ». N'est-ce pas une des fonctions de la surface de verre du Centre? Le bâtiment est fait pour, à la fois faire voir et refléter la ville sur ses murs. Il est lui-même l'instrument de la comparaison de la ville avec ses objectifs culturels. Il est le terme reliant le comparé et le comparant. Ici, le comparé est la ville de Paris, la capitale, et par extension, la France. Ses murs sont le point de contact de l'intérieur du Centre et de l'extérieur, la ville. L'intérieur du musée incarne les visées culturelles que Georges Pompidou avait pour la ville Lumière, l'objectif de remettre Paris en haut de la liste mondiale des villes de culture. La comparaison a commencé avec le projet même du Centre National d'Art et de Culture alors qu'il se voulait explicitement en compétition avec New York qui était en train de ravir le titre de capitale mondiale de la culture à Paris. Cette figure de style s'incarne littéralement à travers l'aspect miroir du revêtement du Centre. Le centre compare deux Paris, celui physique et celui culturel et idéologique.

3.5.2 Figures de construction

La comparaison engendre un autre type de procédé rhétorique visible dans l'architecture du Centre. Par exemple, si l'on compare les différentes architectures muséales parisiennes, le CGP apparaît clairement comme opposé, dans son esthétique, à un type de musée conventionnel. La controverse autour de la création du Centre peut d'ailleurs s'expliquer en grande partie par l'utilisation que les architectes ont faite de la figure de l'opposition. Cette figure se classe dans la catégorie des figures de construction. Plus précisément, le Centre Pompidou semble se servir de l'antithèse

comme figure d'opposition la plus fréquente. Celle-ci apparaît à plusieurs niveaux. En plus de se dissocier des autres musées, l'architecture du Centre s'oppose à celle de tout le quartier Beaubourg. Ainsi, Beaubourg le monument s'oppose à Beaubourg l'environnement; le neuf, le moderne s'oppose à l'ancien, au patrimonial. De plus, dans le choix même de ses matériaux, la transparence s'oppose à l'opacité, le verre au métal, les couleurs vives à l'absence de couleur, les formes courbes de ses tuyaux s'opposent à la perpendicularité de sa structure et à la rectitude de sa silhouette, la diagonale de son escalier roulant s'oppose à la verticalité de l'édifice et à l'horizontalité de la piazza, le mouvement de cet escalier et des gens s'oppose au statique de l'architecture, etc. Ce faisant, ce sont les architectes eux-mêmes qui jouent de la comparaison en plaçant leur bâtiment dans une position contraire à la norme et ils surenchérisent avec une foultitude d'oppositions à l'intérieur même de ses composantes architecturales. L'utilisation de ce procédé rhétorique met en valeur les différents matériaux, accentue l'importance des mouvements et exalte l'aspect général de l'édifice. L'antithèse oppose deux idées qui se mettent l'une l'autre en relief.

Parmi les autres figures de construction repérables, notons celle de la répétition. En effet, l'architecture du Centre se compose de différents motifs répétés dans le sens de la longueur et de la hauteur. Sa charpente métallique, par exemple, constitue une espèce de dentelle où s'entrecroisent nombre de poteaux, de tirants et d'étages superposés. Les gerberettes, élément architectural typique du Centre, sont situées aux extrémités nord et sud du bâtiment. Vue de la piazza, la façade du Centre peut être comparée à la figure rhétorique du chiasme : le modèle A-B/B-A, les gerberettes étant les A et les poteaux; les B.

L'escalier mécanique, signe distinctif de l'édifice, incarne deux types de figures. En premier lieu, il peut être conçu comme la figure de pensée de la digression, incarné par la parenthèse. L'escalier oriente l'exploration du musée, il en est un passage obligé dans la mesure où c'est lui qui donne l'accès à chaque étage. Paradoxalement, il représente aussi, et surtout, une parenthèse dans la visite. En effet, il est le point

charnière entre l'intérieur du bâtiment, le musée en soi, et l'extérieur, la vue sur la ville. Entre la visite de chaque étage du musée, le visiteur est obligé de passer par l'escalier, et ainsi, il sort de l'univers muséal pour se retrouver suspendu au dessus de la ville. Sans sortir de l'édifice, le visiteur se trouve à passer d'un univers à l'autre. Son parcours muséal est donc entrecoupé par des parenthèses appartenant au thème de la ville, sans lien avec l'exposition. Ces parenthèses ont pour effet d'insérer la visite de Paris à la visite du musée. Elles juxtaposent ces deux univers.

En second lieu, l'escalier peut être vu comme une gradation, figure de construction de la catégorie de la répétition. En effet, son parcours est divisé en six parties identiques, au rythme des six étages du bâtiment. D'un étage à l'autre, les paliers et la hauteur qui les sépare sont physiquement identiques. La répétition de ces paliers se fait cependant dans une forme dynamique, les points de vue sont en progression ascendante. Le début de l'escalier, dans le coin inférieur gauche du bâtiment, offre une vue de plein pied de la piazza, et d'étage en étage, on émerge au dessus des toits de Paris pour aboutir à son extrémité, dans le coin supérieur droit du bâtiment, à une vision surplombante de la ville de Paris. La beauté des œuvres est donc mise en relation avec la beauté de Paris, les âmes s'élèvent au même rythme que le corps, l'expérience physique se mêle à l'expérience culturelle, la gradation ascendante a pour effet d'exalter le sentiment euphorique de découverte.

3.6 Conclusion

Finalement, les arguments employés par l'architecture du Centre sont principalement de deux natures : d'une part, architextuels, sous la forme d'emprunts à d'autres types, d'autre part, figures de style architecturales. De la somme de ces deux types d'arguments ressort l'impression générale du Centre sur le *pathos*. Les arguments architextuels qui font appel au type du jouet et à celui de l'usine sont d'abord une stratégie discursive qui tend à familiariser l'observateur avec ce qui lui est proposé. De cette façon, les architectes du Centre se trouvent à offrir un espace nouveau à partir

d'éléments connus du public, et donc spontanément moins effrayants ou étranges. Il s'agit d'une stratégie employée par l'*ethos* et dont l'effet sur le *pathos* vise à l'acceptation de la proposition nouvelle.

Les figures de style quant à elles concourent à deux effets principaux : exalter l'apparence ou l'esthétique du bâtiment et marquer sa perméabilité avec son environnement immédiat. En effet, les figures de style du fonctionnalisme et celle de l'antithèse font en sorte de mettre de l'avant l'aspect singulier du Centre tandis que les figures de la comparaison, de la synecdoque, de l'opposition et de la parenthèse viennent marquer l'inscription du Centre dans la ville.

En conclusion, nous nous devons de spécifier que les figures ressorties ne sont qu'une partie de celles qui sont potentiellement identifiables dans l'architecture globale du Centre Pompidou de Paris. Cela dit, elles tracent un portrait concluant sur la possibilité d'appliquer une méthode d'analyse propre au champ de la communication sur l'objet architectural. La rhétorique, les relations transtextuelles et la sémiotique ont permis de clarifier certains éléments du message Pompidou. Dans la compréhension qu'on peut se faire du discours de l'architecture, de telles théories ont permis l'identification du contexte d'élocution temporel et spatial et celle des différents actants de l'échange. Il en ressort qu'un musée doit être compris selon ses utilités sociales, et qu'un bâtiment public comme celui-ci ne peut être le fait que d'un *ethos* politique. Cela a pour effet de situer le *pathos* comme étant le citoyen et ainsi, cela tend à faire accepter les arguments employés par le Centre non plus sur des valeurs de beau et de laid, mais plutôt sur sa valeur sociale. Le geste architectural fort représente un attrait touristique qui ne se dément pas depuis plus de trois décennies. En cela, l'architecture du Centre Pompidou se place au cœur des préoccupations actuelles en matière muséale : à savoir qu'il est moteur de développement touristique et urbain. En appréhendant le CGP de cette façon, il apparaît comme étant un pionnier des tendances actuelles d'architecture de musée, à l'avant-garde de tous les Bilbao que le monde voit poindre aujourd'hui.

CHAPITRE IV

ANALYSE, LES LIENS AVEC LES AUTRES BÂTIMENTS

La rhétorique permet d'analyser les conditions du message Pompidou. En admettant que l'architecture soit effectivement un propos, on peut penser que celui-ci peut être mis en lien avec d'autres discours environnants et ainsi donner sa pleine dimension interactive au message. Selon Meyer, l'*ethos*, pour élaborer son discours, doit supposer « ce que l'autre sait et [que] chacun sait qu'il le sait, un savoir qui doit être mutuel si l'interlocuteur prend la parole à son tour. C'est là le monde commun, mais indéterminé dans le détail, qui sous-tend la transaction linguistique » (Meyer, 2004, p.30). Pour l'auteur, le savoir partagé représente le contexte. Dans le cas qui nous occupe, la transaction n'est pas tant linguistique qu'elle est architecturale. Dans cette situation précise, le cadre de compréhension à l'intérieur duquel le Centre est reçu, le contexte partagé qui sous-tend la transaction entre destinataire et destinataire, est représenté par l'univers architectural parisien.

C'est le propos de cet ultime chapitre d'analyse. Dans celui-ci le Centre est mis en comparaison avec quatre autres grands monuments de la capitale française. À travers l'étude des relations du Centre avec la Cathédrale Notre-Dame de Paris, la Basilique du Sacré-Cœur, la tour Eiffel et la tour Montparnasse, les caractéristiques du Centre sont mises de l'avant et la compréhension de son message se dessine avec plus de précision. La dernière partie de cette analyse concerne les liens qui existent entre le Centre Pompidou de Paris et son antenne, toute récente, à Metz.

4.1 Rapport à l'environnement immédiat

Ainsi, la nature du message du Centre Pompidou ne prend pleinement son sens qu'en connaissance de son contexte. Celui-ci ne peut être compris entièrement sans la prise en compte du fait qu'il a été construit dans une culture occidentale par exemple. Mais plus précisément, la compréhension de l'architecture Centre Pompidou gagne à être envisagée en lien avec son environnement immédiat. L'architecture générale parisienne typique de son quartier le place dans une situation d'isotopie. Il apparaît radicalement différent de son environnement, tant par ses matériaux que par son style moderne. Il jure dans le paysage architectural historique de la ville. Cela contribue à le rendre singulier. La rupture de son architecture avec son contexte immédiat le place en position d'opposition.

