

Mémoire de Recherche
Master en Études Muséales

Raphaël Osé

L'entrée du musée spectaculaire en France
Étude de ses caractéristiques et de ses évolutions depuis
l'inauguration du Centre Pompidou

Présenté sous la direction de
Pierre-Alain Mariaux
Et sous la co-direction de
Cecilia Hurley Griener

Octobre 2022

Tables des matières

Remerciements	
Avant-propos	
Introduction	1
Problématiques	2
Pour une définition de l'architecture	4
Méthode et choix des institutions	6
Partie I – L'entrée du musée	9
1. Qu'est-ce qu'une entrée de musée ?.....	9
Les trois composantes	11
L'entrée ou le seuil ?.....	12
Les particularités d'une entrée muséale	14
Se démarquer.....	14
...et permettre un passage entre deux espace-temps	17
2. La façade : un acteur d'intégration et de support à la communication.....	18
Identifier une façade	19
L'évolution des formes et des fonctions	19
Distinguer façade et esplanade	21
La façade comme outil d'interaction avec l'environnement.....	22
Marquer ou dissimuler sa présence	22
• Dans un contexte citadin	22
• Dans un contexte périurbain ou extra-urbain	25
Rappeler son milieu.....	27
Un outil de communication et de cadre visuel.....	28
La façade communique-t-elle au visiteur qu'il s'agit d'un musée ?	29
Un support au service du contenu muséal ou de l'art	31
3. L'espace reliant l'environnement à la porte d'entrée.....	33

Typologie des esplanades	33
Musée sur piédestal	33
Accès « de plain-pied »	36
La pente	36
« Rite de passage » ou comment préparer le visiteur à rentrer	37
Franchir l'esplanade	37
Intégrer du contenu et des services au rite	38
Porte d'entrée	40
4. Dernière étape du processus d'entrée du visiteur	41
L'accueil du visiteur	41
Espace central du musée	41
Quelle matérialité ?	45
Les formes du hall	48
L'importance des espaces d'accueil.....	53
Partie II – L'entrée du musée spectaculaire : deux projets emblématiques.....	55
1. Du plateau Beaubourg au Centre spectaculaire.....	55
Le poids de l'enveloppe architecturale	56
Une innovation sans précédent.....	56
Un monument spectaculaire affirmé ?	60
L'entrée spectaculaire	62
La façade : un support au divertissement	62
La piazza, un spectacle à ciel-ouvert.....	66
Le hall, reflet de la nouvelle consommation culturelle	68
Le spectaculaire comme réponse face à la crise des musées.....	73
2. Repenser le Louvre, un projet enfoui	76
Le choix d'une nouvelle entrée.....	76
Un complexe central et monumental.....	77

Une façade entièrement vitrée pour une nouvelle attraction de la capitale.....	82
L'esplanade au service de la pyramide	85
Le nouveau hall, miroir de l'effet spectaculaire.....	87
La pyramide, tombe du musée ?	92
Le commercial comme nouveau moteur des dynamiques muséales.....	93
Le musée dans la ville ou la ville dans le musée ?	97
Partie III – L'évolution de l'entrée spectaculaire	99
1. « L'effet Confluences »	99
L'emplacement et l'architecture du musée	99
L'entrée du musée des Confluences, reflet de l'évolution du spectaculaire.....	102
La transparence de la façade et l'accessibilité de l'esplanade.....	102
Le Cristal, l'aboutissement de l'expérience spectaculaire	105
Dans la continuité de « l'effet Bilbao » : un écho au musée de la ville basque.....	113
Des innovations architecturales à la source d'une dynamique économique et touristique	113
Des musées devenus des attractions et des modèles de développement	115
2. L'entrée spectaculaire « atténuée » du MuCEM.....	118
Un étonnant accès au musée : une entrée multiple et fragmentée	120
Un projet en connexion avec l'ancien	120
Une façade, une esplanade, un hall et deux accès au musée opposés	122
• La façade	122
• L'esplanade	126
• Hall et accès	126
« Une faille périphérique “ démuséifiante” »	129
Une évolution du spectaculaire devenu nuancé ?	133
Un spectaculaire modeste face à son contexte	133
Un objectif de masser les foules et de les attirer	135

Conclusion.....	137
Table des illustrations	143
Bibliographie.....	151

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Mr. **Pierre Alain Mariaux** – Professeur ordinaire en histoire de l'art et du Master en études muséales à l'Université de Neuchâtel ; Conservateur au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice – pour ses remarques constructives et ses conseils sur la construction de ma problématique et l'orientation de mon analyse.

Je tiens également à remercier Mme **Cécilia Hurley Griener** – Enseignante à l'Ecole du Louvre ; Chargée d'enseignement en histoire de l'art et du Master en étude muséales à l'Université de Neuchâtel ; Directrice pour l'École du Louvre du Master History of Art and Museum Studies à l'Université Sorbonne Abu Dhabi – de m'avoir aidé à cerner mon sujet ainsi que pour les suggestions bibliographiques. Je suis également reconnaissant des remarques bienveillantes et encourageantes qui ont été motivantes tout le long de mon travail.

Mes remerciements vont à **Nadège Marneffe-Fontanella** – Docteur en architecture à l'Université Paris-Est – pour le partage de sa thèse qui m'a permis d'approfondir considérablement mes connaissances sur le projet muséal et urbain du MuCEM.

Je suis reconnaissant de l'aide de mes camarades de Master, Zoé Spadaro, Anne Bataoui et Amanda Addo pour leurs conseils et leur soutien.

Je tiens aussi à remercier mon ancien directeur de stage **Walter Tschopp** – Ancien membre de la direction du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel ; conservateur de la Fondation Ateliers d'Artiste ; membre du Forum transfrontalier de l'arc jurassien – d'avoir été à l'écoute durant l'avancée de mon travail de recherche et de m'avoir conseillé, à de nombreuses reprises, des méthodes d'analyse.

Un grand merci à ma famille et à l'ensemble de mes proches qui ont été d'une aide et d'un soutien précieux dans cette vaste entreprise de rédaction et de recherche.

Dernière mention à ma très chère amie **Clémence Philippon**, que je remercie fortement pour le temps accordé à la relecture avisée de mon travail et pour les corrections suggérées.

Avant-propos

Le choix de mon sujet est le fruit d'un intérêt pour l'architecture muséale, qui découle de mes premiers enseignements relatifs à l'histoire de l'architecture durant mon Bachelor en Histoire de l'art à l'institut Catholique de Paris. Ce goût pour la discipline s'est accentué durant mon Master en études muséales avec les cours d'architecture muséale à l'Université de Neuchâtel. Les exemples du Centre Pompidou, du Musée Guggenheim de Bilbao et de la pyramide du Louvre ont été brièvement étudiés pour les bouleversements architecturaux et muséologiques qu'ils ont initiés. Les termes « starchitecture » et « musée spectaculaire » ont été employés ouvertement pour les désigner. Ainsi, devant une thématique pouvant être davantage questionnée et développée, l'intérêt pour ce domaine s'est intensifié.

À l'occasion d'un travail de recherche sur la muséographie d'une exposition du Landesmuseum de Zürich, l'étude de l'extension du musée s'est montrée décisive dans le choix de mon sujet. La lecture des ambitions des architectes, vouloir construire une extension respectueuse et en harmonie avec le bâtiment auquel elle se raccroche, dénote de l'ampleur des moyens intellectuels qui gravitent autour d'un chantier de cette envergure. Les attentes des politiques et la portée médiatique du projet, combinées aux étonnantes formes de l'architecture, illustrent l'importance que prend la construction d'un nouvel espace muséal. Parmi un ensemble architectural qui compose une institution, peu de travaux se sont portés sur l'entrée, qui pourtant paraît primordiale dans une expérience de visite.

Les premières interrogations sur les fonctions de cette partie du musée couplées à l'intérêt pour les musées spectaculaires ont permis de constituer un ensemble de problématiques qui se penchent à la fois sur les formes et les fonctions de l'architecture et sur le modèle du musée spectaculaire. Les entrées des institutions qui composent mon corpus, le Centre Pompidou, le Louvre, Le musée des Confluences et le MuCEM, possèdent toutes des formes architecturales singulières qui reprennent le modèle spectaculaire.

Introduction

L'artiste et performeur Tim Etchells, à travers son installation *Qu'y a-t-il entre nous ?* (Figure 1), exposée sur la façade du Centre Pompidou de Paris, « soulève une délicate question sur ce que nous partageons, sur ce qui nous lie et ce qui nous sépare »¹. Bien que l'œuvre questionne les rapports entre les individus dans la société, il est intéressant de la percevoir aussi comme un message réflexif délivré par l'institution. Puisque l'œuvre se trouve accrochée sur la façade du musée, elle peut passer pour une question posée par le Centre et qui peut se traduire de la manière suivante : quel est l'élément physique entre le musée et l'individu ? L'esplanade (ou le parvis selon le terme choisi) est le premier élément qui sautent aux yeux. Si on élargit notre perception, la façade et le hall sont également des éléments de réponse. Ces composantes architecturales regroupées ensemble désignent l'entrée du musée.



Figure 1 Tim Etchells, *Qu'y a-t-il entre nous ?*, 2021, 300 x 4300 cm, installation néon, Centre George Pompidou, Paris. © Bernand Prevost / Centre Pompidou

¹ Centre Pompidou, Exposition / Musée, Disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/XRbbn4t>, consulté le 2 février 2022.

Problématiques

Le terme d'entrée est un terme complexe. Il désigne à la fois un processus de passage, c'est-à-dire l'« action d'entrer, de passer de l'extérieur à l'intérieur »², et à la fois une limite physique, une frontière entre deux lieux.

Elle lie (ou bien sépare) deux espaces dont elle assure la transition. C'est par elle que le visiteur doit obligatoirement passer pour pénétrer dans le musée. Elle est symboliquement un espace tiers, qui n'est ni dedans, ni dehors, ou à l'opposé, un élément qui est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur.

Outre l'importance de l'entrée comme élément de transition inévitable, il est certain que la matérialité de l'entrée est cruciale pour le visiteur. En effet, « les bâtiments sont supposés attirer, séduire les foules »³, donc l'entrée, qui compte parmi les premiers éléments perçus par le visiteur, joue un rôle dominant dans l'expérience architecturale. On en déduit que pour atteindre son objectif de captiver le visiteur, l'entrée du musée possède des formes séduisantes, agréables à la vue et qui procurent une expérience particulière au visiteur.

Cette première approche pour définir l'entrée ne fait pas concrètement mention des caractéristiques matérielles. De quoi l'entrée est-elle réellement composée ? Dans le cas du musée, quand franchissons-nous véritablement l'entrée ? A-t-elle des objectifs autres que ceux d'accueillir le visiteur et de lui permettre de rentrer dans le musée ? Ces questions serviront de support pour ensuite analyser l'entrée des musées spectaculaires.

L'entrée à elle seule n'est pas symbole de nouveauté ou d'innovation architecturale. Jusqu'au début du XX^{ème}, « ce qui est remarquable, [...] c'est que les éléments nouveaux qu[e] pouvaient avoir en commun les bâtiments construits à l'usage de musée et qui étaient empruntés au lexique architectural commun aux bâtiments publics [...] ne caractérisaient pas particulièrement la fonction muséale »⁴. Le répertoire des formes architecturales attribuées à l'entrée étaient reprises de celles de l'architecture antique (colonnades, portique, fronton etc.) et constituaient un ensemble construit aux formes plus traditionnelles. L'entrée muséale vécue comme une

² *Entrée*, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/entr%C3%A9e>, consulté le 9 février 2022.

³ *Musées du XXI^e siècle. Idées Projets Réalisations, catalogue d'exposition*, catalogue d'exposition, Bâle, Art Centre Basel, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1er avril-25 juin 2006, Rome, Museo nazionale Delle Arti del XXI Secolo, 21 septembre-29 octobre 2006, Autriche, Lentos Kunstmuseum Linz, 23 novembre-18 février 2007, France, Musée des Confluences, 20 mars-1er juillet 2007, München : Prestel, 2007, p. 5.

⁴ DESVALLÉES André, MAIRESSE François, « Architecture », p. 31, in : DESVALLÉES André, MAIRESSE François, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.

expérience singulière aux formes inédites est davantage travaillée dans le cas des architectures des musées spectaculaires. Ces musées sont désignés ainsi par leurs caractéristiques architecturales qui se rapprochent de la mise en scène voire du spectacle visuel. Le musée donne l'impression d'assister à la « spectacularisation de sa propre architecture »⁵ où il donne à voir un bâtiment aux proportions et aux formes marquantes.