4.2 Rapport aux monuments environnants

Aussi l'analyse s'avère-t-elle encore plus fertile lorsque poussée jusqu'à mettre le Centre en relation avec les bâtiments qui entrent dans la même catégorie de constructions que lui. En effet, le contexte dans lequel on reçoit le Centre peut être représenté par sa situation physique, son environnement immédiat mais, le contexte de son élocution peut aussi être compris selon le type de bâtiment qu'il représente. Le Centre entre dans la catégorie des grands monuments qui percent le plafond parisien. Un nombre limité de constructions dépasse les vingt mètres réglementaires de hauteur. Parmi ceux-ci, les plus notoires sont la cathédrale Notre-Dame de Paris, la Tour Montparnasse, le Sacré-Cœur et la Tour Eiffel.

4.2.1 Situation physique

Le Centre Pompidou est situé dans le 4^e arrondissement de Paris. Les arrondissements étant ordonnés en colimaçon dans la ville, le 1^{er} arrondissement représentant le cœur de la ville, on peut considérer le CGP comme central dans la capitale française. De plus, il

est géographiquement au centre des autres grands monuments de Paris. La Basilique du Sacré-Cœur est au nord, la cathédrale Notre-Dame de Paris à l'est, la Tour Eiffel à l'ouest et la tour Montparnasse, au sud. Cela dit, il n'est pas à équidistance de ces constructions : il est presque côte à côte avec Notre-Dame de Paris, qui s'en éloigne à peine plus d'un kilomètre; il est à quatre kilomètres de la Tour Montparnasse; plus ou moins cinq kilomètres du Sacré-Cœur; finalement la Tour Eiffel est la plus éloignée de lui avec approximativement six kilomètres de distance. On voit donc que les principaux monuments avec lesquels il est en rapport se trouvent concentrés dans un diamètre d'une dizaine de kilomètres. Périmètre à l'intérieur duquel le Centre est littéralement encerclé par ses pairs.

Cette situation centrale est prise en compte de manière consciente par les architectes. La terrasse du 6^e étage du Centre représente une plate-forme d'où il est possible de voir la plupart des autres constructions (fig. A.9). La vue panoramique représente l'aboutissement du fameux escalier mécanique du Centre. Celui-ci étant la signature visuelle du musée, on peut penser que cette vue est d'ailleurs ce à quoi est convié le quidam qui entre au Centre. Comme si le Centre s'était doté d'une immense flèche rouge pour diriger le regard. Sa situation géographique peut donc être comprise comme un des points saillants de l'architecture du CGP. Le dialogue avec les autres monuments apparaît donc aussi comme un des arguments clefs de son architecture. Le contexte spatial et historique du plateau Beaubourg est déterminant dans la conception de son architecture. « [...] une telle science de l'inscription dans le site surprend chez des architectes encore très jeunes. » (Dufrêne, 2007, p.148). En effet, de prime abord, le projet de Piano et Rogers est un des seuls proposés à tenir compte de la trame urbaine de Paris.

La plupart des projets antérieurs s'installaient transversalement, sur un axe est-ouest parallèle à la rue de Rivoli. Piano et Rogers sont les seuls à observer que la trame du quartier est nord-sud –les tracés des rues Saint-Denis et Saint-Martin remontant à l'Antiquité. Ils choisissent de conforter cette orientation plutôt que de la nier –ce qui leur évite d'entrer en concurrence avec ces deux édifices majeurs dans le paysage parisien que sont la cathédrale Notre-Dame de Paris et l'église Saint-Eustache, toutes deux ancrées transversalement dans le site. (Dufrêne, 2007, p.148).

4.2.2 Situation temporelle

Le dialogue architectural se fait de visu, comme le panorama du Centre en est la preuve. De surcroît ce dialogue est visible dans les composantes architecturales du bâtiment. Le Centre Pompidou est le plus récent des cinq monuments de notre échantillon. Notre-Dame de Paris est le monument le plus vieux, sa construction démarrant à la fin du Moyen Âge, en 1163, et s'échelonnant sur deux siècles. La construction du Sacré-Cœur quant à elle, a été entamée en 1875 pour se terminer en 1914. La tour Eiffel a été érigée pour l'exposition universelle de 1899. La plus récente des constructions avec lesquelles le Centre dialogue est finalement la tour Montparnasse. Celle-ci a été construite, comme le CGP, pendant le mandat présidentiel de Georges Pompidou. Elle a été inaugurée en 1973, soit tout juste quatre ans avant l'ouverture du Centre. Au vu de cet ordre chronologique, les éléments familiers repérables dans l'architecture du Centre ne peuvent être compris autrement que comme des citations opérées par le Centre. C'est-à-dire que les similarités potentiellement repérables entre l'architecture des monuments antérieurs et celle du Centre sont le fait des architectes du Centre Pompidou. Étant le dernier à voir le jour, il ne peut qu'assumer la responsabilité de la réutilisation de procédés rhétoriques architecturaux qui lui sont antérieurs, et de la connotation qui s'ensuit possiblement.

4.2.3 Cathédrale Notre-Dame-de-Paris

La cathédrale Notre-Dame de Paris (fig. A.10) est le monument physiquement le plus près du Centre, c'est aussi celui dont date de la construction est la plus éloignée. Cela n'empêche pas qu'un dialogue peut être entendu entre les deux monuments.

Aussi avant-gardiste qu'ait été le Centre Pompidou en son temps, avec du recul, on peut observer combien il s'enracine fermement dans l'histoire de Paris –et pas seulement comme l'alter ego le plus moderne de la tour Eiffel [...]. Beaubourg entretient d'étonnantes affinités avec Notre-Dame. Tous deux surgissent distinctement, vastes et isolés, parmi les bâtiments et, dans la même recherche de

transparence, ils sont ponctués dans le sens de la longueur par une structure externe. (Peter Buchanan cité dans Viatte, 2007, p.35)

Cette structure externe dont parle l'historien d'architecture Peter Buchanan représente une analogie qui, paradoxalement, fait ressortir l'opposition ancien/moderne des deux édifices. La cathédrale est de style gothique et sa structure externe, en pierre, tient par l'adjonction d'arcs-boutants (fig. A.11). Ceux-ci, un peu comme des clefs de voûtes, répartissent les tensions de l'édifice, en plus de permettre l'écoulement des eaux de pluie. Les gerberettes du Centre Pompidou (fig. A.12) ont la même fonction de soulagement des tensions et du poids de la structure. Les deux bâtiments font d'un aspect technique une de leurs caractéristiques esthétiques. Une analogie est donc repérable dans la fonction, mais aussi dans l'esthétique qui en résulte. Une opposition apparaît cependant dans la technique et les matériaux et, ce faisant, pointe le caractère nouveau du Centre et celui ancien de la cathédrale. Leur appartenance à deux époques éloignées, opposées, est soulevée par l'analogie de leur aspect technique.

La place en avant, comme le mentionne l'historien de l'architecture Peter Buchanan, vient isoler le bâtiment et permettre une vie sociale. Le parvis de Notre-Dame de Paris et la piazza du Centre Pompidou sont orientées de la même manière. Les deux espaces dégagés représentent des exceptions dans le tissu dense de la ville. De la même manière, ces deux clairières appellent à être envahie par la foule et ainsi, elles créent la vie sociale en avant des monuments. D'un autre côté, les deux parvis sont aussi l'occasion de prendre du recul pour admirer la grandeur de leur architecture.

4.2.4 Basilique du Sacré-Cœur

La création du Centre se fait dans la lignée du renouveau culturel français des années soixante. Malraux, ministre de la culture sous Charles de Gaulle, a dit : « Religion en moins, les maisons de la Culture sont les modernes cathédrales. » (cité dans Jodidio et LeBon, 2008, p. 66) L'analogie entre lieu de culte et lieu de culture vient facilement. Cela dit, si la filiation est repérable entre la cathédrale Notre-Dame de Paris et le

Centre Pompidou, ce dernier se place en totale réaction à l'autre bâtiment religieux qui entre dans son panorama : la basilique du Sacré-Cœur (fig. A.13). En effet, les disparités entre les deux monuments sont nombreuses. En premier lieu, la basilique est bâtie sur un point topographiquement surélevé de Paris, la butte Montmartre, contrairement au Centre qui, lui, siège sur le *plateau* Beaubourg. En plus d'être déjà en hauteur, on accède au Sacré-Cœur par une série de marches qui accentue l'impression d'élévation de la basilique. Cette opposition s'avère révélatrice et signifiante de la volonté d'accessibilité du Centre. En effet, une des caractéristiques du Centre est mise de l'avant par son opposition avec le Sacré-Cœur; il est de plain-pied avec la rue. Cela est symptomatique de son désir d'ouverture, de la volonté que l'on puisse y entrer naturellement. Encore plus opposé à l'ascension nécessaire à la visite de la basilique, la piazza du Centre Pompidou est inclinée de façon descendante vers l'entrée du musée.

Les deux monuments ont en commun avec Notre-Dame de Paris d'être précédés d'un parvis où s'attourent touristes et locaux. Dans les trois cas, la place libérée s'oppose à la densité des constructions, appelle à être envahie. C'est le point commun entre le Centre et les deux constructions religieuses avec lesquelles il dialogue. Dans son cas, par contre, il a été choisi d'éviter l'appellation « parvis » pour la substituer par « piazza ». La connotation qui s'ensuit permet au Centre de se dissocier des lieux religieux et d'intimer la perception d'une place « à l'italienne », plus sociale que religieuse.

4.2.5 La tour Eiffel

La tour Eiffel (fig. A.14) est reconnue aujourd'hui comme l'emblème de Paris. Elle en est le symbole. Elle marque aussi la tradition d'architecture métallique de la France. Avant elle, les Halles de Baltard étaient la représentation typique de ce genre d'architecture. En ce sens, l'exposition de la structure de métal du Centre le place dans la lignée de cette tradition. Outre son caractère fonctionnel, la charpente de métal qui entoure les surfaces vitrées est une inscription du Centre dans cette caractéristique

architecturale locale. Cette charpente forme un genre d'écrin de dentelle en métal autour de lui. La tour Eiffel restant le plus fort symbole de cette architecture, l'aspect du Centre n'est pas sans rappeler le monument le plus célèbre de sa ville. Ce faisant, il se soustrait à une compétition avec lui, dans la mesure où il lui rend lui-même hommage. Il en fait une forme de citation, marquant ainsi sa reconnaissance.