Mais le spectaculaire ne se définit pas uniquement par ses caractéristiques architecturales. Il est à l'origine d'un nouveau phénomène au sein duquel le musée se conçoit comme un divertissement ou comme un produit consommable.

En parallèle des questions soulevées pour l'entrée du musée, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes : quelles sont les origines de l'avènement du musée spectaculaire ? Quelles sont ses caractéristiques architecturales et leurs évolutions ? À quoi correspond l'entrée d'un musée spectaculaire ?

Pour répondre aux problématiques de l'étude, nous n'allons pas reprendre une vaste analyse chronologique de l'évolution de l'entrée du musée spectaculaire. Nous privilégierons l'étude de quatre institutions qui peuvent être qualifiées de spectaculaire d'après le poids de leur architecture dans l'environnement ainsi que l'expérience délivrée par cette architecture lors de la visite. Le choix se porte sur quatre institutions françaises. Les deux premières, le Centre Pompidou de Paris et la pyramide du Louvre, sont, comme nous allons l'approfondir par la suite, des institutions incontournables dans l'expansion du musée spectaculaire. Dans le cas des deux autres institutions, le musée des Confluences est le fruit d'un projet ambitieux et monumental dont l'architecture est le reflet. Quant au Mucem, il est un musée voyant et modeste à la fois, aussi bien dans son architecture tout en lien avec son environnement que dans l'expérience délivrée par l'institution. Ce musée est le symbole d'une probable architecture spectaculaire atténuée.

Avant d'annoncer le plan, il est nécessaire de revenir sur la définition de l'architecture du musée. La partie introductive qui suit permet d'établir plusieurs approches sur les fonctions et la symbolique de l'architecture.

⁵ SUMA Stéfania, *Musées 2, architectures 2000-2007*, Paris : Actes Sud, 2007, p. 12.

Pour une définition de l'architecture

L'architecture est « un art, science et technique de la construction, de la restauration, de l'aménagement des édifices »⁶. Cette large définition présente l'architecture sur le plan physique et technique. La mention d'« art » induit également que l'architecture est un médium artistique, qui a donc une portée esthétique. L'architecture apparaît non pas comme un simple outil pour concevoir les constructions de l'homme, mais aussi comme une discipline à but esthétique et décoratif.

Ce principe d'allier art et technique est déjà mentionné dans l'Antiquité. Vitruve, premier grand penseur à avoir théorisé l'architecture de l'Antiquité classique, « soutient que l'édifice architectural ne saurait se réduire à une simple bâtisse parce qu'il est « harmonieux » »⁷. En effet, le penseur latin évoque des notions de proportions basées sur l'échelle humaine, pour rendre les constructions rigoureusement équilibrées et harmonieuses. Ainsi, une architecture n'est pas seulement une enveloppe censée uniquement contenir, elle est une œuvre proportionnée et finement calculée à des fins esthétiques.

En effet, elle a pour objectif de plaire à ceux qui l'observent. Ainsi, sa dimension décorative témoigne de la volonté des architectes de construire des édifices de goût. Dès lors, on peut affirmer que l'architecture allie art et technique.

Cette complémentarité est explicitée et complétée par Antoine Picon, professeur français d'histoire de l'architecture du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. Il écrit : « Elle [l'architecture] est considérée à la fois comme une réalisation technique (construction, matériaux, chauffage, ventilation, câblage), comme un dispositif spatial répondant à des critères d'usage (ensoleillement, distribution des espaces intérieurs) et comme un « objet » destiné à produire des sensations d'ordre esthétique »⁸. Encore une fois, l'architecture est appréhendée comme une construction technique qui répond à des fonctions précises tout en adoptant une dimension décorative.

⁶ *Architecture*, CNRTL, disponible à l'adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/architecture>, consulté le 26 mars 2021.

⁷ CHARLES Daniel, « Architecture (Thèmes généraux) - Architectures et philosophie » in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-themes-generaux-architecture-et-philosophie/>, consulté 12 mai 2021.

⁸ PICON Antoine, « Architecture, (thèmes généraux) - Notions essentielles », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-themes-generaux-notions-essentielles/>, consulté 29 avril 2021.

Pour étendre notre réflexion, nous pouvons citer la définition de Nikolaus Pevsner, grand historien de l'architecture du XX^{ème} siècle. Il affirme la même pensée que celle évoquée ci-dessus. Il écrit : « Presque tout ce qui renferme un espace à une échelle suffisante pour qu'un être humain puisse s'y déplacer est un bâtiment ; le terme architecture ne s'applique qu'aux bâtiments conçus dans un but esthétique. »⁹. Les constructions humaines ne relèvent pas de l'architecture en l'absence de dimension esthétique. Cette dimension est atteinte par la réunion de trois disciplines, nommées respectivement par l'auteur, la « painter's way », la « sculptor's way » et « l'architect's own way ». La première désigne le traitement des surfaces en deux dimensions (le traitement des murs, des proportions, l'ornementation). La seconde évoque les formes en trois dimensions, visibles sur l'extérieur du bâtiment (l'agencement des formes, les rythmes, le toit plat ou en pente). Enfin, la troisième désigne le traitement de l'espace (l'enchaînement des salles, rétrécissement ou élargissement des espaces). Pour l'auteur, l'architecture est la seule discipline à traiter de l'espace. C'est pourquoi aucun artiste ne peut remplacer l'architecte. L'architecture est unique car elle crée un espace dans lequel se déplacer et elle se distingue des autres créations esthétiques par sa fonctionnalité. Elle régit et ordonne nos espaces, habille nos constructions et sépare le dedans du dehors.

En somme, l'architecture est définie à la fois par son aspect fonctionnel et esthétique. Mais quelle est la finalité de cette combinaison ? Une partie de la réponse est évoquée par Le Corbusier en 1923 ; l'architecture est « une machine à émouvoir »¹⁰.

Le Corbusier, comptant parmi les plus grands représentants du mouvement moderne, ne résume pas l'architecture à sa simple fonction et à sa forme (technique et art). Il évoque les émotions suscitées par son appréciation. En 1923, il en vient à dire : « l'architecture, c'est quand il y a une émotion poétique »¹¹. Selon lui, la construction est uniquement la base, elle ne résume pas l'architecture. Si c'était le cas, l'architecture serait dysfonctionnelle et non artistique. Encore une fois, l'architecture est considérée autant comme un art qu'une technique. Elle transcende sa simple fonction de construction pour aboutir à une œuvre esthétique censée susciter des émotions. À cela s'ajoute que l'architecture est une expérience multisensorielle. Elle peut être à la fois visuelle (appréciation des formes, de leurs agencements) et sensorielle (espace vaste,

⁹ [Notre traduction]. Le texte original : « Nearly everything that encloses space on a scale sufficient for a human being to move in is a building; the term architecture applies only to buildings designed with view to aesthetic appeal » in : PEVSNER Nikolaus, *An outline of european architecture*, Layton : Gibbs-smith, 2009, p. 10.

¹⁰ Cité dans, PICON Antoine, « Architecture, (thèmes généraux) - Notions essentielles », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/architecture-themes-generaux-notions-essentielles/>, consulté 29 avril 2021.

¹¹ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : 3ème édition Flammarion, 2016, p. 175. La première édition de cet ouvrage est paru en 1923.

lumineux, ouvert ou bien clos, sombre, étouffant) dans le sens où nous apprécions l'ambiance qu'elle dégage.

Pour compléter le point de vue de Le Corbusier sur les formes de l'architecture et les émotions qu'elles dégagent, l'essayiste et historien de l'art Elie Faure affirme que « l'architecture, qui est la plus rapprochée, par ses sources et ses apparences, par le symbole géométrique, est le moyen plastique le plus universel, et le premier en date, j'imagine, qui se soit présenté au poète pour ordonner l'univers sur le plan de ses émotions »¹². En somme, l'architecture découle d'une volonté d'ordonner les émotions par le biais d'assemblage de formes et d'espaces etc. Si ce principe est vérifié, le but de l'architecture (à la fois esthétique et décoratif) est d'émouvoir. Elle produit et suscite des sensations à tout contact visuel comme physique, et propose une expérience qui varie en fonction des formes du bâtiment.

Cette brève discussion autour de la définition de l'architecture met en lumière ses principes fondateurs. L'architecture ne se résume pas à une simple construction. Sa fonction comprend aussi une dimension esthétique qui doit susciter une émotion à son contact. En toute logique, le musée possède donc une architecture qui comporte les caractéristiques mentionnées ci-dessus. Le musée, du point de vue du visiteur, est un bâtiment à caractère public qui a pour principale fonction d'être visité. Si le musée doit attirer des visiteurs, son aspect extérieur ne doit pas être négligé et l'entrée, étant une composante de cette enveloppe, ne peut pas l'être également.

Méthode et choix des institutions

Afin de cloisonner rigoureusement notre sujet dans le temps, la décision a été prise de débiter l'étude à partir de l'ouverture du Centre Pompidou de Paris en 1977. Le Centre est communément désigné comme le premier musée à présenter une architecture spectaculaire. Cette affirmation est quelque peu controversée mais le Centre se révèle être un tournant dans l'architecture muséale.

Pour faciliter le choix des institutions à analyser, le cadre géographique a été déterminé par des institutions qui étaient uniquement visitables. Le choix de ce critère s'explique par l'ambition d'expérimenter l'architecture, et pour cela il est important de s'y confronter physiquement. L'expérimentation de l'architecture s'avère primordiale aussi pour appréhender la notion de parcours et de mouvement qui nous guide à travers les différentes composantes de l'entrée.

¹² FAURE Elie, *L'esprit des formes*, Paris : Livre de poche, 1973, p. 53.

Aussi, le choix du corpus s'est porté sur quatre institutions françaises, ce qui permet également d'avoir un aperçu de l'évolution de l'architecture muséale du pays.

L'analyse des musées aura pour appui des photographies réalisées par le mémorant. L'objectif visé est de proposer le point de vue du visiteur durant sa visite et ainsi d'exposer l'entrée du musée en pleine activité (notamment avec le flux de visiteur), pour contrebalancer avec les photographies commerciales ou valorisantes de l'institution.

Les quatre institutions analysées feront l'objet d'une étude comparative entre les intentions des architectes et les résultats des travaux ou des projets. Bien qu'elles soient un complément d'information non-négligeables, les enquêtes de visiteurs ne seront pas traités.

Le travail se découpe en trois parties. **Dans un premier temps**, nous étudierons la notion d'entrée et nous tenterons d'en définir ses différentes composantes à partir de l'architecture moderniste du début du XX^{ème} siècle. Après les avoir définies, nous les analyserons au cas par cas pour relever leurs fonctions et leurs rôles symboliques. Seules les principales caractéristiques matérielles seront traitées puis illustrées avec les photographies les plus pertinentes.

Dans un deuxième temps, nous analyserons l'entrée du musée spectaculaire. Pour illustrer l'analyse, nous étudierons un musée entièrement construit et autonome avec l'entrée du Centre Pompidou de Paris. Puis, nous prolongerons notre étude avec une entrée rattachée à un lieu préexistant : la pyramide du Louvre. Ces deux institutions font figures d'emblèmes dans l'architecture spectaculaire. Le Centre Pompidou, outre son architecture singulière, marque par sa capacité à attirer les foules jusqu'à ses portes. Dans le cas du musée-palais, il est intéressant d'observer le remaniement d'un monument préexistant pour y greffer une nouvelle entrée, qui nous le verrons, correspond aux critères de l'architecture spectaculaire.

Dans un dernier temps, nous transposerons les critères d'analyse relevés des deux premières institutions étudiées sur deux musées plus récents. Pour reprendre le schéma des deux institutions citées ci-dessus, nous choisirons un musée nouvellement construit et une intervention contemporaine sur un monument historique et préexistant. Le premier cas est le musée des Confluences de Lyon, dont la construction s'est achevée en 2014. Son emplacement et ses dimensions en font un musée spectaculaire sous toutes ses coutures et l'entrée n'est pas en reste. Le second, le Musée des Civilisations de l'Europe et la Méditerranée, a été inauguré la même année. Ce musée s'inscrit sur un site historique majeur de la ville de Marseille. Sa particularité architecturale bouscule la notion de spectaculaire et de celle d'entrée. L'importance de choisir deux institutions où les dates d'ouverture au public sont proches est

justifiée par un besoin de cohérence dans l'étude des évolutions de l'entrée du musée spectaculaire afin d'apporter un regard critique et nuancé sur l'architecture muséale de cette période.