Les deux monuments ont aussi en commun d'avoir suscité la controverse. Au moment de sa construction, la tour Eiffel a fait l'objet des plus vives critiques. Comme elle, le Centre a été décrié et, comme elle, il a fini par être accepté, digéré par la ville, et même reconnu et admiré pour être un tour de force architectural. Richard Rogers se souvient même avoir reçu une lettre, titrée « Protestation des artistes », qui reprenait mot pour mot un pamphlet rédigé contre la tour Eiffel, presque soixante-dix ans auparavant.

4.2.6 La tour Montparnasse

La tour Montparnasse (fig. A.15) est le monument le plus près du Centre en termes de temps. Inaugurée en 1973, elle apparaît quatre ans avant que ne débutent les travaux sur le plateau Beaubourg. Elle fait donc elle aussi partie du legs architectural du règne de Georges Pompidou. Elle est le symbole de la volonté du président de faire entrer Paris dans une ère architecturale moderne. Encore aujourd'hui cette tour en forme d'amande, de 210 mètres de hauteur et de 50 mètres de largeur, reste connue pour être une affreuse cicatrice dans l'horizon parisien. Le Centre rejoint un peu l'architecture de la tour dans la mesure où leurs matériaux sont similaires. En effet, les deux sont couverts de grands panneaux de verre qui leur confèrent à tous les deux leur aspect résolument moderne.

Dans notre analyse du Centre, nous avons avancé l'idée que ce matériau contribue à l'intégration du Centre dans la ville. Ces parois de verre sont une surface de contact où se rencontrent et se confondent l'intérieur et l'extérieur du Centre. Dans le cas de la tour Montparnasse, même si le matériau est le même, le résultat est différent. En effet,

le verre du Centre est transparent alors que celui de la tour est opaque. Ce faisant, la tour ne fait que refléter en partie la ville, sans possibilité de s'en laisser pénétrer. De plus, sa hauteur vertigineuse fait en sorte que, pour la majeure partie de sa surface, elle ne peut refléter que le ciel, aucun autre bâtiment environnant n'étant aussi haut et ne pouvant donc s'y mirer. Sa hauteur démesurée par rapport au reste de la marée construite parisienne, et le fait qu'elle soit seule à en émerger, contribuent à son isolement. En comparaison, le Centre semble en dialogue beaucoup plus ouvert avec son environnement immédiat et son apparente monumentalité s'en trouve relativisée. Sa hauteur de 45 mètres apparaît même ridiculement petite.

Ainsi donc, l'effet de la comparaison entre la tour et le Centre adoucit l'impression de modernité brutale que le Centre aurait pu susciter. Malgré cela, la controverse face au Centre a davantage soulevé les passions. Cela tient sans doute à son caractère public et culturel. La tour Montparnasse est considérée comme très laide, mais elle n'agit pas comme un repère dans la ville, elle n'est pas l'incarnation des valeurs culturelles françaises. La tour engage donc moins les passions dans la mesure où elle n'est pas l'icône de la culture à la française, contrairement au Centre Pompidou qui est investi d'une fonction sociale.

4.2.7 Notion commune : l'ascension

La notion d'ascension est commune à la basilique du Sacré-Cœur, à la cathédrale Notre-Dame, aux tours Eiffel et Montmartre et au Centre. Outre les nombreuses marches qui donnent accès à la basilique, il existe un funiculaire qui gravit la colline Montmartre et mène à la basilique. Pour la cathédrale, les deux tours de sa façade sont accessibles au public. La tour Eiffel et la tour Montparnasse possèdent des ascenseurs qui transportent les gens jusqu'à leur sommet. Dans le cas du Centre Pompidou, c'est l'escalator frontal qui assure l'ascension. Dans tous les cas, les monuments marquent une volonté de s'élever au dessus de l'horizon. Ils s'adjoignent une technique qui procure un effet de légèreté, un sentiment positif de surplomb, une impression de se

rapprocher du ciel. Positivement connotée, cette impression n'est pas sans rappeler une certaine volonté de toucher le ciel, voire d'atteindre le paradis.

4.2.8 Particularités du Centre révélées par la mise en lien avec ses compères

Une particularité du Centre est mise de l'avant par cette comparaison, c'est la diagonale de son escalier. En effet, les monuments pour la plupart offrent un panorama à partir d'un point de vue fixe. « La particularité du Centre réside ici dans le déroulement de la chenille qui offre une expérience de vision continue du Niveau 1 [à la hauteur de la rue], jusqu'au Niveau 6 [terrasse panoramique] (et retour), en suivant un mouvement diagonal. » (Centre Pompidou, 2007, document pédagogique). L'ascension est relativement lente et la vision sur la ville est continue. Cela contribue à l'effet de « construction à échelle humaine » voulue par les architectes. En effet, la manière choisie d'accéder au panorama est graduelle, son rythme est lent et naturel. Parmi ses compères, l'escalator du Centre est le seul d'où l'on puisse se voir émerger des toits parisiens, se situer par rapport à l'horizon, avant d'atteindre le sommet.

4.3 Conclusion partielle

Finalement, l'existence antérieure des autres grands monuments de Paris est le contexte d'énonciation par lequel le message Pompidou est rendu possible, dans lequel il prend son sens. L'effet du dialogue que le Centre entretient avec les grands monuments parisiens fait apparaître le Centre comme central et perméable. Une fois dépassée la première impression du décalage de son architecture avec son environnement, les liens avec les monuments font valoir son inscription dans sa ville. Les citations et les emprunts qu'il fait marquent l'échange dynamique qu'il y a entre son propre discours et celui de ses voisins. Tantôt en rupture, quand il s'agit par exemple de la pente descendante de sa piazza ou de l'effet de ses surfaces de verre, tantôt en continuité avec

sa dentelle métallique, sa place publique, le Centre jongle avec les différents éléments de son environnement architectural.

Les discours de ses prédécesseurs fournissent le code architectural parisien qui conditionne la manière dont on lit le Centre. L'opacité de la tour Montparnasse adoucit l'aspect carré et moderne du Centre. La surélévation du Sacré-Cœur donne son attribut d'ouverture à l'entrée du musée et à l'inclinaison descendante de la piazza. L'existence ancestrale des parvis de Notre-Dame et du Sacré-Cœur connote positivement la piazza Georges Pompidou. Les gerberettes marquent un dialogue explicite avec les arcs-boutants de Notre-Dame. La dentelle métallique de la tour Eiffel anoblit l'utilisation fonctionnelle de la structure métallique du Centre. Ces derniers éléments inscrivent le Centre à la fois dans la tradition architecturale parisienne et dans l'innovation.

Reboul (1991) affirme qu'une figure n'est rhétorique que lorsqu'elle vise à persuader. En ce sens, une figure de style est purement fonctionnelle et a pour but explicite de faire accepter le propos de l'orateur. La reprise par le Centre Pompidou d'éléments architecturaux admis dans le patrimoine français tient donc du procédé argumentaire rhétorique le plus élémentaire. Les éléments architecturaux qu'il s'adjoint sont des arguments, presque des lieux communs, qui ont pour but de faire accepter le Centre parce qu'ils ont été préalablement admis par tous. Leur caractère acceptable est partagé par le public.

4.4 Centre Pompidou-Metz

Dans la même optique, le discours du Centre Pompidou ne peut être observé dans son ensemble sans que l'on s'attarde à sa plus récente proposition : le Centre Pompidou-Metz (CPM) (fig. A.16). Il représente l'ultime portion du discours architectural tenu par le musée. Il est à la fois la prolongation de son histoire mais aussi un commentaire sur le Centre parisien. Arrivant 33 ans après l'ouverture du premier Centre, le Centre Pompidou-Metz peut être conçu comme la « version actualisée » pour ne pas dire

améliorée, du « discours Pompidou ». Chose certaine, cette nouvelle antenne marque une nouvelle ère dans l'histoire du Centre et un dialogue peut être lu entre l'original et le nouveau. Ses composantes architecturales s'inscrivent sans doute dans une autre époque, mais peuvent aussi être vues comme étant en réaction au Centre parisien. Une analyse rhétorique de l'architecture de ce deuxième Centre permet de comparer les deux musées sur une même base, de comparer le Centre Pompidou de 1977 avec le Centre Pompidou de 2010. Cela représente l'occasion de voir en quoi le second Centre répond au premier, quels sont les commentaires ou les réactions qu'il incarne face à la maison-mère et comment le discours de cette institution évolue à travers cette nouvelle manifestation.

4.4.1 Historique

La communauté d'agglomération de Metz-Métropole (CA2M) réunit une quarantaine de communes sur plus de 270 km². Metz, en elle-même, est une ville d'environ 125 000 habitants. Ce n'est donc pas tant sa taille que sa situation géographique qui lui confère un statut d'exception. En effet, la ville occupe une position privilégiée en Europe parce qu'elle se trouve à proximité de l'Allemagne, du Luxembourg et de la Belgique. De plus, elle se situe au croisement des grandes lignes de circulations européennes. Les routes qui relient la mer du Nord à la méditerranée passent par Metz, c'est le cas de l'autoroute A4 qui fait Bruxelles-Luxembourg-Metz-Nancy-Dijon. De plus, une autre autoroute, qui lie Paris à Francfort, traverse Metz; plaçant celle-ci en position de carrefour de l'Europe.

Située dans la vallée des cours d'eau de la Seille et de la Moselle, le territoire de Metz est habité depuis plus de trois mille ans. Elle a été créée par les Celtes et occupée par les Romains. Ils y auraient d'ailleurs aménagé un immense amphithéâtre, ce qui a donné son nom actuel à l'emplacement. Mais surtout, son histoire est marquée par les différends entre l'Allemagne et la France. À différentes reprises, elle est passée de la juridiction française à celle allemande pour ne devenir définitivement française qu'avec

la fin de la deuxième guerre mondiale. L'architecture de la vieille ville, en particulier celle du quartier impérial, reste imprégnée de l'influence allemande. La gare ferroviaire et la poste centrale sont des monuments de style néo-roman, commandés par Guillaume II au début du XX^e siècle. La gare fait d'ailleurs partie du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1975. En 2007, la ville de Metz a demandé à ce que soit ajouté à cette liste tout le quartier impérial.