Partie I – L'entrée du musée

Dans cette première partie, nous allons définir le terme d'entrée. Il s'agit d'un concept et d'une partie architecturale précise à la fois. Différentes composantes la constituent (façade, esplanade, hall) et chacune possède des fonctions qui leur sont propres.

1. Qu'est-ce qu'une entrée de musée ?

Pour notre étude, nous allons fragmenter l'entrée en plusieurs parties. Comme le cheminement du visiteur qui se dirige vers le musée, l'entrée sera analysée à partir de l'espace le plus à l'extérieur à celui le plus à l'intérieur. Malgré un découpage évident, il ne s'agit pas toujours d'une suite d'espaces aux frontières strictes. Les différentes parties peuvent se mêler ou bien ne pas avoir d'élément de séparation physique pour indiquer le passage de l'un à l'autre.

Pour rappel, la définition de l'entrée est double. D'une part, elle est l'action de passer de l'extérieur à l'intérieur. Ce passage est un processus de préparation pour le visiteur qui l'invite à transitionner entre l'espace hors à celui au sein du musée. D'autre part, l'entrée est la séparation physique entre le dehors et le dedans. Il est important de prendre en compte les deux définitions si l'on souhaite déterminer avec précision la matérialité et les fonctions de l'entrée. Pour illustrer mon propos, le concept d'entrée est résumé à l'aide d'un schéma (Figure 2). Dans ce dernier, nous proposons un découpage de l'entrée en trois temps, en partant du premier au dernier élément expérimenté avant de pénétrer dans les galeries du musée.

Toujours en introduction aux composantes de l'entrée, il est important de mentionner l'environnement du musée. Il faut spécifier que l'environnement du musée est primordial mais il ne fera pas l'objet d'une analyse complète. Il ne sera analysé qu'au travers de sa relation avec l'architecture muséale. Sa mention reste importante puisqu'il est en relation directe avec les formes du musée. Pour expliciter notre propos, prenons l'exemple du contexte urbain et archéologique du musée archéologique de Lyon, le Lugdunum (Figure 3). Le respect des vestiges et la présence importante du tissu urbain l'oblige à ne pas trop s'imposer visuellement. Le musée se présente comme un bâtiment discret, une simple barre de béton sur un seul niveau, et le reste du musée se développe davantage en sous-sol. Sa présence sous terre est rappelée par des ouvertures vitrées offrant une vue sur l'amphithéâtre romain.

À son opposé, un musée placé dans un environnement dégagé et naturel, comme la Fondation Louis Vuitton (Figure 4) laisse à l'architecte davantage de liberté. Il n'en reste pas moins que

le bâtiment adopte les formes d'une architecture déconstructiviste imposante, dont le sommet culmine à 46 mètres de hauteur avec « de grandes voiles vitrées portées par une structure de bois et de métal »¹³, dont l'ensemble se déploie majestueusement dans le bois de Boulogne.

Ces deux exemples laissent penser que l'environnement est un facteur important à prendre en compte. L'architecte peut décider de l'utiliser pour le faire dialoguer avec l'institution ou bien de s'en démarquer totalement. Revenons à présent sur le découpage de l'entrée.

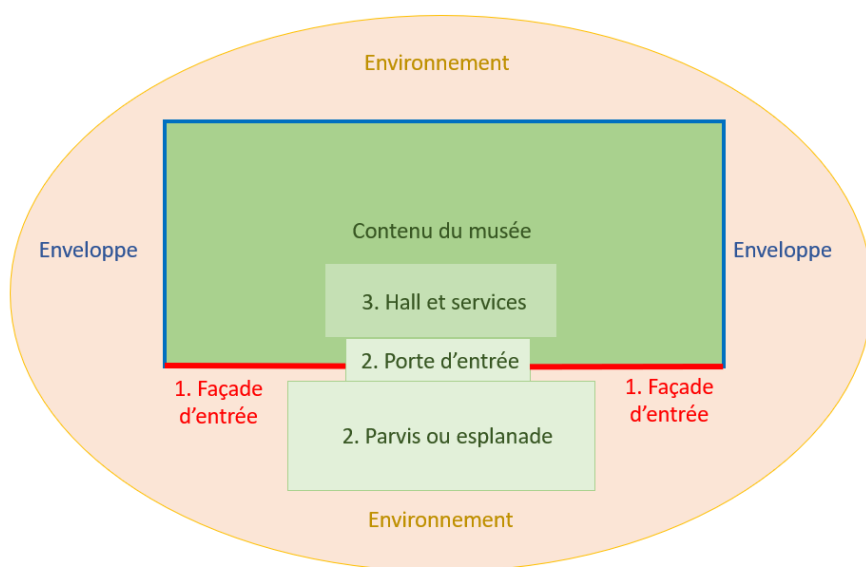


Figure 2 Schéma générale de l'entrée muséale. Document réalisé par Raphaël Osé

¹³ DUVILLE Proenza, in : *Chefs-d'œuvre ? Architectures de Musées 1937-2014*, catalogue d'exposition, Metz, Centre-Pompidou Metz, 12 mai 2010-29 août 2011, sous la direction de Philip Jodidio et Laurent Le Bon et Aurélien Lemonier, Metz, Centre-Pompidou Metz, 2010, p. 164.



Figure 3 Le grand théâtre antique et le musée d'archéologie de Lyon. © Laurence Danière / Lugdunum



Figure 4 La Fondation Louis Vuitton dans le bois du Boulogne de Paris. © Gerhy Partners, LPP and Frank O. Gehry / Ivan Baan

Les trois composantes

La première composante, celle avec qui le visiteur interagit en premier lieu, est la façade d'entrée. Ce premier élément semble étranger à la notion d'entrée. Pourtant, les formes qu'elle adopte orientent le visiteur vers la porte d'entrée. La façade est un support informatif destiné aux futurs visiteurs ou bien aux passants qui se retrouvent face au musée. Son importance dans le processus d'entrée ne peut être négligée. Elle est également primordiale puisque qu'elle sert d'élément de séparation avec les espaces intérieurs du musée.

L'élément qui suit est l'esplanade ou le parvis. Tous deux correspondent, accompagnés de la façade, à la zone intermédiaire entre l'environnement du musée et la porte d'entrée. Selon les institutions, cet espace est plus ou moins conséquent et peut aussi révéler le contenu du musée avant de franchir la porte d'entrée.

Par ailleurs, la porte est une composante hautement importante et symbolique. Elle matérialise à la fois la fin du processus de préparation d'entrée, le passage entre le parvis et le hall.

Puis, vient le hall d'accueil à partir duquel le visiteur se dirige vers les différents espaces du musée. Il concentre, dans certains cas, un panel de services et d'activités. Comme nous le verrons dans la partie suivante, le gigantisme de l'architecture spectaculaire se prolonge à l'intérieur du musée.

L'entrée ou le seuil ?

La notion d'entrée permet de désigner à la fois l'extérieur et les premiers espaces intérieurs. En langue française, cette notion n'est pas le seul terme employable ; il existe celui de seuil. Afin d'éviter des confusions, il est nécessaire de définir également ce second terme et de montrer les similitudes avec l'entrée pour ne privilégier qu'une appellation.

Par définition, le seuil désigne « l'entrée d'une maison, d'un bâtiment »¹⁴ et incarne « l'endroit et le moment de la première rencontre effective entre l'homme et le lieu »¹⁵ et doit être compris comme un point d'accès. Il est également « une zone, un endroit et [un] moment de passage entre derrière et devant, entre là-bas et ici, entre l'extérieur et l'intérieur »¹⁶. La définition de seuil rejoint en partie celle de l'entrée comme premier élément rencontré qui symbolise le passage entre l'intérieur et l'extérieur. Aucun cadre physique fixe est mentionné. Quand le seuil débute-t-il ? Et quand se termine-t-il ? L'entrée et le seuil renferment tous les deux une désignation floue de leurs limites matérielles.

Mais le seuil peut également désigner la « dalle ou [la] pièce de bois qui forme la partie inférieure de l'ouverture d'une porte »¹⁷. Dans ce cas, le seuil détermine une partie précise qui compose l'entrée. Ces deux définitions confèrent au seuil une pluralité de sens qui brouillent

¹⁴ *Seuil*, CNRTL, disponible à l'adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/seuil>, consulté le 15 octobre 2021.

¹⁵ SPITTLER Andreas, *Le seuil du Musée, aspects fonctionnels et conceptuels au niveau de l'architecture*, Mémoire de master sous la direction de Régine Bonnefoit, Université de Neuchâtel, 2013, p. 3.

¹⁶ SPITTLER, 2013, p. 3.

¹⁷ *Seuil*, CNRTL, disponible à l'adresse URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/seuil>, consulté le 15 octobre 2021.

une détermination stricte de ce terme. Pour la suite de notre étude, nous privilégierons le seuil comme entrée et non la partie architecturale précise qu'il désigne.

L'autre similitude réside dans le passage de l'extérieur à l'intérieur par le rétrécissement de l'espace incarné par la porte. Le seuil ne peut pas être réduit à une simple porte ou limite¹⁸. Le passage du seuil est à comprendre à la fois « comme [un] *dispositif* (matériel et symbolique) et [à la fois comme] le *franchissement* du seuil, phase centrale d'un rite de passage »¹⁹. L'action de rentrer dans un lieu provoque une césure entre l'intérieur et l'extérieur et la porte accompagne cette rupture sur le plan physique. La définition de l'entrée peut également se rapprocher de cette remarque. Elle est composée à la fois de caractéristiques matérielles et d'une action de passage entre deux mondes.

Le « rite de passage »²⁰ qui accompagne le seuil peut être perçu comme un processus de préparation. Il prépare le visiteur mentalement et physiquement avant son entrée à l'intérieur. L'importance de « la perception esthétique requiert un environnement visuel ainsi qu'une atmosphère qui tranchent par rapport au registre de la vie matérielle et sociale »²¹. Et cette remarque vaut également pour l'entrée. Les composantes de l'entrée (façade, esplanade et hall) préparent et accompagnent le visiteur tel un « rite de passage ».

Le seuil n'est pas qu'un espace de préparation ou bien tout simplement une étape à franchir pour accéder à un bâtiment. Il est aussi un moment capital dans l'expérience du visiteur à l'approche d'un lieu qui peut se définir à travers celui de paratexte²². Ce terme correspond à un « certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, [...] qui en tout cas l'entourent et le prolongent [le texte ou le musée], précisément pour le présenter, au sens habituel du verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation »²³. Aussi, le paratexte est « plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un seuil, ou [...] d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »²⁴. Ainsi, l'auteur désigne le

¹⁸ BONNIN, 2000, p. 67.

¹⁹ BONNIN, 2000, p. 68.

²⁰ BONNIN, 2000, p. 68.

²¹ RENAULT Monique, « seuil du musée, deuil de la ville ? », in : *La lettre de l'Ocim*, 2007, p. 16.

²² GENETTE, 1987, *Seuils*, Paris : Editions du Seuil, 1987. p. 7.

²³ GENETTE, 1987, 1987. p. 7.

²⁴ GENETTE, 1987, p. 8.

seuil non pas comme une frontière, mais bien comme une « “zone indécise” entre le dehors et le dedans, elle-même sans limite rigoureuse »²⁵.

Tout comme le seuil, l'entrée joue ce rôle d'annonceur du contenu et offre la possibilité de faire demi-tour si l'envie de rentrer dans le lieu s'amenuise. À la notion d'entrée se joint celle de la sortie. La porte peut à la fois accueillir le visiteur et lui permettre de sortir du musée. Il s'agit d'une frontière de passage dans les deux sens.

Le terme d'entrée et celui de seuil ne sont finalement pas si éloignés dans leur définition. Les deux reprennent la même notion de frontière physique entre le dehors et le dedans, et incarnent le « rite de passage » qui crée cette rupture entre deux atmosphères. Pour la suite du travail, nous privilégierons le terme d'entrée même si certaines citations font la mention de seuil. Les deux désignations seront à considérer comme synonymes.

La différence clarifiée dans cette partie tend à éviter la confusion pour le lecteur. La notion d'entrée étant désormais définie, attardons-nous spécifiquement sur la définition de l'entrée muséale.

Les particularités d'une entrée muséale

Se démarquer...

L'étude de l'entrée nécessite une brève exposition des fonctions de l'architecture muséale dans son ensemble. Les fonctions mises en lumière serviront de tremplin pour saisir les enjeux qui constituent une entrée.

L'architecture a un rôle de signallement, elle affiche sa spécificité dans son environnement. Elle possède deux fonctions qui la distinguent des autres bâtiments construits, « d'une part, elle conserve et expose le patrimoine, et d'autre part, appréhendée depuis l'espace public, elle signale par son expression, ou son identité, sa nature culturelle particulièrement par rapport aux autres bâtiments l'environnent »²⁶.

La seconde fonction mentionnée par Robert Yves, celle de signaler sa particularité, retient davantage notre attention. Le musée doit se distinguer des autres bâtiments dans son environnement, ce qui sous-entend également que le musée doit être immédiatement repérable et identifiable.

²⁵ GENETTE, 1987, p. 8.

²⁶ ROBERT Yves, « De la nécessité d'une architecture muséologique », in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001, p. 89.

L'architecture muséale peut se démarquer de différentes façons. Dans un premier cas, elle peut agir en suscitant une admiration, voire elle laisse un souvenir marquant dans l'expérience de visite. L'antenne de la fondation Guggenheim à Bilbao est un parfait exemple. Le musée, construit en 1997, se démarque par ses dimensions spectaculaires d'environ 130 mètres de long²⁷. Son architecture prend place de manière majestueuse dans l'espace urbain (Figure 5). Si l'architecture fait du musée un lieu immédiatement repérable, l'entrée y joue un rôle. Les formes de l'entrée doivent accompagner ce sentiment de démarcation dans l'espace urbain. Elles diffèrent de celles des autres bâtiments. L'entrée ne pourrait pas être composée des mêmes formes que celles d'un immeuble d'habitation ou d'un quelconque bâtiment public. L'entrée joue un rôle déterminant dans l'architecture pour rompre visuellement avec l'environnement. Dans le cas de Bilbao, l'entrée prolonge et participe à l'effet grandiose et offre un parcours au visiteur avant de pénétrer dans le musée. Son accès se fait via une pente descendante sur plusieurs mètres pendant laquelle nous pouvons admirer une façade monumentale et transparente (Figure 6) qui ouvre sur un hall de 50 mètres de hauteur (Figure 7).

Dans d'autre cas, la démarcation de l'entrée par rapport à son environnement ne passe pas systématiquement par une mise en scène spectaculaire. La rupture peut être douce et prendre de formes simples. L'entrée de la collection Goetz à Munich (Figure 8), construite en 1991-1992 par le cabinet d'Herzog et de Meuron, se compose d'un ordinaire chemin de dalles qui relie l'institution à la rue. La porte d'entrée est une simple baie vitrée et donne accès tout de suite à la librairie sans passer par un hall aux dimensions monumentales. Ici, la fondation prend la forme d'« une « boîte à chaussures » posée dans un parc [...] à la géométrie parfaite »²⁸. Le visiteur passe de l'espace urbain à celui du musée sans traverser d'espaces monumentaux. La distance parcourue entre la voie de circulation routière et la baie vitrée est très succincte et rejoint la conception des architectes qui « se refusent ouvertement à tracer des frontières »²⁹. Ils souhaitent qu'une continuité s'opère entre le parc et le bâtiment. Pourtant, l'apparente simplicité de l'entrée ne fait pas du musée un bâtiment commun. L'ouverture sur l'extérieur à l'aide des baies vitrées et de verre sablé « laissent soupçonner la destination culturelle de l'édifice »³⁰.

²⁷ DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998, p. 146.

²⁸ DONZEL, 1998, p. 123.

²⁹ DONZEL, 1998, p. 124.

³⁰ DONZEL, 1998, p. 124.

Ainsi, on remarque au travers de ces deux exemples le spectre d'entrées possibles qui existe, et toutes tendent à signaler aux visiteurs la fonction du bâtiment. C'est en ce point également que l'on peut repérer une entrée typiquement muséale.



Figure 5 Musée Guggenheim vu depuis le pont, Frank Gehry, 1998, Bilbao. Source : DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998, p.146.



Figure 6 L'entrée du musée Guggenheim de Bilbao. Source : DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998, p.144.



Figure 7 L'atrium ou le hall d'entrée du musée du musée Guggenheim. Source : DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998, p.154.



Figure 8 La Fondation Goetz, Herzog et de Meuron de Munich. Source : DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998, p.123.

...et permettre un passage entre deux espace-temps

Pour prolonger notre réflexion sur ce qu'est une entrée de musée, citons la notion d'« hétérotopies »³¹ de Michel Foucault qui date de 1967. Les hétérotopies sont perçues comme

³¹ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres, Hétérotopies », in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 47.

« des sortes de lieux qui sont en dehors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient localisables »³². Le musée correspond à cette mention, il est à la fois à l'écart (de par sa fonction et son architecture) mais clairement géolocalisable. Selon les différents principes qui composent l'hétérotopie, le quatrième évoque les « hétérotopies du temps qui s'accumule [...] [où] l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps »³³ font de ces lieux, un espace où le temps n'a pas d'entreprise sur eux. Le musée fait partie de cette catégorie. Son architecture est l'élément matériel et symbolique qui intervient dans cette coupure temporelle. L'ensemble de l'enveloppe ne fait pas l'objet de notre étude mais le cas de l'entrée retient notre attention.

Comme mentionné précédemment, l'entrée provoque la transition et la rupture entre le temps qui s'écoule à l'extérieur du musée et celui à l'intérieur. L'entrée désigne le « rite » qui favorise un passage entre deux espace-temps, celui de l'extérieur, de la vie courante, et de l'intérieur du musée où le temps s'écoule différemment ; et l'intemporalité du lieu influence notre comportement. Dès que l'on pénètre dans un musée, nous sommes plus silencieux, nous sommes à l'écoute et notre attention est plus vive. Nous sommes dans une posture de passivité par rapport au contenu. Pour conditionner le visiteur et lui suggérer de passer à cet état, l'entrée apparaît comme une préparation à l'immersion au contexte muséal, comme un passage symbolique où le visiteur passe d'un espace à un autre et est invité à changer de comportement.

La réponse à la question de ce qu'est une entrée de musée se retrouve dans deux affirmations. À la fois l'entrée possède des formes qui sont propres aux institutions culturelles, et à la fois elle offre un passage entre deux lieux à l'atmosphère différent.

L'entrée définie, nous analyserons chacune de ses composantes en débutant par la façade.

2. La façade : un acteur d'intégration et de support à la communication

La façade d'entrée, par essence, correspond au « mur extérieur d'un bâtiment où se trouve l'entrée principale, généralement le plus décoré »³⁴. La définition induit deux fonctions principales. La première est d'orienter l'individu vers la principale entrée et la seconde, de rendre possible cette opération à l'aide d'une plus forte concentration de forme décorative pour la différencier du reste du bâtiment. Pour cela, la façade d'entrée doit bien se distinguer de

³² FOUCAULT, 1984, p. 47.

³³ FOUCAULT, 1984, p. 48.

³⁴ *Façade*, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/fa%C3%A7ade>, consulté le 29 mars 2022.

l'ensemble et agir comme un indicateur pour orienter l'individu vers l'esplanade et la porte d'entrée du musée.

Le terme, entrée principale, employé dans la citation, ne désigne pas la porte d'entrée mais la face du bâtiment qui reçoit le principal accès menant à l'intérieur. La distinction est importante, la porte d'entrée est une partie précise appartenant à l'esplanade.

Identifier une façade

L'évolution des formes et des fonctions

Depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^{ème} siècle, « la façade a été [...] l'une des plus hautes et des plus nobles épreuves de conception où les architectes ont mesuré leurs compétences »³⁵. Sa matérialité devait respecter une dimension esthétique importante. La réalisation d'une telle partie en architecture obligeait un respect des critères architecturaux dérivés de l'Antiquité et du néoclassicisme. La construction reposait sur une stratification des formes bien codifiée et le respect des ordres pour donner à l'ensemble un visuel harmonieux.

Sur le plan fonctionnel, « l'aménagement d'une façade n'était pas une simple opération cosmétique, mais plutôt une intervention visant à rétablir une relation appropriée et significative entre deux sphères caractérisées par des échelles dimensionnelles distinctes, mais inextricablement liées : l'échelle urbaine [...] et celle du bâtiment »³⁶. La façade d'entrée avait aussi ce rôle de connecteur pour faciliter le passage d'un espace à un autre.

Également dans le cas du musée, le mur qui accueille l'entrée joue ce rôle de connecteur entre deux espaces. Mais à cette période, la connexion était limitée. Les constructions aux références architecturales de l'Antiquité se distinguaient par une surélévation presque systématique du bâtiment par rapport à son environnement, qui provoque une élévation verticale³⁷. Ces

³⁵ [Notre traduction]. Le texte original : « The façade has been [...] one of the highest and noblest design ordeals where been frequent measured their skills » in : PROMPEIANA IAROSSE Maria, « L'architettura della facciata tra geometria, concept e costruzione : il caso degli edifici museali = The architecture of the façade, between geometrics, concept and construction : the study of the museum building », in : *Riflessioni*, 2019, p. 129, disponible à l'adresse URL suivante : <https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1124820/522693/UID2019light.pdf>, consulté le 25 janvier 2022.

³⁶ [Notre traduction]. Le texte original : « the building fronts was not a simple cosmetic operation, but rather an intervention aimed at re-establishing an appropriate and significant relationship between two spheres characterized by distinct, but inextricably linked, dimensional scales : the urban one [...] and the one of the building, with the its raison d'être, its intended use, its typological-distributive and linguistic-constructive articulation » in : PROMPEIANA IAROSSE, 2019, p. 129.

³⁷ Le terme désigne à la fois une élévation au sens propre et au sens figuré. Le visiteur effectue une ascension verticale en empruntant une rampe d'accès qui l'accompagne jusqu'à la porte d'entrée, placée à un niveau supérieur à celui de l'environnement. Symboliquement, l'ascension signifie aussi transporter le visiteur de son quotidien au contenu du musée, donc de le diriger vers un lieu de savoir et de connaissance coupé du reste du monde.

architectures massives provoquaient une rupture entre l'environnement et le musée. En sommes, le visiteur pénétrant dans le musée était coupé du monde extérieur et le manque d'ouverture limitait une interaction avec l'intérieur de l'institution.

Par soucis d'ouverture au public et avec l'arrivée du modernisme et des nouveaux matériaux de construction (notamment le béton), la façade muséale est simplifiée dans ses formes, « elle se dépouille progressivement de son substrat décoratif »³⁸. La charge esthétique est diminuée, ce qui favorise une meilleure intégration dans la ville ou dans l'environnement naturel. Les avancées techniques soulagent l'architecture de piliers, de colonnes ou d'autres éléments de soutien. Ainsi, la façade d'entrée est conçue comme un élément de liaison qui devient ainsi totalement autonome.

La simplification des formes déplore un effacement de la présence de la façade d'entrée, la renvoyant à une simple surface bidimensionnelle ou en d'autres termes, à un simple mur supportant quelques éléments en relief. D'après Maria Prompeiana Iarossi, avec le modernisme de la première moitié du XX^{ème} siècle, la façade perd sa tridimensionnalité pour devenir une simple enveloppe, sans épaisseur. Elle ajoute qu'avec la nouvelle voie que prend l'architecture, la finesse de la façade d'entrée illustre pleinement la volonté du musée d'être davantage ouvert pour se connecter à son environnement.

Cette conception fait écho à la théorie avancée par Mies Van der Rohe. Il défend l'emploi d'une enveloppe³⁹ architecturale totalement ouverte et transparente. La Neue Nationalgalerie de Berlin (Figure 9), construite en 1968, est représentative des nouvelles théories de ce début de siècle. L'architecte a dessiné un « écrin abstrait ouvert sur l'extérieur, en prise directe mais contrôlée sur la ville »⁴⁰ à l'aide de parois entièrement vitrées. Aucun élément décoratif ne vient rompre la nouvelle interaction entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi, pour le cas de la façade d'entrée, la connexion avec l'environnement est renforcée. L'architecte ne sous-entend pas que l'architecture doit s'effacer, « Mies van der Rohe a prouvé, ce que les ennemis du nouveau style avaient toujours nié, que la monumentalité lui était accessible par le biais non pas de colonnades, mais de matériaux splendides et d'un noble rythme spatial. »⁴¹. Dans le cas de la

³⁸ PAEZ 2013, « La façade muséale comme médium artistique : de la surface à l'interface », in : *Histoire de l'art*, n°72, juin 2013, p. 115.