De nos jours, Metz a perdu sa fonction militaire au cœur de l'Europe et a tenté de diversifier son économie. Elle a cependant été durement touchée par les différentes crises qui ont frappé ses entreprises autant dans le secteur textile, sidérurgique que celui du charbon. C'est dans un désir de revitalisation de la région que Metz compte profiter de sa situation géographique et se tourner vers une activité plus culturelle. L'implantation du Centre Pompidou est son principal atout pour réaliser ce virage. Cela dit, le nouveau musée s'inscrit dans un projet d'urbanisme qui dépasse la seule construction du bâtiment. Il s'agit pour Metz de la création d'un quartier entier. Le site a servi de terrain de foire, de gare de marchandise et même de terrain militaire. Sa localisation est idéale, le futur quartier est situé à deux minutes de marche du quartier historique de Metz, juste derrière la gare. Outre sa disponibilité immédiate, ce site offre donc une grande proximité avec le cœur touristique de la ville.

4.4.2 La décentralisation de l'institution

L'ouverture de cette nouvelle antenne apparaît pour l'organisation du Centre Pompidou comme une façon de prolonger son aventure, de relever de nouveaux défis, et pour Metz comme un espoir de recréer, chez elle, l'effet Bilbao. D'abord imaginé à Rio, puis à Lille et Berlin, le choix de Metz semble ne pas avoir été, de prime abord, une évidence. En janvier 2003, la décision d'installer le futur Centre en Lorraine est prise par les dirigeants de l'époque : le directeur du Centre, Bruno Racine, le ministre de la culture, Jean-Jacques Aillagon et le maire de Metz, Jean-Marie Rausch. Les raisons de ce choix, comme les décideurs, sont en partie politiques, comme pour le Centre

parisien, le musée apparaît ici aussi comme investi d'une valeur sociale et politique. Metz a été très affectée par la désindustrialisation du début du XXe siècle et la région de la Lorraine ne jouit pas d'institution publique d'art contemporain. Cette décentralisation s'inscrit dans la politique de rayonnement régional voulue par le ministre de la culture. Pour les intérêts du Centre, le fait que Metz soit à la fois un territoire régional excentré et une fenêtre sur l'Europe profite à la candidature de la ville. De plus, l'organisation du Centre bénéficie du fait que Metz soit très engagée dans son plan de redynamisation de la région. Avant même d'avoir été choisi, le plan de revalorisation du quartier de l'Amphithéâtre avait amené la ville à faire une étude de faisabilité concernant la création d'un musée. Le principe de partenariat sur lequel repose la venue du Centre en Lorraine implique que l'État contribue exclusivement en fournissant l'expertise et les collections. Il revient à la région d'allonger les fonds nécessaires à la création et au fonctionnement ultérieur du musée.

4.4.3 L'architecture : continuité et modernité

Comme Georges Pompidou à l'époque, les principaux intervenants dans la construction du Centre Pompidou-Metz sont pressés d'agir. Cela s'avérera irréalisable mais, ils souhaitent ouvrir le nouveau Centre pour janvier 2007, date à laquelle le Centre parisien aurait trente ans. Moins de dix mois après la nomination de Metz, le concours d'architecture est lancé et les finalistes sont choisis. Plus de 157 projets de partout à travers le monde sont proposés et c'est l'équipe de Shigeru Ban, Jean de Gastines et Philip Gumuchdjian qui gagne le vote du jury. La CA2M et le Centre Pompidou désirent une architecture aussi forte que l'a été celle du Centre parisien à sa création. Le projet de Ban est à la hauteur de leurs attentes. De l'extérieur, le Centre Pompidou-Metz aura l'aspect d'un immense chapeau chinois mou. En effet, à son sommet une flèche haute de 77 mètres tendra, un peu à la manière d'un chapiteau, une grande toile de fibre de verre blanche et translucide, posée sur une armature de bois. Ce toit atypique couvre tout le bâtiment, mais laisse apparaître les immenses fenêtres des galeries. Celles-ci sont en fait d'immenses prismes rectangulaires, ouverts aux

extrémités. Il y aura trois galeries semblables, posées en croix les unes sur les autres et pointées sur différents points de vue de la ville. Le grand chapiteau déborde les galeries pour créer une espèce de passerelle autour du Centre. Ce faisant, le toit vient inclure l'espace extérieur dans le volume du bâtiment. De plus, le terrain du Centre comprend des jardins et une place. Cette présence de verdure incluse dans l'enceinte du musée est en rupture avec le pavé entourant le Centre parisien, mais en cohérence avec l'air du temps. Le respect de l'environnement et la promotion du développement durable faisaient partie des exigences du maître d'œuvre, la CA2M.

4.4.4 Le programme

Le programme du Centre messin est en continuité avec celui de Beaubourg. Il s'agit de présenter l'éventail le plus vaste possible de la création contemporaine, que ce soit en cinéma, en arts plastiques, en musique ou en théâtre. Cependant, contrairement à Paris, il n'est pas prévu d'y annexer une bibliothèque de lecture publique. Le bâtiment contient, en plus des trois galeries d'exposition, une salle de spectacle, une salle de cinéma, une librairie et un restaurant. Le musée messin ne possèdera pas de collection propre, pas plus qu'il ne peut faire d'acquisition. La totalité de ses expositions se feront à partir de la collection existante du premier Centre. La définition de son statut et de ses fonctions doit se faire entre autonomie et allégeance face à la maison mère.

[...] c'est un Centre d'un nouveau type qui naîtra bientôt. Ni musée (il ne contiendra pas de collection en propre), ni redite en réduction du Centre originel, qu'il serait vain de vouloir copier aujourd'hui, il a pourtant la lourde responsabilité d'en prolonger l'aventure et l'idéologie culturelle. (Jodidio et LeBon, 2008, p.22)

Le Centre Pompidou-Metz aura le loisir de faire de sa programmation un écho ou non de celle de Paris. La voie envisagée par le directeur Laurent Le Bon semble vouloir se dissocier de la programmation parisienne pour davantage travailler en collaboration avec les musées lorrains. Il s'agit pour lui d'une entreprise de diplomatie où il doit être établi que le Centre n'arrive pas de la capitale comme un ovni, mais veut plutôt s'intégrer à la vie régionale.

4.5 Le message Pompidou, version messine

Comme le Centre parisien, le site de Metz a comme particularité de présenter une architecture contemporaine audacieuse dans un contexte de constructions historiques. À la différence du site parisien, par contre, le bâtiment n'est pas directement en contact avec le patrimoine architectural de la ville. Situé derrière les lignes de chemin de fer, le quartier de l'amphithéâtre vient entourer le Centre Pompidou (fig. A.17). Ce faisant, la rupture de style est moins choquante. La valeur patrimoniale du quartier impérial messin n'entre pas en contradiction avec le développement moderne du nouveau quartier parce que celui est bien circonscrit derrière la ligne symbolique des rails de chemin de fer. C'est cette enclave moderne, dans lequel le Centre prend place, qui permet d'éviter de soulever le même genre de controverse que celle entourant la création du Centre parisien. De cette façon, l'organisation se soustrait à la problématique de l'insertion de l'architecture moderne dans le patrimoine urbain bâti.

Avec ses escaliers mécaniques pris dans des tubes de verre et ses vastes terrasses, le Centre parisien est un modèle conçu au début des années 70 sous le signe de l'ouverture et du dialogue avec le public. À la différence de nombreuses institutions culturelles, il n'affiche pas le caractère architectural hautain qui pourrait effaroucher les timides. Il est ouvert et populaire, deux mots-clés qui appartiennent au processus de pensée de Shigeru Ban. Même si le dessin original de la toiture, qui se déploie au-dessus des jardins de Michel Desvignes est un élément séduisant et très actuel, le résultat final –dont les volets de verre mobiles- parle le même langage et accueille son public à bras ouverts. (Jodidio et LeBon, 2008, p.58)

De son propre aveu, le Centre messin, plus encore qu'entrer en dialogue avec celui du Centre parisien, il cite certaine « passages » de son discours. Spécialement en ce qui concerne les notions d'ouverture sur sa ville. La citation la plus repérable dans le musée de Ban est sans doute la flèche qui tend le toit du Centre. Cette flèche est le point le plus haut de l'architecture, elle dépasse de quelques mètres le sommet du toit. Elle fait très exactement 77 mètres de hauteur en référence à l'année de l'inauguration du Centre parisien.

L'analyse du bâtiment parisien révèle un discours architectural axé sur la facilité d'accès et l'importance de son implantation dans sa ville. Le Centre messin reprend ces thèmes dans son architecture. Le toit monumental en forme de chapeau chinois (fig. A.18) excède en superficie la surface des galeries d'exposition pour venir englober une partie de la terrasse extérieure. Ce faisant, les notions d'intérieur et d'extérieur ne sont pas clairement délimitées. L'intérieur fait partie de l'extérieur et inversement. À ce propos, Shigeru Ban a dit : « [...] je souhaitais que les espaces intérieurs se prolongent sous la toiture vers l'extérieur. Je ne voulais pas d'un bâtiment sculptural qui donne aux visiteurs l'impression qu'ils n'ont pas le droit d'entrer. » (Jodidio et LeBon, 2008, p. 54). La notion d'ouverture du musée est mise de l'avant par cette caractéristique. De plus, l'architecte utilise dans sa version du Centre Pompidou un élément récurrent de ses réalisations : les volets de verre. Ceux-ci, lorsqu'ils sont fermés forment un mur vitré complet, et lorsqu'ils sont ouverts, décroissent complètement l'aire qu'ils entourent. Ainsi, les espaces intérieurs et extérieurs sont complètement connectés. Malgré les contraintes engendrées par la sécurité et le plan vigipirate français, les espaces sont ouverts constamment, sinon physiquement au moins visuellement.

Une autre facette du dialogue Paris-Metz est visible dans l'importance qu'accordent les deux bâtiments à l'environnement urbain bâti qui les entoure. Dans le cas de Paris, on a vu que le Centre offre un point de vue inédit de la ville et de ses monuments à partir de ses terrasses surélevées. Dans le cas de Metz, ce sont les galeries d'exposition qui dirigent le regard sur les grands monuments messins. En effet, les grands tubes rectangulaires percés en leur bout sont non seulement les galeries d'exposition, mais ils agissent aussi comme des objectifs de caméra pointés sur les faits saillants de l'architecture de Metz. De plus, lorsqu'on marche à travers les galeries, un effet d'optique particulier crée littéralement un effet de zoom sur les paysages.