³⁹ Le terme d'enveloppe est à comprendre comme l'ensemble de l'architecture du musée. La façade étant une composante de l'enveloppe, elle est intégrée à la réflexion de l'auteur.

⁴⁰ DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 9.

⁴¹ [Notre traduction]. « Mies van der Rohe proved, what the enemies of the new style had always denied, that monumentality was accessible to it by means not of columnar shams but of splendid materials and a noble spatial rhythm » in : PEVSNER Nikolaus, *An outline of european architecture*, Layton : Gibbs-smith, 2009, p. 224.

Neue Nationalgalerie, l'enveloppe du musée et la façade d'entrée se confondent. Le seul élément qui les distingue est la présence des portes d'entrées.

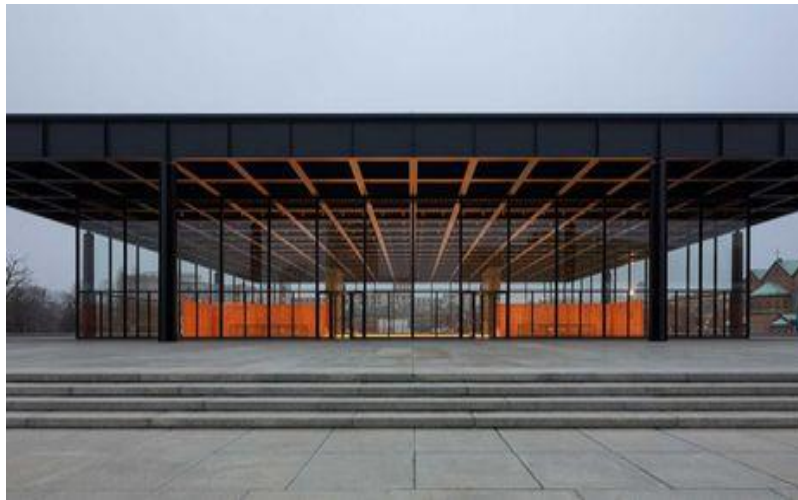


Figure 9 Façade d'entrée de la Neue Nationalgalerie de Berlin. © BBR / Thomas Bruns

Distinguer façade et esplanade

Pour éviter une possible confusion, revenons sur la distinction entre l'esplanade et la façade d'entrée. Quels éléments poussent à croire que la façade d'entrée est la première composante de l'entrée ? L'esplanade est tout aussi à l'extérieur et en amont à la porte d'entrée. Toutes deux participent à mettre en contact l'individu avant qu'il ne rentre dans le musée. Rappelons que la façade d'entrée est la première « édification mentale à laquelle le visiteur est confronté »⁴². En effet, selon la taille de l'édifice, elle est déjà perçue visuellement plus ou moins tôt⁴³. La possibilité de l'apercevoir avant tout, induit qu'elle est la première expérience vécue de l'entrée. Il est donc capital de l'analyser en premier lieu.

Bien que l'esplanade et la façade d'entrée fassent tous deux la connexion entre l'environnement et la porte d'entrée, la façade se distingue sur un second aspect, cette fois-ci sur le plan matériel. À la différence de l'esplanade, la façade est une constituante de l'enveloppe du bâtiment qui constitue un tout. Le tout est à saisir comme une unité mais l'unité n'est pas synonyme d'homogénéité dans les formes, la façade d'entrée peut, dans certains cas, se distinguer radicalement du reste du bâtiment.

⁴² PAEZ 2013, p. 115.

⁴³ À rappeler que la façade n'est pas toujours le premier élément perçu du musée. En fonction de la provenance d'arrivée du visiteur, l'enveloppe architecturale est déjà expérimentée avant la confrontation de la façade.

Les deux composantes de l'entrée étant différenciées, revenons à la façade et à son rôle de marqueur important dans l'environnement.

La façade comme outil d'interaction avec l'environnement

L'environnement du musée est soit urbain ou naturel. Selon la nature du milieu, la façade d'entrée, que nous abrègerons par façade, se démarque, ou au contraire, se confond avec le contexte.

Marquer ou dissimuler sa présence

- Dans un contexte citadin

Dans le cas du musée situé en ville, John Cotton Dana écrit que l'institution doit être de préférence intégrée au tissu urbain. L'exclure dans des parcs n'est pas favorable. Il suggère de le placer de « manière à pouvoir être atteint par un maximum de personnes avec un minimum de temps et d'argent »⁴⁴. C'est pourquoi « l'architecture [...] a progressivement quitté le registre des beaux-arts pour s'affirmer dans une logique plus tournée vers la ville »⁴⁵. Dans un premier cas, la façade et toute l'enveloppe du musée s'intègrent au contexte urbain avec une allure remarquée, composé de forme lisible et visible. Dans un second cas, au contraire, l'allure du musée se met à l'abri de la vie grouillante de la ville pour se faire discret.

Dans la situation où le musée se démarque par son architecture singulière, il peut devenir un « art environnemental »⁴⁶. Il se détache visuellement de son milieu et s'exprime comme une œuvre d'art autonome. La caractéristique d'une façade comme œuvre d'art est qu'elle se suffit à elle-même. Elle s'apprécie par l'expression de ses propres formes au point de ne pas comporter d'autre élément de décoration ou d'ornementation.

La façade joue un rôle de démarcation assumée au point de trancher totalement avec son contexte. La Kunsthau de la ville de Graz construit en 2003, en Autriche, (Figure 10), est composée de formes organiques, comme un « alien amical » affirme Peter Cook, l'un des architectes du projet. La façade, tout comme l'enveloppe, est biomorphe et lumineuse

⁴⁴ [Notre traduction]. Le texte original : « should be so located that it may be reached by a maximum number of persons with a minimum expenditure of time and money » in : COTTON DANA John, *The new museum selected writings by john Cotton Dana*, Washington DC : The Newark Museum and the American Association of Museums, 1999, p. 52.

⁴⁵ RAMBERT Francis, « L'enjeu de l'architecture, entre génie du lieu et sens du contexte », in : *Architectures de la culture, culture de l'architecture*, Editions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2009, p. 25.

⁴⁶ [Notre traduction]. Le texte original « Museum as environmental art » in : NEWHOUSE Victoria, *Towards a new museum - Expanded extension*, New-York : the Monacelli Press, 2006, p. 220.

(Figure 11) ; elle détonne dans son environnement constitué principalement de construction en tuiles et de pierres. Le musée se détache totalement de son contexte et s'affirme comme un objet de curiosité architecturale. Comme l'affirme Ponzini Davide et Nastazi Michele, « les conceptions spectaculaires peuvent se tourner vers des expressions formelles exagérées afin de satisfaire les goûts faciles des décideurs »⁴⁷. Nous reviendrons sur la terme de spectaculaire dans la partie dédiée au Centre Pompidou et à la pyramide du Louvre.



Figure 10 Vue de la Kunsthaus de Graz dans la ville. Source : SUMA Stefania, *Musées 2, architectures 2000-2007*, Paris : Actes Sud, 2007, p. 19.



Figure 11 La façade de nuit de la kunsthaus de Graz. Source : DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 60.

⁴⁷ [Notre traduction]. Texte original : « spectacular designs may turn to exaggerated formal expressions so as to please the facile tastes of decision makers », in : DAVIDE Ponzini, MICHELE Nastasi, *Starchitecture, scenes, actors, and spectacles in contemporary cities*, New-York : The Monacelli Press, 2016, p. 191.

L'autre pendant des musées de ville sont ceux dont la discrétion prévaut, bien que leurs nombres soient limités, certains jonglent entre une façade assumée et cachée à la fois. Le musée du Quai Branly de Paris inauguré en 2006, est un « édifice [qui], tout en spectacularisant son architecture, renonce à revendiquer un rôle d'élément centralisateur phagocytant, par rapport à la ville »⁴⁸. Son architecture est durement camouflée par une barrière vitrée suivie par un écran d'arbres plantés dans un vaste jardin, et d'un édifice recouvert d'un mur végétal (Figure 12). L'institution procède à une « dissimulation de sa propre présence dans l'espace urbain »⁴⁹. Mais le musée s'affirme dès que ces deux premiers obstacles sont franchis. Il apparaît un bâtiment de 200 mètres de long sur pilotis, qui oblige le visiteur à déambuler dans le jardin pour contempler son architecture multicolore et polymorphe. La façade d'entrée est discrète (Figure 13), placée à l'opposé de la route bordant la seine. Le quai Branly apparaît comme une institution particulière dans sa conception avec deux façades, l'une voyante et l'autre camouflée.



Figure 12 Paroi vitrée et mur végétal du musée du Quai Branly. Source : SUMA Stefania, *Musées 2, architectures 2000-2007*, Paris : Actes Sud, 2007, pp. 192-193.

⁴⁸ SUMA, 2007, p. 187.

⁴⁹ SUMA, 2007, p. 187.



Figure 13 Voie d'accès menant l'entrée du musée du Quai-Branly. Source : <https://www.quaibranly.fr/fr/si-vous-etes/adherent/devenez-adherent/>

- Dans un contexte périurbain ou extra-urbain

En milieu naturel, les indices d'intégration sont différents de ceux de la ville puisque le musée dispose d'un espace considérable mais bien souvent sur lequel il ne peut pas s'étendre. Les gestes architecturaux importants sont moindres afin de maîtriser l'impact de l'humain sur l'environnement.

Dans la catégorie des façades qui limitent et intègrent à la fois leur présence, l'extension du musée national de la préhistoire des Eyzies-de-Tayac (Figure 14), construit en 2004, est un parfait exemple. Il est placé en flanc de montagne, les volumes de la façade d'entrée évoquent la stratigraphie de la falaise et la nature des pierres employées ont la couleur de la façade naturelle⁵⁰. Les choix architecturaux pour avantager son intégration (similarité de l'appareil avec ceux des bâtiments préexistants et reprise des formes naturelles de la falaise), dans le but de le camoufler, vont de pair avec la volonté de rappeler le milieu dans lequel il s'insère.

Dans un contexte extra-urbain, le Mémorial de la Vendée (Figure 15), construit en 2006, possède une façade de verre chapotée par une toiture végétale pour se faire discrète dans son environnement. La nature des matériaux employés rappelle également le milieu où est implanté le musée.

⁵⁰ GODOT Anne-Sophie *et al*, « Architectures des musées », in : *Architectures de la culture, culture de l'architecture*, Editions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2009, p. 150.

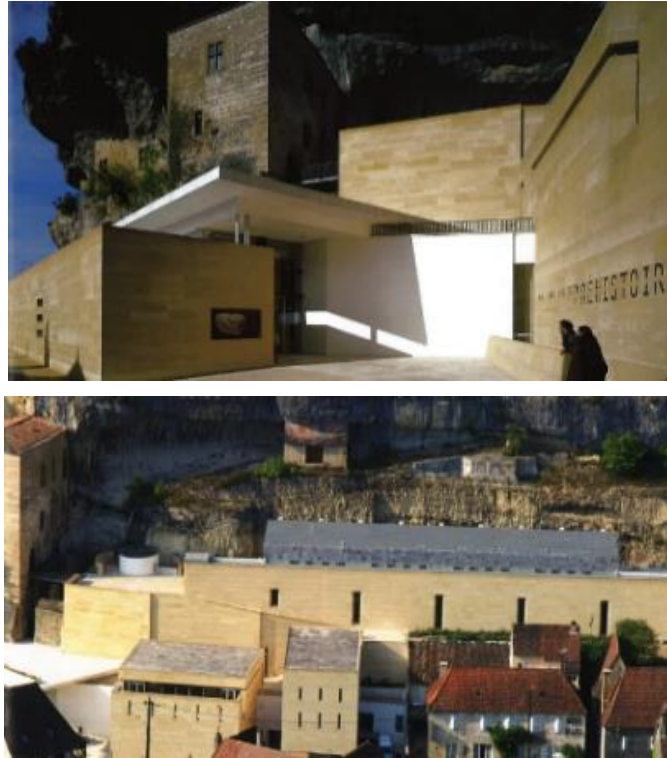


Figure 14 Musée de national de préhistoire d'Eyzies. Source : DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 136.