Each of the 87-meters-long and 15-meter-wide boxes will be directed, like a box camera, towards a view of one of the city's historic monuments, such as the railway station and the cathedral. These large picture windows will be the only view outside from the galleries, creating more usable and flexible gallery space. » (Greub, 2006, p.52)

La volonté d'entrer en dialogue avec l'environnement est commune aux deux centres et marque la volonté de l'institution d'interagir avec le lieu où elle s'implante.

Parmi les commentaires lisibles que Metz fait sur l'architecture du Centre parisien, on retrouve l'importance de l'aménagement paysager du lieu et la dimension des galeries. En effet, la CA2M a imposé à Shigeru Ban de travailler avec un architecte paysagiste pour l'aménagement du parvis du CPM. En comparaison, le CGP apparaît s'élever sur un désert de bitume. Ainsi, le discours Pompidou peut s'actualiser à Metz en s'accordant sur les tendances vertes actuelles. Quant aux galeries d'exposition, celles de Paris étaient censées, selon les plans des architectes, être modifiables à l'envi. Or, elles s'avèrent incapables de présenter certaines œuvres trop grandes. Les dimensions plus grandes des galeries, principalement la galerie centrale, de Metz sont une réaction à celles, insuffisantes, de Paris.

Le caractère fonctionnaliste des deux Centres rapproche leur discours. Les galeries du Centre parisien sont de grands plateaux carrés, initialement modulables et modifiables à volonté. Celles du Centre messin sont encore plus radicalement axés sur leur fonction d'exposition de par leur simplicité « en rejetant fermement [...] les formes « artistiques » affectées de certaines réalisations comme le très applaudi musée Guggenheim de Bilbao. » (Jodidio et LeBon, 2008, p.60). Les deux bâtiments font de leur fonction au moins une partie de leur aspect esthétique et cherchent, en théorie, à éviter les fioritures architecturales inutiles.

4.6 Architecture événementielle, vraiment?

Le Centre messin, se proclame lui-même comme étant axé sur la fonction, comme l'est la maison-mère. Cela dit, le geste architectural de cette nouvelle antenne est beaucoup moins controversé que le premier Centre et malgré sa volonté fonctionnaliste – repérable dans les trois galeries tubulaires- il s'inscrit indéniablement dans un courant « d'architecture pour l'architecture ». Le grand chapeau chinois mou est difficilement

défendable comme étant une nécessité fonctionnelle de laquelle ressortirait l'esthétique du bâtiment. On peut aussi s'interroger sur l'utilité de la flèche de 77 mètres. Il s'agit clairement d'un geste architectural d'apparat, probablement destiné à être facilement repérable de loin, incitant les voyageurs à descendre de l'autoroute.

De plus, à la différence du projet parisien, le Centre Pompidou-Metz origine d'abord d'un désir de créer un bâtiment iconique, qui deviendrait un représentant visuel de la région. Le programme culturel est secondaire. La controverse et l'architecture-choc qui apparaît comme un effet collatéral du Centre de Paris est, dans le cas de Metz, l'objectif principal. De cette façon, le Centre se targue d'avoir une architecture événementielle. Dans le contexte actuel des musées-objets, il s'agit plutôt d'un acte illocutoire. L'événement n'est pas créé par l'architecture comme la controverse était née de l'érection du Centre de Piano et Rogers. L'événement se crée au moment où le Centre messin affirme lui-même en être un. Les architectures des deux centres sont effectivement des gestes architecturaux forts, appelés tous les deux à devenir des repères visuels dans leur ville respective. Mais la controverse en réaction à l'architecture n'est plus d'actualité aujourd'hui. Le contexte d'élocution est radicalement différent. Le nouveau Centre s'inscrit dans une tendance globale de monuments-bijoux dont les villes se parent de plus en plus pour dorer leur image. Dans ces conditions, on peut se demander quel est donc l'événement dont l'architecture événementielle devrait faire état.

4.7 Conclusion partielle

En conclusion, le Centre messin représente donc une version actualisée du message Pompidou. Il apparaît dans cette nouvelle proposition que le Centre parisien comporte certaines lacunes qui sont corrigées sur le nouveau site. Mais surtout, le discours du Centre messin, et ses effets différents sont imputables au contexte radicalement différent de son élocution. Les trente-trois ans qui séparent leurs inaugurations respectives changent dramatiquement l'état d'esprit dans lequel un message, qui peut

sembler similaire en soi, sera reçu. À travers la même volonté de bâtiment-communication, les deux Centres ont un effet radicalement différent : alors que Beaubourg était en rupture avec son environnement et avec le type « musée », Metz correspond à l'air du temps, il s'inscrit dans la mode actuelle d'une architecture iconique, signature d'une ville.

4.8 Conclusion : l'actualité du Centre parisien

Cette constatation nous amène à poser la question de la signification actuelle du Centre parisien. La controverse s'est visiblement éteinte, qu'en est-il de sa pertinence? Comment son discours traverse-t-il les époques?

4.8.1 La monumentalisation

[...] le Centre est un bâtiment paradoxal : voulu comme anti-monument, il est devenu une référence architecturale considérable par un renversement ironique de sens. Cette évolution s'est faite au « corps défendant » des architectes, Richard Rogers précisant : « c'est un peu malgré lui que le Centre est devenu un monument, à cause de sa taille qui ne lui permettait pas de passer inaperçu ». (Dufrêne, 2007, p.301)

Après 30 ans d'existence révolutionnaire, le CGP est appelé à être « conservé », comme faisant partie d'un patrimoine architectural⁵. Il devient le symbole d'une époque dont on veut garder la trace. Le ravalement qu'il subit dans les années 1990 n'est pas étranger à cet état de fait. En effet, à cette occasion, selon l'analyse de Claude Massu (dans Dufrêne, 2007), le bâtiment se monumentalise. « Alors que le Centre prolongeait la ville, s'accordait avec elle, la rénovation le traite comme un monument à part entière, un espace fermé et, en un sens, monumental. » (Dufrêne, 2007, p.301). La

⁵ « Conçu initialement comme une machine, le bâtiment de Renzo Piano et Richard Rogers est considéré comme un patrimoine dès 1992 par Dominique Bozo. » (Dufrêne, 2007, p.35) Bozo était alors le président du Centre Pompidou, c'est sous son règne que les rénovations de 1996-2000 ont été décidées.

monumentalisation du Centre était déjà présente avant les rénovations, ne serait-ce que par ses dimensions, son aspect caractéristique, et le fait que le Centre soit un point de repère dans la ville. Mais, dans le sens où l'entend Massu, la monumentalisation récente, opérée par le Centre lui-même lors des rénovations, représente une rupture avec son objectif de perméabilité. Un facteur extérieur renforce aussi l'impression d'étanchéité du musée : le plan Vigipirate. En effet, depuis 2001, il faut passer par détecteurs de métal et faire inspecter le contenu de son sac pour entrer. Cela a pour effet d'engorger l'entrée et de ralentir le flux des visiteurs. La file s'allonge pour pénétrer dans le monument et ce temps d'attente amplifie l'impression d'imperméabilité du bâtiment.

Les facteurs de cette monumentalisation apparaissent dans la transformation du forum et des modalités d'accès. Le forum, dans le plan original, devait être la continuité de la piazza. Son cloisonnement a finalement été forcé, mais il reste alors, quand même, le lieu commun de tous les départements et l'espace de convivialité et de rencontre de la faune disparate des utilisateurs. La rénovation de 1996-2000, coupe du deux tiers l'espace du forum au profit de quatre nouvelles salles d'exposition, d'une succursale de la librairie Flammarion, de la valorisation de la boutique d'objets de design et de la cafétéria. L'espace restant sert à l'orientation des visiteurs et à la promotion des différentes activités. La rénovation du forum résulte en un espace de transit bigarré et l'accélération du rythme qu'il inspire.

De plus, avec les rénovations, l'accès au panorama est devenu payant. Antérieurement un des seuls points de vue gratuits sur les toits de Paris, il faut dorénavant payer l'entrée du musée pour monter en haut de l'escalator. Entre le rétrécissement de l'ère d'accueil, et l'escalator devenu payant, les procédures d'entrée dans le musée se sont multipliées. Une conséquence de la monumentalisation peut être imaginée: les possibilités de pénétrer dans Beaubourg par curiosité, sans l'avoir planifié, s'amenuisent. La monumentalisation est une manifestation de l'effet du temps sur le Centre, de sa façon de vieillir.

C'est à travers ses tentatives de renouvellement que l'actuelle image du Centre apparaît. La controverse n'est plus du tout vive, le bâtiment a été digéré par la ville. Cet état de fait n'est peut-être pas étranger à la reconnaissance internationale dont le Centre a profité depuis trente ans et à la vague actuelle de l'architecture événementielle. Le Centre apparaît, a posteriori, comme le précurseur d'une nouvelle mission de communication dont on a investi les bâtiments de culture. Il apparaît généralement comme une nouvelle manière de concevoir la muséographie⁶. À ce titre, le bâtiment controversé fait date dans l'histoire architecturale parisienne et internationale. C'est selon cette valeur, ajoutée par l'effet des années, qu'il est appelé à être conservé comme un monument, en souvenir de l'événement architectural et social qu'il a engendré.