Figure 15 Mémorial de la Vendée de Lucs sur Boulogne. Source : <https://www.sitesculturels.vendee.fr/Historial-de-Vendee/Informations-pratiques/Nature-velo-et-rando>

Rappeler son milieu

Les façades peuvent rappeler leur milieu avec une reprise des formes ou des matériaux du site. Le musée de la préhistoire évoque son contexte par l'organisation des bâtiments selon l'allure de la falaise, et reprend la couleur de la roche dans les pierres qui le composent. Rappeler son contexte peut se faire sur le plan matériel, mais peut aussi joindre une portée symbolique.

Dans un registre plus ostensible, la façade du Zentrum Paul Klee de Berne fusionne avec « son île verte généreuse d'où s'élève le bâtiment en trois vagues ondulées »⁵¹, reprenant les formes des collines au sein desquelles le centre s'est installé (Figure 16). Le bâtiment semble sortir de terre comme une continuité du paysage. Bien que ses dimensions soient conséquentes, avec une façade principale de dix-neuf mètres de haut, le « Centre est le paysage »⁵². L'affirmation sous-entend que le musée est en union avec son contexte. La liaison entre le bâtiment et le site interroge « la visiteuse et le visiteur [qui] ne seront peut-être pas très sûrs, au premier abord, d'avoir affaire à trois vagues construites ou naturelles. »⁵³. Cette affirmation peut être remise en question, mais la façade est dans le prolongement de la nature et reprend les formes des collines environnantes. Ainsi, la façade rappelle le milieu dans lequel le musée est construit sur le plan symbolique et en reprend les formes naturelles l'environnant.

Les allusions au passé présentes sur la façade sont aussi des outils pour annoncer le contenu du musée. Le musée de Vulcania⁵⁴ possède un identifiable « cratère volcanique métaphorique »⁵⁵ de 28 mètres de haut qui rappelle le contenu du parc (Figure 17). Le volcan factice évoque la topographie montagneuse de la chaîne du Puys, notamment son passé volcanique et sismique ; son « intérieur est habillé d'écrans de titane doré : il s'agit d'une paraphrase des cônes volcaniques des environs, tout comme il symbolise la force éruptive du magma brûlant »⁵⁶. Dans le cas de ce complexe muséal, la référence au lieu est purement symbolique et non matérielle.

Bien que le cône ne soit pas une façade, il reste le premier élément visible pour le visiteur grâce à ses importantes dimensions en comparaison aux autres bâtiments du complexe. Tout comme

⁵¹ VAN UFFELEN Chris, *Museum architektur – Musées architecture – Museos arquitectura*, Postdam : Tandem Verlag GmbH, 2010, p. 400.

⁵² [Notre traduction]. Le texte original « The Zentrum is the landscape », in : NEWHOUSE, 2006, p. 290.

⁵³ Zentrum Paul Klee Berne, L'architecture, Disponible à l'adresse URL suivante : https://www.zpk.org/fr/service-navigation/qui-sommes-nous_0/lrarchitecture-107.html, consulté le 13 avril 2022.

⁵⁴ Le musée intègre un large parc d'attractions et d'animations qui abordent les sujets touchant au monde volcanique.

⁵⁵ VAN UFFELEN, 2010, p. 208.

⁵⁶ VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 30.

la façade, le rôle symbolique d'illustration du contenu joint à sa prédominance visuelle en fait un élément de communication important. Le visiteur comprend, avant de pénétrer sur le site, de quoi traite le contenu du musée. Le volcan est donc également un outil de communication symbolique puissant pour l'expérience du visiteur.



Figure 16 Façade du Zentrum Paul Klee. Source : <https://www.sbb.ch/fr/loisirs-et-vacances/idees/offre.html/veranstaltungen/zentrum-paul-klee>



Figure 17 Principal accès de Vulcania. Source : VAN UFFELEN Chris, *Museum architektur – Musées architecture – Museos arquitectura*, Postdam : Tandem Verlag GmbH, 2010, p. 400.

Un outil de communication et de cadre visuel

Les autres grandes fonctions de la façade, commune à tous les musées, sont de communiquer et de cadrer le regard. Nous allons relever les éléments qui attestent si la façade peut communiquer la fonction du bâtiment ; puis nous analyserons les façades support informatif illustrés par divers dispositifs de communication.

La façade communique-t-elle au visiteur qu'il s'agit d'un musée ?

Les caractéristiques architecturales de la façade sont-elles des indices qui préparent le visiteur à reconnaître la fonction muséale du bâtiment ? Ou bien est-il difficile d'identifier un musée à la simple vue de sa façade ? D'après Robert Venturi, « l'apparence (par opposition à l'utilisation) du musée a été proclamée comme étant de la plus haute importance »⁵⁷ et par conséquent, l'effet visuel dégagé par l'architecture prime sur la fonction⁵⁸. L'architecte américain s'est rappelé de cette problématique pour la création du musée des enfants de Houston (Figure 18). Le bâtiment est teinté de couleurs vives et intègre sur le fronton de la façade d'entrée, le terme de « Museum ». L'architecte joue sur cette contradiction avec une architecture aux dimensions importantes et aux références antiques et l'indication de la nature du lieu.

La suite du processus d'identification passe par la lecture complète du contenu des autres parties de l'enveloppe. Tous les mots alignés donnent : « Childrens Museum of Houston ». L'évocation de la nature du musée est complétée pour indiquer aux visiteurs qu'il s'agit d'une institution spécialement dédiée aux enfants. Sans cette information visuelle, impossible de le déduire à partir de l'architecture. L'architecte communique aux visiteurs et à la ville la nature du musée par sa simple apparence.

À l'opposé du musée des enfants de Houston, l'extension de la Staatsgalerie de Stuttgart possède une façade d'entrée qui n'indique en rien qu'il s'agit d'un musée (Figure 19). Les formes concaves et convexes sont ornées par plusieurs couleurs vives, attribuées à une partie de l'architecture selon leur fonction. Le bleu et le rose pâle pour les rampes de mains et les voies d'accès au musée, le vert pour le cadre des verreries, et le rouge pour les portes d'entrée. L'emploi du code couleur est justifié par l'architecte pour brouiller l'identification de la fonction du bâtiment, « la Staatsgalerie est peut-être perçue à juste titre comme un visage unique qui revêt plusieurs masques, selon l'approche ou la disposition de l'observateur »⁵⁹. Selon la citation, l'objectif serait d'interroger le visiteur, de le pousser à se questionner sur la nature du bâtiment.

⁵⁷ Cité dans : [Notre traduction]. Le texte original : « the appearance (as opposed to the use) of the museum was proclaimed all-important » in : DOUGLAS Davis, *The Museum Transformed : Design and culture in the post-pompidou age*, New York : Cross River Press, 1990, p. 68.

⁵⁸ Cité dans : DOUGLAS, 1990, p. 68.

⁵⁹ [Notre traduction]. Texte original : « the staatsgalerie is perhaps properly perceived as a single face that dons several masks, depending upon the approach or disposition of the viewer » DOUGLAS, 1990, p. 118.

Cet exemple confirme que dans certains cas, le musée est conçu pour « mettre en avant ses propres valeurs plastiques, bien avant sa nature fonctionnelle »⁶⁰. Le visiteur entre en contact avec l'extérieur sous la forme d'une expérience qui ne l'informe pas obligatoirement sur la nature du bâtiment.



Figure 18 Musées des enfants de Houston.

Source : https://en.wikipedia.org/wiki/Children%27s_Museum_of_Houston#/media/File:HoustonChildrenMuseum.JPG



Figure 19 Esplanade de la Staatsgalerie de Stuttgart. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 78.

⁶⁰ SUMA, 2007, p. 9.

Un support au service du contenu muséal ou de l'art

La façade ne se contente pas uniquement de communiquer à l'aide de ses qualités plastiques. La façade exploite sa surface parfois verticale pour être l'appui de panneaux informatifs, d'écrans aux contenus variés ou encore d'œuvres d'art.

Des institutions récentes se sont servies des écrans pour animer leur façade d'entrée. Le Schaulager, construit en 2003, en périphérie de Bâle, possède deux écrans bien visibles depuis l'espace urbain (Figure 20). Les projections relaient du contenu sur le musée et les expositions en cours.

Les musées peuvent choisir de communiquer à l'aide de projections ou de conserver les traditionnels panneaux ou affiches diffuseurs de contenu .

Plusieurs avis divergent sur la pertinence d'utiliser la façade comme outil communicateur. Le critique et historien de d'art Pierre Restany émet l'idée que « la prolifération des sources d'informations contribue puissamment à favoriser la naissance d'un homme nouveau [...] capable de réagir à la simultanéité et à la multiplicité des *inputs* »⁶¹. Au contraire de la pensée de son homologue français, le critique d'art Achille Benito Oliva prétend que « cette profusion de messages finira par lasser ses utilisateurs et les rendra indifférents »⁶². La deuxième thèse est tout aussi recevable. Elle soulève des questionnements autour des conséquences d'une médiation trop abondante en façade. Risque-t-elle de rendre complètement le visiteur hermétique au contenu projeté ? Ou bien au contraire va-t-elle l'inciter à pénétrer dans le musée ? Les deux scénarios sont envisageables. Ce travail ne tend pas à apporter une solution mais à relever les problématiques qui gravitent autour d'une façade communicante.

Le rôle de médiation ne se limite pas uniquement au contenu informatif sur la façade. Elle peut également servir de support à la création artistique.

Les installations de Jeanne-Claude et Christo, « l'empaquetage »⁶³, consiste à recouvrir sous un grand tissu l'ensemble de l'extérieur du musée. Ils se sont attelés à plusieurs monuments politiques et culturels et notamment à la Kunsthalle de Berne (Figure 21). Le couple défend une « présence de l'absence »⁶⁴ car l'objet disparaît sous la voile mais reste présent. Seules les

⁶¹ Cité dans : SUMA, 2007, p. 20.

⁶² Cité dans : SUMA, 2007, p. 20.

⁶³ LEQUEUX Emmanuel, « Une vie à emballer le monde », in : *Beaux-Arts Magazine*, n°431, mai 2020, p. 52.

⁶⁴ LEQUEUX, 2020, p. 52.

formes iconiques de l'édifice sont identifiables. La façade sert toujours de support à l'art mais en vient à céder sa place pour totalement disparaître.

L'œuvre de Jeanne-Claude et Christo ébranle la fonction d'une façade muséale mais leur œuvre est vouée à être décrochée. De retour à son état d'origine, la façade reprend sa fonction de « délimite[r] un premier seuil transitoire, qui assure le passage de la vie quotidienne à l'univers symbolique du musée »⁶⁵ ; un rôle de transition poursuivi par l'esplanade.



Figure 20 Façade du Schaulager de Münchenstein. Source : SUMA Stefania, *Musées 2, architectures 2000-2007*, Paris : Actes Sud, 2007, p. 18.



Figure 21 Christo et Jeanne-Claude, *Wrapped Kunsthalle*, 1967-68, Berne. © Christo and Jeanne-Claude Foundation / Balthasar Burkhard

⁶⁵ PAEZ, 2013, p 119.

3. L'espace reliant l'environnement à la porte d'entrée

L'esplanade est un « vaste espace libre de terrain plat dégagé en avant ou aux abords d'un édifice »⁶⁶ et qui connecte physiquement l'environnement du musée (que ce soit la ville ou la nature) à la porte d'entrée. Son rôle est presque similaire à celui de la façade puisque l'esplanade prépare le visiteur à rentrer à l'intérieur du musée. Pour rappel la façade d'entrée est un élément de l'enveloppe tandis que l'esplanade en est dissociée.

Typologie des esplanades

Traverser l'esplanade peut revenir à une expérience multiple selon comment elle nous dirige vers la porte d'entrée. Pour bien distinguer les différents types d'esplanade, nous reprendrons la classification de Monique Renault.

Musée sur piédestal

Le musée est en hauteur par rapport au reste de son environnement. Le rôle de l'esplanade est de nous élever physiquement pour nous aider à rejoindre la porte d'entrée. Ce modèle affiche une démarcation visuelle forte avec le contexte qui « signifie que les deux espaces, le muséal et l'urbain [ou le naturel], ne sont pas de même nature »⁶⁷. Monique Renault désigne ce premier cas comme un « seuil ascendant »⁶⁸. Elle évoque également que cette manière d'accéder au musée provoque une « cérémonie de franchissement »⁶⁹, que nous aborderons ultérieurement.

Le modèle d'entrée ascendante peut être illustré par le musée Miho de Shiga, au Japon, construit en 1997 par Ieoh Ming Pei. Le visiteur franchit une passerelle (Figure 22) qui mène jusqu'aux escaliers ascendants où se trouve la façade d'entrée du musée. Au pied de la montée, le visiteur effectue une progression jusqu'à la porte d'entrée qui se fait sur plusieurs niveaux d'escalier (Figure 23).