4.8.2 le phénomène de l' « archistar »

Les années ont aussi consacré les deux architectes du Centre. Pratiquement inconnus au moment de la construction du Centre, Richard Rogers et Renzo Piano font aujourd'hui partie d'une espèce de « star system » des architectes. Ils sont tous les deux récipiendaires du prestigieux prix d'architecture « Pritzker », en 1999 pour Piano et en 2007 pour Rogers. Cela contribue à la renommée du bâtiment. Au-delà de l'acceptation de l'édifice dans la ville, cela fait en sorte qu'il devient une raison pour elle de s'enorgueillir. Le terme « archistar » a été développé par les auteures italiennes Gabriella Lo Ricco et Silvia Micheli (2003) pour définir un système de signification fermé où les constructions, facilement identifiables et attribuables à leur auteur, renvoient non seulement à la création architecturale mais aussi à l'image personnelle de l'architecte. Cela révèle une stratégie de communication employée par les villes pour faire valoir leur renommée internationale. En s'adjoignant une signature connue, une ville acquiert sa place dans la compétition touristique des villes modernes. Dans cette

⁶ On connaît cette maladie spécifique des musées, la « migraine du musée »; aussi les responsables et les architectes ont-ils tenté de lui trouver un remède, du moins à partir de la mise en œuvre du Centre Georges-Pompidou, à la fin des années soixante. (Basso Peressut, 1999, p.6)

perspective, le Centre Pompidou de Paris apparaît d'autant plus avant-gardiste qu'il a lui-même contribué à révéler ses architectes au monde.

CONCLUSION

La présente recherche s'inscrit dans une démarche actuelle de compréhension de la portée discursive de l'architecture. Les écrits de Pierre Pellegrino et Josep Muntanola Thornberg sur la topogénèse parus depuis les années 80 amorcent une réflexion sur le pouvoir signifiant et déterminant du lieu sur l'existence humaine. Ces recherches sont davantage axées sur la sociologie de l'architecture et effleurent au passage la portée communicationnelle de l'architecture. Ce mémoire représente donc l'occasion de pousser plus loin, ne serait-ce que d'un iota, la réflexion sur la signification du lieu dans le domaine des communications, à travers l'analyse d'un cas de figure particulier.

Axer la recherche autour du pouvoir communicationnel de l'architecture nous a amenée à travailler dans une zone théorique qui soit à cheval entre deux disciplines : la sémiotique et l'architecture. Les théories des relations transtextuelles, de la rhétorique et de la sémiotique y trouvent un nouveau terrain d'application. Nous espérons, par notre analyse, avoir fait la preuve de l'applicabilité de telles théories à un type d'objet différent et, ce faisant, avoir contribué à élargir le spectre des découvertes qu'elles permettent. Klinkenberg (1996) affirme que la démarche rhétorique, comme celle proprement scientifique, propose un nouveau découpage du convenable. C'est précisément dans cet état d'esprit que le présent projet de mémoire a été pensé. Il s'agit d'une tentative de sortir du cadre rigide des théories employées pour élargir le champ d'application de leurs outils. Ce faisant, ces nouveaux outils devraient permettre une nouvelle compréhension de l'architecture, au moins dans le cas particulier du Centre Pompidou de Paris. Et surtout, permettre de proposer une méthode d'analyse alternative, une lecture argumentée, plausible, du message encodé dans l'architecture, qui trop souvent reste perçu sans possibilité d'être analysé.

Ce mémoire faisait le pari de pouvoir appliquer les théories de la communication sur un objet d'étude en trois dimensions. Cette méthode s'avère fertile mais nous ne pensons pas avoir ici cerné l'entièreté de la signification du lieu. Nous pensons plutôt avoir participé à révéler plus explicitement une partie du message en le décodant à partir des théories sémiotique, rhétorique et transtextuelles. Celles-ci ont guidé le fil de pensée de l'analyse. En premier lieu, il s'agissait de bien voir la proposition que représente le Centre lui-même, en passant par la mise à plat de ses caractéristiques techniques. Ensuite, nous avons appliqué sur cette matière première les outils des théories choisies, cela a permis de révéler les inspirations et les ruptures que le Centre entretient non seulement avec les typologies du musée, du jouet et de l'usine, genre d'archétypes architecturaux, mais aussi de faire ressortir les arguments qui participent à son propos.

Dans un deuxième temps, une fois établi le discours intrinsèque du bâtiment, il nous est apparu nécessaire d'en voir les effets. La mise en lien avec différents édifices a fait apparaître les allers-retours du sens et a fait ressortir la valeur dynamique de son message. Pour ce faire, nous avons observé les échanges, qui nous apparaissent comme une forme de transtextualité, qui s'opèrent entre lui et des bâtiments qui lui sont antérieurs et un dernier qui lui est ultérieur. Ainsi, la valeur sémantique du Centre apparaît dans la mise en comparaison avec d'autres repères architecturaux parisiens, aussi iconiques que lui, que sont la Cathédrale Notre-Dame de Paris, la basilique du Sacré-Cœur, la tour Eiffel et la tour Montparnasse. De plus, l'évolution de son discours apparaît dans l'analyse du Centre Pompidou-Metz. Il ressort de cette analyse que le Centre s'insère naturellement dans l'histoire architecturale française, en ce qu'il reprend certaines des caractéristiques admises comme faisant partie du patrimoine architectural de la ville. De plus, ces comparaisons nous informent encore davantage sur ses motivations alors qu'elles révèlent certaines ruptures, notamment avec la basilique du Sacré-Cœur et la tour Montparnasse. Celles-ci marquent sa volonté de se différencier, de cette façon son discours apparaît, comme en négatif, lorsqu'il se place en opposition avec la notion de surélévation ou la modernité du type gratte-ciel. Finalement, la comparaison avec le Centre messin nous a permis de nous interroger sur la valeur actuelle du « message Pompidou », en plus de confronter l'image du Centre

parisien d'aujourd'hui, sa potentielle monumentalisation et la pérennité de son discours.

En passant par les dimensions temporelle et physique de l'existence du Centre, nous avons tenté de marquer, les plus exhaustivement possible, les différents aspects de son discours. À partir de celles-ci, les théories ont permis de jeter un regard différent, axé sur la part communicationnelle du bâtiment, sur l'objet d'étude choisi. Dans un désir de compréhension approfondie du message de l'architecture du Centre Georges-Pompidou de ses manifestations et de son évolution, ces théories permettaient (et exigeaient!) que l'on s'attarde particulièrement au contexte de son élocution. C'est dans cet esprit que nous avons ré-enligné la chaîne d'élocution *ethos-logos-pathos* dans un axe délibératif, rendant ainsi au message de l'architecture une valeur sociale et politique qui nous apparaissait primordiale. Ce faisant, l'architecture, selon notre point de vue, n'est plus envisagée selon ses qualités esthétiques mais bien selon sa pertinence et son rôle dans la société. Le musée est le lieu où la société se projette et se construit, c'est selon cette prémisse que l'analyse de son discours tire son intérêt. En se présentant comme une étude de cas, notre analyse voulait inclure plusieurs aspects du problème et établir des liens entre le contexte de l'élocution et le sens du discours de l'architecture afin de comprendre la dynamique discursive de telles constructions. Donc, au-delà de l'étude d'un cas particulier de musée, l'intérêt du présent mémoire réside, en partie, dans la compréhension du sens de l'institution-musée dans nos villes et dans nos vies.

À travers l'analyse des contextes typologique, spatial et temporel les théories employées ont révélé la complexité du discours architectural. Une approche pragmatique nous a permis d'observer la dimension historique de son implantation, son développement dans la longue durée, tout en l'ancrant dans le contexte muséal actuel. Il ressort de l'analyse que le Centre Pompidou s'inscrit définitivement dans une entreprise de communication urbaine. En effet, ses principaux arguments cherchent à renforcer une impression d'imbrication dans la trame urbaine de Paris, mettent la ville de l'avant par une entreprise de perméabilité entre elle et le bâtiment. De plus, certains de ses

arguments servent principalement à exalter sa propre valeur esthétique. En ce sens, le Centre apparaît définitivement comme précurseur d'une stratégie de communication basée sur l'architecture pour l'architecture (suivant l'expression de « l'art pour l'art »), mouvement dans lequel la plupart des grandes villes actuelles tente d'entrer pour rivaliser dans la lutte touristique internationale. L'architecture événementielle explique la puissance de la controverse de 1977, c'est aussi l'architecture événementielle qui explique aujourd'hui l'extinction de cette polémique.

APPENDICE A

FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE

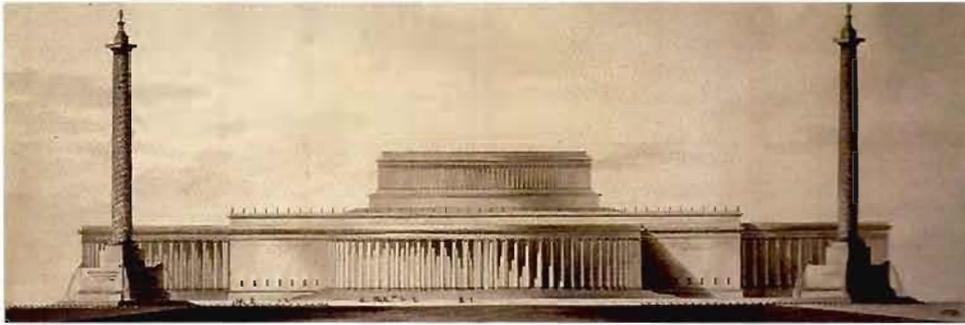


Figure A.1 Illustration du musée type. (Tiré de Desmoulins, 2005, p.10).

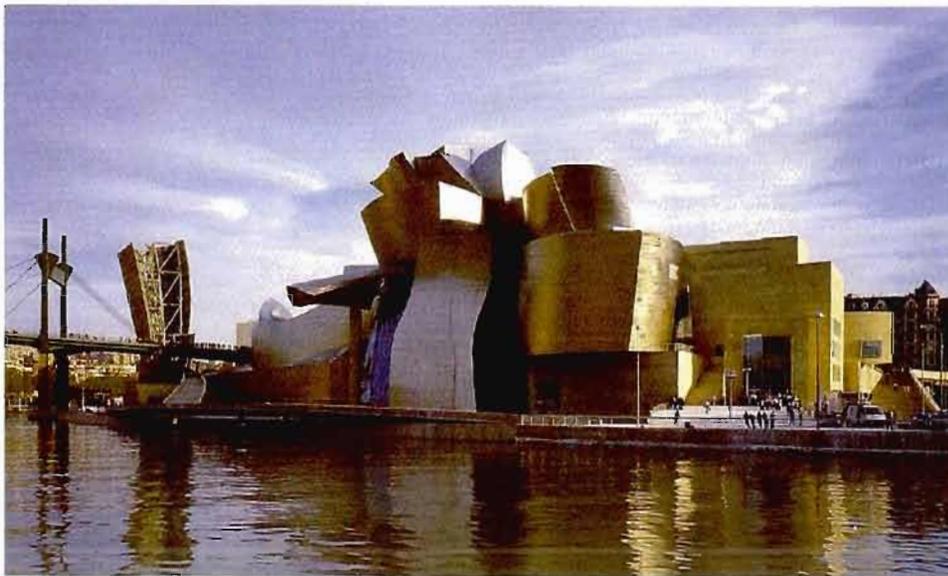


Figure A.2 Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, architecte. (Tiré de Desmoulins, 2005, p.12).



Figure A.3 Le Centre Georges Pompidou. (Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p1.htm>. En ligne.)



Figure A.4 Le plateau Beaubourg (encadré en vert, à gauche) sert de stationnement avant la démolition des pavillons de Baltard (à droite). (Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p1.htm>. En ligne.)

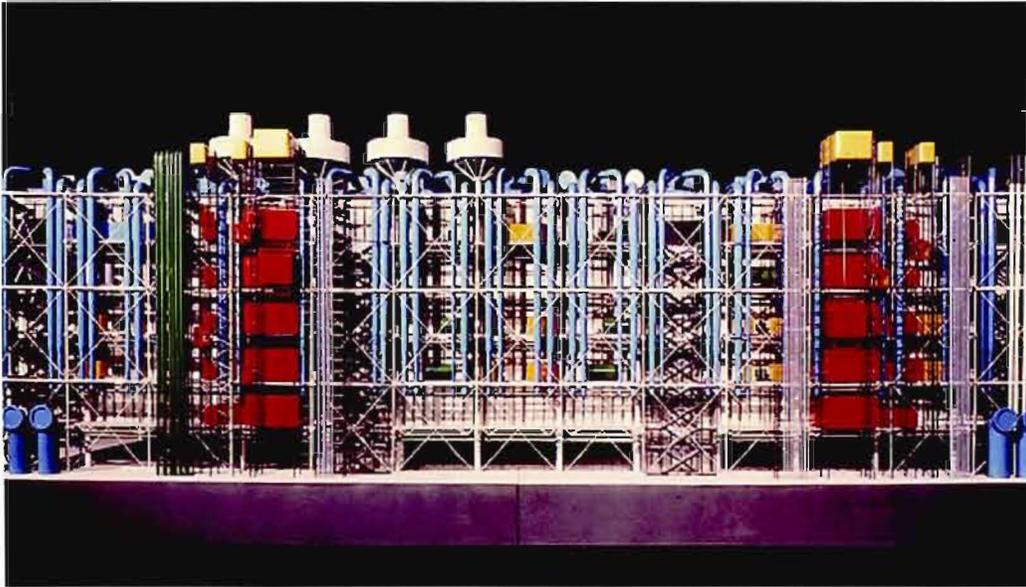


Figure A.5 Maquette définitive du Centre Pompidou. Façade est. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.71).

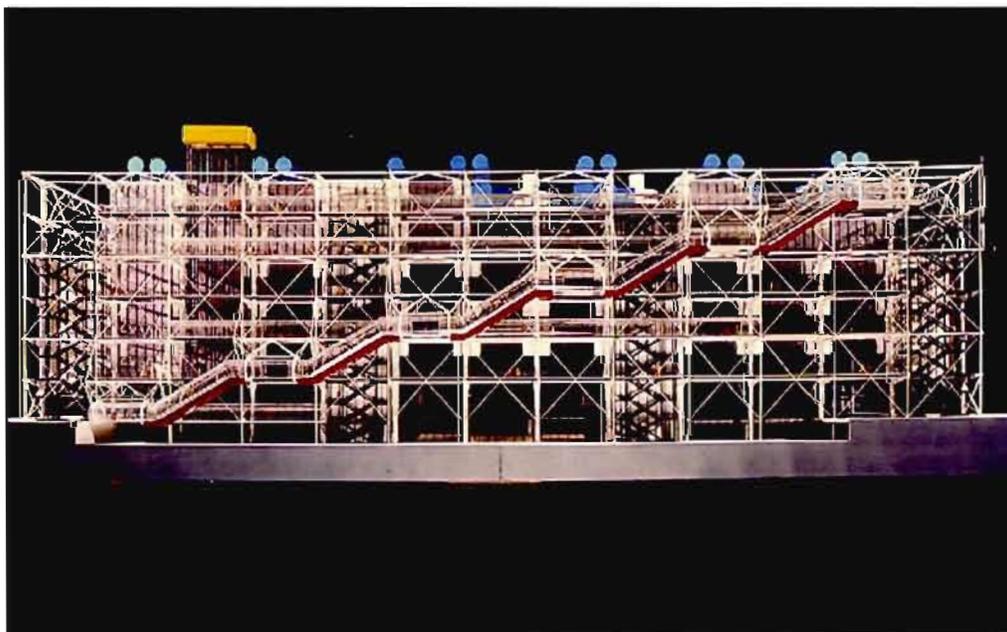


Figure A.6 Maquette définitive du Centre Pompidou. Façade ouest. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.71)

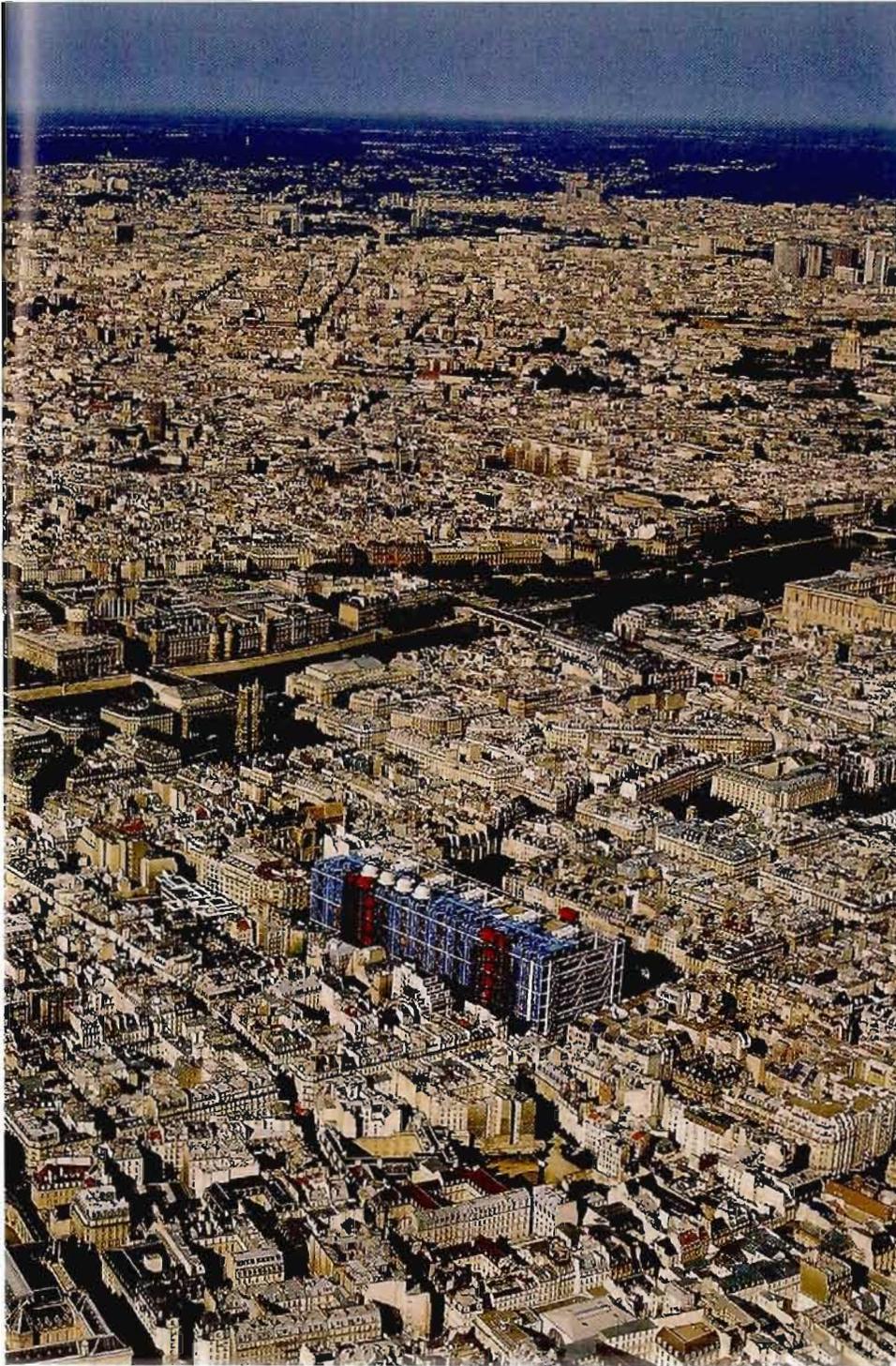


Figure A.7 Le Centre Pompidou dans son contexte urbain. Il dépasse d'une vingtaine de mètres les édifices environnants. (Tiré de Viatte, 2007, p.1).



Figure A.8 Pavillons des Halles de Baltard, détail. La dentelle métallique.
(Tiré de Lemoine, 1980, p.216).



Figure A.9 La vue panoramique du toit du Centre Pompidou.
(Tiré de Centre Georges Pompidou, document pédagogique.
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p1.htm>. En ligne.)

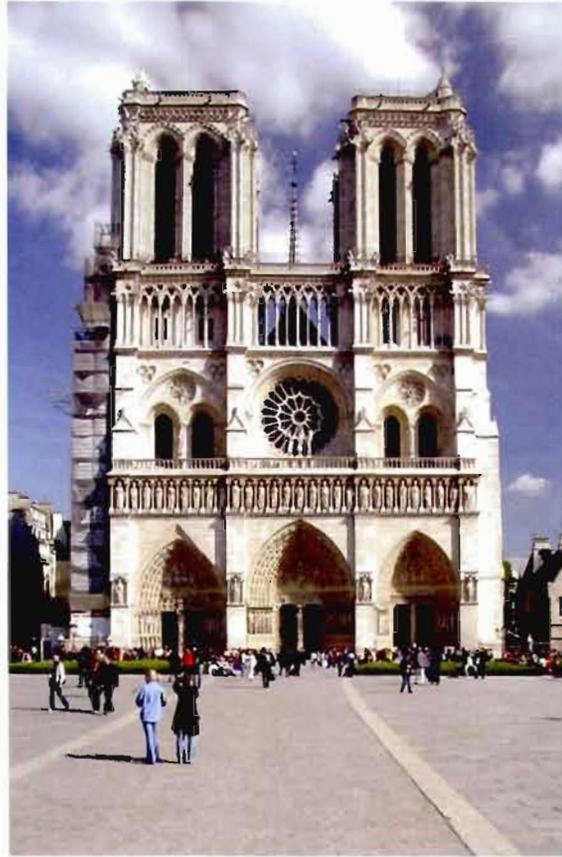


Figure A.10 Cathédrale Notre-Dame de Paris. (Tiré de Pujo, 2007, p.82).