⁶⁶ *Esplanade*, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/esplanade>, consulté le 15 octobre 2022.

⁶⁷ RENAULT, 2007, p. 15.

⁶⁸ Comme nous l'avons souligné en début de chapitre, le seuil et l'entrée sont des termes synonymes. Je précise également que l'auteur emploie le terme de seuil pour désigner l'ensemble des composantes de l'entrée. Dans cette partie, je prends en compte uniquement les informations qui concernent l'esplanade du seuil ascendant.

⁶⁹ RENAULT, 2007, p. 15.

L'ensemble adopte une architecture qui se rapproche « d'un temple shinto »⁷⁰ accessible depuis le grand escalier. Les dimensions sont moindres que celle d'un temple classique, mais le principe d'élever le visiteur vers un musée presque sanctifié est similaire. La hauteur prise par le musée le sépare bien de son environnement et lui confère cette dimension sacrée et « il est donc possible de souligner que le musée, par ses fonctions, est sociologiquement beaucoup plus près de l'église que de l'école »⁷¹ car il rassemble progressivement les foules, tels des croyants, vers un lieu aux fonctions cultuels et non uniquement culturelles.

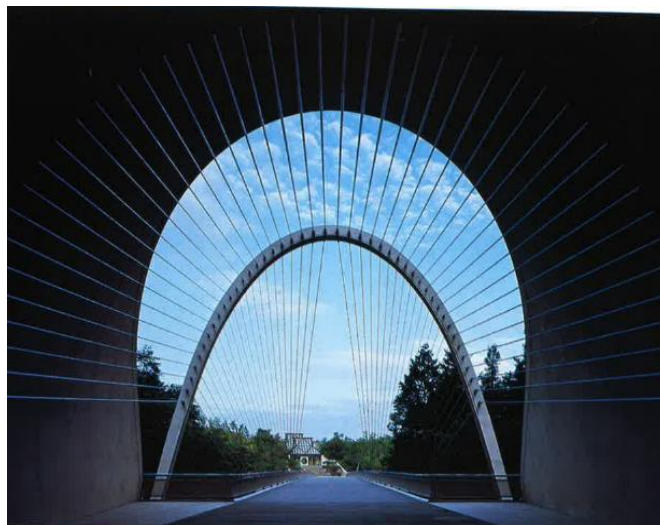


Figure 22 Sortie du tunnel du musée Miho de Shiga. Source : DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 77.



Figure 23 Escalier d'entrée du musée Miho de Shiga. Source : DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 75.

⁷⁰ DONZEL, 1998, p. 77.

⁷¹ CAMERON Duncan, « Le musée : un temple ou un forum (1971) », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : édition W, Savigny-le-temple : M.N.E.S., 1992, Vol. 1, p. 85. L'article a été publié pour la première fois en 1971 dans le *University of Colorado Museum Lecture*.

Mais il faut nuancer cette affirmation, bien que les formes reprennent celles d'un lieu religieux, passé l'entrée, l'ensemble de l'institution se rapproche de celle aux fonctions muséales. Les musées sur piédestal à l'architecture entièrement inspirée de temple ou de lieu cultuel ont connu leur apogée au XIX^{ème} siècle avec, par exemple, l'Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel inauguré en 1828 à Berlin (Figure 24) ; nous pourrions rapprocher son architecture d'un temple antique, où l'institution est surélevée et accessible par une large rampe d'escalier qui lui confère une véritable notion de sacrée. L'emprunt de formes antiques se prolongent à l'intérieur du musée. La rotonde (Figure 25) justifie cet effort de la part de l'architecte de conférer au musée cet aspect sacré, aux formes directement reprises du Panthéon de Rome.

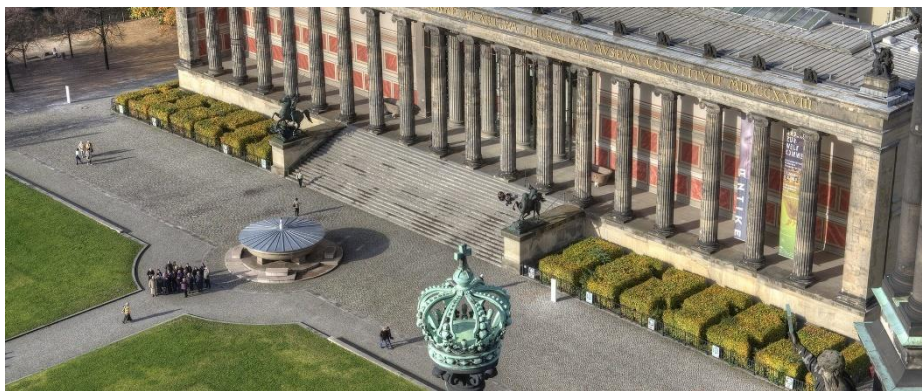


Figure 24 Façade et esplanade de l'Altes Museum de Berlin. © visitBerlin / Wolfgang Scholvien



Figure 25 Rotonde de l'Altes Museum. © visitBerlin / Pierre Adenis

Accès « de plain-pied »

L'autre type d'accès est celui de « plain-pied »⁷². Ce modèle est répandu pour l'intégration qu'il offre au musée dans son environnement. L'extérieur et l'intérieur sont placés au même niveau pour offrir un meilleur contact entre les deux⁷³.

Le musée est à l'horizontale et non à la verticale pour permettre une meilleure accessibilité. L'objectif est de prévenir une trop forte décontextualisation de l'enveloppe muséale et d'éviter de rendre l'entrée hors de portée⁷⁴.

Pour reprendre l'exemple de la Fondation Goetz de Munich, le bâtiment est au même niveau que la rue. Un petit sentier (Figure 8) guide le visiteur jusqu'à la porte d'entrée entièrement vitrée. Le premier espace intérieur de la fondation se trouve au même niveau que son environnement, ce qui le rend plus accessible.

La pente

En dernier lieu viennent les accès du musée sous forme de pente descendante⁷⁵. Le visiteur n'a plus d'effort à fournir, il se laisse entraîner jusqu'à l'accès principal du musée.

L'exemple le plus marquant est l'entrée de la fondation Guggenheim de Bilbao. L'arrivée vers la porte d'entrée se fait sur plusieurs mètres, laissant au visiteur tout le loisir d'observer la grande façade vitrée (Figure 6). L'esplanade est un véritable chemin guidant les visiteurs à la porte d'entrée. La frontière entre la ville et le musée s'efface avec « la facilité et l'immédiateté de l'entrée [qui] favorisent la séduction »⁷⁶. Le charme de l'entrée extérieure opère comme l'effet d'un aimant qui capte l'attention du visiteur pour le pousser à pénétrer à l'intérieur. La volonté de rendre le musée pratique d'accès se traduit par une réduction symbolique des frontières entre la ville et l'institution.

Le parti pris d'opter pour une architecture plus proche de son contexte (naturel ou urbain) permet de « gommer la distinction entre l'intérieur et l'extérieur et de créer une séquence processionnelle pour le public »⁷⁷. L'ensemble de ces esplanades, peu importe leurs caractéristiques architecturales, offre un parcours processionnel entre l'extérieur et l'intérieur.

⁷² RENAULT, 2007, p. 17.

⁷³ RENAULT, 2007, p. 17.

⁷⁴ RENAULT, 2007, p. 17.

⁷⁵ RENAULT, 2007, p. 17.

⁷⁶ RENAULT, 2007, p. 17.

⁷⁷ PEARMAN Hugh, *Architecture du monde contemporain*, Paris : Phaidon, 2002, p. 52.

« Rite de passage » ou comment préparer le visiteur à rentrer

Franchir l'esplanade

Le franchissement de l'esplanade constitue un premier moyen de préparation physique et mentale. La traversée dépossède le visiteur de ses repères spatio-temporels⁷⁸ et le positionne comme spectateur ; la « perception esthétique [de l'entrée] requiert un environnement visuel ainsi qu'une atmosphère qui tranchent par rapport au registre de la vie matérielle et sociale »⁷⁹. La nouvelle ambiance suggérée tranche avec la vie quotidienne. Rentrer au musée oblige un oubli de soi, nous devenons davantage silencieux et nous nous mettons en situation d'éveil intellectuel. La traversée de l'esplanade devient un passage symbolique, « un rite de métamorphose »⁸⁰ qui oblige « un changement identitaire de celui qui [...] [la] franchit »⁸¹.

Selon les types d'entrée, ce sentiment fluctue. Un musée avec une esplanade ascendante, comme le musée Miho, provoque davantage un changement d'attitude entre l'extérieur et l'intérieur. L'arrivée dans un musée placé au même niveau que son environnement offre un processus d'entrée moins cérémonial. Le musée Guggenheim de New-York, édifié en 1959, ne crée aucune transition avec l'extérieur (Figure 26), le dallage de l'entrée pénètre dans le hall de l'institution ; l'atmosphère urbaine s'immisce dans le musée⁸².



Figure 26 Esplanade du Musée Guggenheim de New-York. Source : <https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/>

⁷⁸ RENAULT, 2007, p. 16.

⁷⁹ RENAULT, 2007, p. 16.

⁸⁰ SCHALL Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », in : *Culture & musées*, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>, consulté le 27 janvier 2022.

⁸¹ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>

⁸² RENAULT, 2007, p. 17.

Enfin, le franchissement laisse aussi la possibilité au visiteur de rentrer véritablement dans le musée ou bien de rebrousser chemin. Mais le musée doit éviter les extrêmes, sa situation est délicate, « (trop) ouvert, il banalise ; (trop) fermé, il sacralise »⁸³. C'est pourquoi du contenu s'intègre à l'esplanade pour influencer l'expérience de la traversée.

Intégrer du contenu et des services au rite

Le musée use de plusieurs mécanismes pour influencer notre expérience de la traversée de l'esplanade. Pour accélérer notre passage du statut de passant à celui de futur visiteur, l'institution peut répandre ses collections à l'extérieur. Ainsi, un individu désireux de visiter le musée est déjà confronté à des éléments représentatifs des collections.

L'esplanade joue un rôle de support à l'art. Le parvis du musée d'art et d'histoire de Neuchâtel est habité de plusieurs œuvres (Figure 27). Le prolongement de l'intérieur du musée vers l'extérieur transforme le statut du passant à celui de possible futur visiteur. L'individu doit pénétrer dans le musée pour accomplir sa transition.

Dans le cas du MahN, une œuvre d'art suggère même le comportement que doit adopter le visiteur. Le groupe sculpté, *Mon jardin sous la pluie*, d'Olivier Estoppey est formé de plusieurs figures humaines, les têtes tournées vers la façade (Figure 28). L'attitude du visiteur à adopter, à l'approche du musée, est suggérée par le groupe sculpté.

Sans être un support à l'art, l'esplanade peut déjà évoquer les thématiques contenues à l'intérieur du musée. Le musée de la communication de Berne possède plusieurs objets en lien avec la thématique de l'institution (Figure 29). Une cabine téléphonique et une antenne sont placées à la vue du visiteur sur son trajet qui mène à la porte d'entrée.

⁸³ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>



Figure 27 Esplanade et façade du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 28 Olivier Estoppey, *Mon jardin sous la pluie*, 1994, sans dimensions, groupe sculpté, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 29 Esplanade du musée de la communication de Berne. Source : <https://cominmag.ch/musee-de-la-communication-ferme-mais-proposera-des-expositions-virtuelles/>

Porte d'entrée

Les derniers instants à l'extérieur du musée prennent symboliquement et physiquement fin lorsque la porte d'entrée est franchie. Elle représente ce passage ou cette frontière entre l'extérieur et l'intérieur ; l'individu devient véritablement visiteur.

La porte est une partie qui s'expérimente physiquement contrairement à la façade qui n'entre pas en contact avec le visiteur. Certes, la fonction de séparation rejoint celle de la façade, mais la porte permet aux visiteurs de passer de l'extérieur à l'intérieur et inversement. Puis, la porte d'entrée a une fonction symbolique (mettre fin au « rite de passage ») qui place la porte d'entrée dans la continuité de l'esplanade.

Un musée de modeste taille, telle que la Fondation Goetz, ne possède qu'une porte. Dans le cas des grosses institutions, comme l'extension de la Staatgalerie, plusieurs portes sont juxtaposées pour éviter les attroupements et donner l'image d'une institution ouverte et accessible.