Figure A.11 Notre-Dame de Paris, détail. Les arcs-boutants. (Tiré de Pujo, 2007, p.23).



Figure A.12 Centre Georges Pompidou, détail. Les gerberettes. (Tiré de Piano et Rogers, 1987, p.145).



Figure A.13 Basilique du Sacré-Cœur. (Tiré Pujo, 2007, p.1).



Figure A.14 Tour Eiffel, vue de l'escalier roulant du Centre Pompidou (Photo : Laurence-Maude Saint-Cyr Proulx, mai 2009).



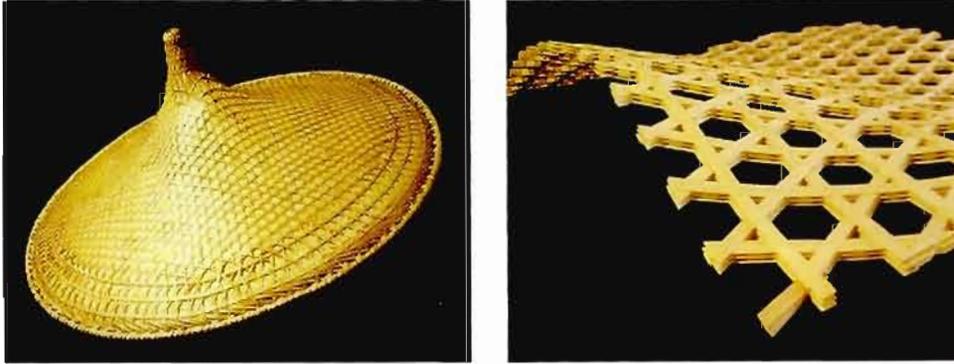
Figure A.15 Tour Montparnasse. (Tiré de Pujo, 2007, p.178).



Figure A.16 Centre Pompidou-Metz (Tiré du site internet du Centre Pompidou-Metz. <centrepompidou-metz.fr>. En ligne.)



Figure A.17 Centre Pompidou Metz, vue aérienne. Le Centre dans son contexte urbain. (Tiré de Jodidio et LeBon, 2008, p. 10).



Draft: Chinese hat and lattice structure

Figure A.18 Le chapeau chinois à l'origine de la toiture du Centre Pompidou Metz.
(Tiré de Greub, 2006, p.50)

BIBLIOGRAPHIE

- Baudrillard, Jean, 1977. *L'effet Beaubourg, implosion et dissuasion*, Paris : Éditions Galilée, 50 p.
- Basso Peressut, Luca, 1999. *Musées, architectures 1999-2000*, Milan : Motta, Paris : Acte Sud, 278 p.
- Beth, Axelle et Elsa Marpeau, 2005. *Figures de style*, Paris : Éditions Librio, 93 p.
- Bordaz, Robert, 1975. *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, Paris : Éditions Dunod, 31 p.
- Bouthat, Chantal, 1993. *Guide de présentation des mémoires et des thèses*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 110 p.
- Cambon, Diane, 2007. « Comment le Guggenheim a transformé Bilbao ». *Le Figaro*, 22 octobre
- Dumarsais, César Chesneau et abbé Ducros, 1988. *Des tropes ou des différents sens et vingt autres articles de l'encyclopédie*, Paris : Flammarion, 442 p.
- Dufrêne, Bernadette, 2000. *La création de Beaubourg*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 272 p.
- Dufrêne, Bernadette, 2007. *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 661 p.
- Desmoulins, Christine, 2005. *25 musées*, Paris : Éditions du Moniteur, 160 p.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 467 p.
- Gharsallah, Soumaya, 2008. « Le rôle de l'espace dans l'exposition et le musée. Analyse du processus communicationnel et signifiant ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal. 292 p.
- Greub, Suzanne (dir. publ.), 2006. *Museums in the 21st century*, Munich : Prestel. 215 p.

- Iglesias, Lucia, 1998. « Bilbao : l'effet Guggenheim ». *Le Courrier de l'Unesco*, septembre
- Jodidio, Philip et Laurent Le Bon (dir. publ.), 2008. *Centre Pompidou-Metz*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 112 p.
- Jodidio, Philip, Laurent Le Bon et Aurélien Lemonier, 2010. *Chefs d'œuvres? Architectures de musées 1937-2014*. Metz : Éditions du Centre Pompidou-Metz, 239 p.
- Joyeux, Micheline, 2004. *Les figures de style*. Paris : Hatier, 79 p.
- Klinkenberg, Jean-Marie, 1996. *Précis de sémiotique générale*, Coll. Points Essais, Bruxelles : Éditions de Boeck, 486 p.
- Lemoine, Bertrand, 1980. *Les Halles de Paris*, Paris : L'Équerre, 283 p.
- Lo Ricco, Gabriella et Silvia Micheli. 2003. *Lo spettacolo dell'architettura profilo dell'archistar* [Le spectacle de l'architecture profil de l'archistar]. Milan: B. Mondadori, 229 p.
- Meyer, Michel, 2004. *La rhétorique*. Coll. « Que sais-je? », Paris : Presses universitaires de France, 125 p.
- Mongeau, Pierre, 2009. *Réaliser son mémoire ou sa thèse*. Québec : Presses de l'université du Québec, 145 p.
- Morhain, Catherine. 2009. « Centre Pompidou-Metz. Constellation, trois jours incontournables » *Metz Magazine*, mai, p.5
- Muntanola Thornberg, Josep, 1996, *La topogénèse, fondement d'une architecture vivante*, Coll. La bibliothèque des formes, Paris : Éditions Economica, 176 p.
- Pellegrino, Pierre, 2000. *Le sens de l'espace : l'époque et le lieu*, coll. Bibliothèque des formes, Paris : Antropos, 152 p.
- Pellegrino, Pierre, 2000. *Le sens de l'espace : les grammaires et figures de l'étendue*, coll. Bibliothèque des formes, Paris : Antropos, 258 p.
- Petitjean, Marc, 1997. *Métro Rambuteau*, Paris : Éditions Hazan : Éditions du Centre Pompidou, 95 p.
- Piano, Renzo et Richard Rogers, 1987. *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, entretien avec Antoine Picon*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 168 p.

- Poisson, Georges, 2002, *Les grands travaux des présidents de la Ve république*, Paris : Éditions Parigramme, 195 p.
- Ponge, Francis, 1977. *L'écrit Beaubourg*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 25 p.
- Pujo, Nathalie (dir.), 2007. *Paris*. Outremont : Éditions Libre Expression, 446 p.
- Raffin, Christine (dir.publ.), 2005-2009. *Le magazine Centre Pompidou-Metz*, nos 1 à 4.
- Reboul, Olivier, 1984. *La rhétorique*, Coll. « Que sais-je? », Paris : Presses universitaires de France, 125 p.
- Reboul, Olivier, 1991. *Introduction à la rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, 242 p.
- Riegl, Aloïs. 1984. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Trad. de l'allemand par Daniel Wieczorek. Avant-propos de François Choay. Coll. Espacements. Paris: Editions du Seuil, 122 p.
- Robrieux, Jean-Jacques, 1998. *Les figures de style et de rhétorique*, Paris : Dunod, 128 p.
- De Roux, Emmanuel, 2003. «Le Centre Pompidou ouvre une antenne à Metz et vise l'Europe », *Le Monde* , 10 janvier
- Sauter, Catherine. 1995. « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie ». *Recherches sémiotiques*, vol. 15, no 1-2, pp.145-162
- Schaer, Roland, 1993. *L'invention des musées*, Coll. « Découvertes », Paris : Éditions Gallimard / Réunion des musées nationaux, 144 p.
- Viatte, Germain, 2007. *Le Centre Pompidou, les années Beaubourg*, Coll. « Découvertes », Paris : Éditions Gallimard, 127 p.
- Zola, Émile, 1873. *Le ventre de Paris*, Paris : Lettres modernes (1969), 650 p.

ACTES DE COLLOQUE

Hertzog, Anne, 2008. « Les modèles de musée : spatialités et temporalités ». In *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe* (Paris, 5-7 décembre 2007), sous la dir. de Anne-Solène Rolland et Hannah Murauskaya, p.163-178. Paris : L'Harmattan.

AUTRES DOCUMENTS DE TRAVAIL

Centre Pompidou, 2007. Dossier pédagogique, *Découvrir l'architecture du Centre Pompidou*, consulté en ligne le 30 octobre 2008.
<www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-centre-pompidou/accueil.htm>

VIDÉOS

Copans, Richard. 1998. *Le Centre Georges Pompidou*. Prod. Stan Neumann, Marie Guirauden. Coll. Éclairages Architectures. New York : Society for French American Culture Services Educational Aid. Vidéocassette VHS, 26 min. son, couleur avec séquences noir et blanc.

Copans, Richard, Stan Neumann et Frédéric Compain. 2001. *Architectures 1*. Prod. Catherine Adda. Paris : Arte Vidéo. DVD, 160 min, son, couleur avec séquences noir et blanc.

SITES INTERNET

Centre Pompidou, s.d. *Centre National d'art et de culture Georges Pompidou*. En ligne. <www.centrepompidou.fr>. dernière consultation le 15 septembre 2010.

Centre Pompidou-Metz, s.d. *Centre Pompidou-Metz*. En ligne. <www.centrepompidou-metz.fr>. dernière consultation le 15 septembre 2010.

ICOM, s.d. « La communauté muséale mondiale : qui sommes-nous? ». En ligne. <<http://icom.museum/qui-sommes-nous/la-vision/definition-du-musee/L/2.html>>. dernière consultation le 10 décembre 2010.