Les matériaux des portes sont multiples (bois, béton etc.) bien que le verre prédomine. Ce matériau qui offre transparence et visibilité, permet au visiteur d'avoir un aperçu de l'intérieur du musée. Son utilisation récurrente, comme nous le verrons dans l'étude du hall, est synonyme d'ouverture du musée.

4. Dernière étape du processus d'entrée du visiteur

Le processus d'entrée se termine avec le hall d'accueil. Par définition, le hall est une « salle située à l'entrée d'un établissement public ou privé ou d'une grande maison particulière »⁸⁴. Il revête un caractère incontournable, il est un point de rassemblement et de passage obligatoire avant d'accéder au contenu du musée.

Depuis que « le musée moderne est effectivement devenu un bâtiment multifonctionnel »⁸⁵, l'accueil est un carrefour de rencontre où ses fonctions de « marque de location, [et de] générateur de tourisme »⁸⁶, d'après Rem Koolhaas, reflètent les nouvelles positions économiques des institutions culturelles. À cela s'ajoute que « la diversification des publics s'accompagne d'un accroissement des espaces d'accueil et des services »⁸⁷. Ces thématiques sont mentionnées dans un premier temps dans cette partie ; elles seront développées davantage dans l'étude du corpus des musées.

L'accueil du visiteur

Espace central du musée

L'emplacement du hall d'entrée est central (sur le plan architectural et fonctionnel) puisqu'il s'agit du premier espace rencontré par le visiteur et c'est à partir du hall que nous sommes redirigés vers les espaces intérieurs. Les halls au centre du musée, sur le plan architectural, ont une importance symbolique importante.

Dans le cas du Museum of Modern Art de San Francisco de Mario Botta, l'espace d'accueil est entièrement dégagé avec des dimensions importantes. Des piliers monumentaux ornent le centre du hall (Figure 30). Les proportions suggèrent un sentiment de fascination et de contemplation. Au centre, « l'atrium (dont le style est très stylisé, peut-être trop uniformément) »⁸⁸, remplit sa fonction de repère pour le visiteur avec les deux comptoirs de renseignement placés aux pieds des deux colonnes qui le composent. Autour de l'atrium s'articulent différents espaces et services (auditorium, boutique, café etc.), bien visibles sur le

⁸⁴ Hall, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/hall>, consulté le 15 octobre 2022.

⁸⁵ PEARMAN, 2002, p. 25.

⁸⁶ Cité dans : [Notre traduction]. Texte original : « rental brand, tourism generator », in : ZEIGER Mimi, *New museum architecture, Innovative buildings from around the world*, London : Thames & Hudson, 2005, p. 14.

⁸⁷ DESMOULINS, 2005, p. 23.

⁸⁸ [Notre traduction]. Le texte original : « the atrium (whose design is highly stylized, possibly too consistently) » in : VON NAREDI-RAINER, 2004, p. 87.

plan (Figure 31). La lumière zénithale provient du sommet et amplifie l'effet contemplatif du lieu.

L'aménagement de cet espace intérieur fait écho au chœur d'un édifice religieux ou culturel dont le hall semble reprendre la fonction. L'ambiance qu'il suggère s'apparente « à [une] préparation, d'une mise en condition mentale et physique »⁸⁹, et « qui met en état de réceptivité, qui interpelle l'âme humaine »⁹⁰. La comparaison avec la fonction religieuse est également soulignée par Duncan Cameron en 1971 : « le musée, par ses fonctions, est sociologiquement beaucoup plus près de l'église que de l'école »⁹¹ car son puissant effet mobilisateur et unificateur des individus le rapproche des masses qui se rendent dans l'édifice religieux. Ainsi, l'auteur désigne l'institutions muséale comme un « musée-temple »⁹².



Figure 30 Hall d'entrée du Museum Of Art de San Francisco. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 87.

⁸⁹ SAMYN Philippe, « Sustainable museum, réflexions sur les musées de demain », in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001, p. 65.

⁹⁰ SAMYN, 2001, p. 65.

⁹¹ CAMERON, 1992, p. 85.

⁹² CAMERON, 1992, p. 85.

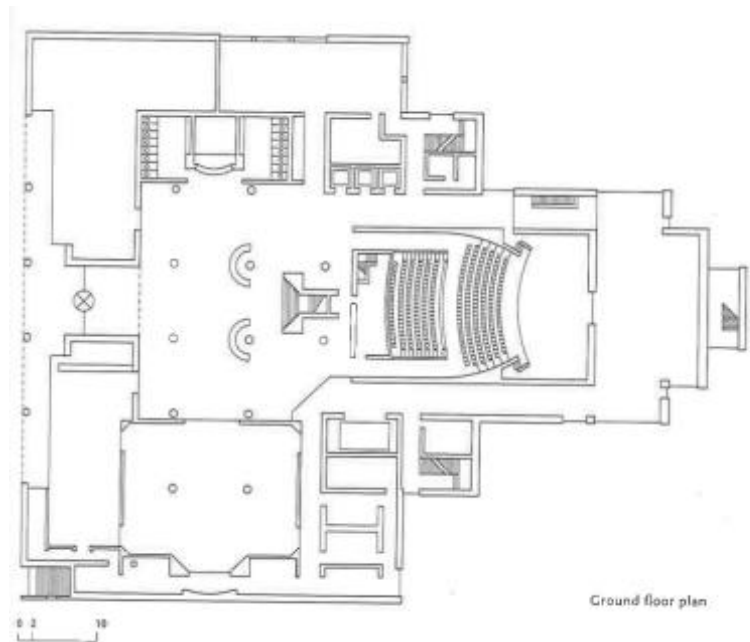


Figure 31 Plan du rez-de-chaussée du Museum of Modern Art de San Francisco. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p.87.

Un second musée reprend un plan entièrement centralisé, le British Museum de Londres. L'architecture historiciste du XIX^{ème} n'est pas la partie qui concerne notre étude ; c'est le remaniement du jardin intérieur en cour abritée (Figure 32) que nous analyserons. La Great Court, conçue par le cabinet de Norman Foster et inaugurée en 2000, est un parfait exemple d'un espace d'accueil centralisé. Pour se faire, l'architecte a pensé à couvrir la totalité du jardin d'un toit de verre. La couverture permet de « relie[r] toutes les galeries environnantes »⁹³ et ainsi faciliter les déplacements entre les différents points du musée.

La configuration centrée n'est pas qu'utile pour l'accueil du visiteur, elle participe également à faciliter la jonction entre plusieurs parties du musée. Le hall est amené à être traversé plusieurs fois et non uniquement pour rentrer ou sortir du musée. Il devient un lieu de passage qui bouscule totalement la précédente dynamique de visite du lieu.

À cette première fonction de connecteur s'ajoute l'accessibilité aux services. La rotonde, au centre et soutenant le toit de verre, accueille une boutique et un café à son rez-de-chaussée. À l'étage supérieur se trouve une salle de lecture (Figure 33). Les deux commerces disponibles accentuent l'animation présente sous le dôme vitrée. Le musée devient un lieu autre, il ne remplit pas qu'une fonction culturelle.

⁹³ VAN UFFELEN, 2010, p. 436.



Figure 32 Vue aérienne du hall du British Museum de Londres

Source : <https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/>



Figure 33 Tour central du hall d'accueil du British Museum. Source :

<https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/>

Ces deux exemples présentent le hall comme au cœur de l'institution. Il n'est pas nécessairement central sur le plan architectural. Il agit comme un « condensateur social »⁹⁴ selon Steven Holl, qui regroupe les visiteurs en un lieu et leur laisse le choix de poursuivre la découverte du musée. Céline Schall résume parfaitement l'ensemble des rôles du hall :

« Il doit donner envie de pénétrer dans le musée, permettre de se renseigner sur la visite, les horaires ou les tarifs – et ainsi potentiellement rebrousser chemin ou rester dans le hall pour se reposer ou rencontrer quelqu'un –, permettre de s'acquitter d'éventuels droits d'entrée, ou de prendre les documents qui permettront de s'orienter spatialement et conceptuellement dans l'exposition. Un vestiaire permet parfois de se mettre à l'aise – ou

⁹⁴ Cité dans : [Notre traduction]. Texte original : « social condenser », in : ZEIGER, 2005, p. 15.

quelquefois de se changer ou s'équiper – pour la visite. Dans la plupart des musées, entrée et sortie se jouxtent, et une boutique permet souvent de repartir avec un objet-souvenir du musée. Le seuil est donc l'espace qui prépare à l'entrée et à la sortie, et qui permet les échanges entre les deux espaces. »^{95 96}

Ainsi, « il est indispensable de penser le lieu d'accueil comme l'amorce du parcours dans le musée »⁹⁷ ; il doit séduire, convaincre, rassembler des services, préparer le visiteur et le connecter au contenu du musée. C'est en ce sens que le hall est également central. Il n'incarne pas seulement un lieu de passage centralisé mais devient un élément central dans le sens où il est fondamental dans l'expérience de visite.

Quelle matérialité ?

Le rôle centralisateur défini, évoquons maintenant les caractéristiques matérielles du hall. À la différence de la façade et de l'esplanade, le hall n'est pas un élément qui se développe en extérieur. Il s'agit d'un espace intérieur divisé selon le nombre de service proposé. Pour une interaction avec son contexte, l'architecture du hall passe obligatoirement par une révision de ses matériaux pour se rendre plus visible. Pour optimiser la visibilité du hall, l'utilisation du verre lui confère une transparence exemplaire.

Avant de poursuivre dans notre développement, consacrons une courte partie à la transparence. L'ambition d'édifier un musée plus accessible et éviter qu'il soit « un enclos replié sur lui-même »⁹⁸ aux murs opaques, oblige son architecture à être repensée. Une enveloppe architecturale plus transparente favorise « au sein des musées un contact avec la lumière naturelle et, par-delà, avec l'environnement urbain »⁹⁹ ou naturel.

L'entrée de la lumière et l'interaction entre l'extérieur et l'intérieur sont possibles par la présence d'un matériau, le verre. Comme le souligne Paul Scheerbart à la fin du XIX^{ème} siècle, « Si nous voulons élever son niveau [à l'architecture], nous sommes donc contraints, bon gré mal gré, de la transformer. Ce qui ne sera possible que si nous ouvrons les espaces clos dans lesquels nous vivons. La seule manière d'y parvenir est d'adopter l'architecture de verre, qui

⁹⁵ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>, consulté le 27 janvier 2022.

⁹⁶ L'auteur emploie le terme de « seuil » pour désigner uniquement la fonction d'accueil du hall. Elle ne traite pas de la façade ou de l'esplanade dans ce passage.

⁹⁷ DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz : Séguier option culture, 1998, p. 260.

⁹⁸ DESMOULINS, 2005, p. 42.

⁹⁹ DESMOULINS, 2005, p. 42.

laisse pénétrer la lumière du soleil »¹⁰⁰. L'auteur conscientise à son époque que l'emploi du verre dans les constructions est primordial pour faire évoluer l'architecture et l'ouvrir à son environnement. Dans son travail, il étudie la relation entre la véranda de demeure privée, entièrement vitrée, et le jardin. Il affirme qu'« avec davantage de murs de verre, le jardin prendrait un tout autre aspect, et serait intégré à l'architecture de la maison »¹⁰¹. Par analogie, les espaces d'accueils vitrés du musée connectent davantage visuellement l'extérieur et l'intérieur si un lien visuel est établi.

La transparence ne sert pas uniquement les intérêts des espaces d'accueil, « une architecture transparente signale depuis l'espace public au passant les collections du musée »¹⁰². Ainsi, les galeries sont amenées à être en relation avec l'environnement et initient une interaction dans les deux sens. Depuis l'extérieur, le contenu exposé dans les salles est visible ; depuis l'intérieur, l'environnement rejoint l'expérience de la visite.

L'utilisation de ce matériau s'impose véritablement à partir du début du XX^{ème} siècle avec le modernisme, comme l'illustre parfaitement la Neue Nationalgalerie précédemment mentionnée (Figure 9). Son architecture place le verre en symbole d'ouverture et d'accessibilité.

Nous ne pouvons pas retracer toute l'évolution de l'emploi du verre dans l'architecture muséale, mais il est important de rappeler que l'utilisation de ce matériau a déjà été sujet à réflexion dans avec le Crystal Palace (Figure 34) de 1851. La quasi-totalité de la construction était composée de verre et ce, bien avant la fin du XIX^{ème} siècle, début du XX^{ème} siècle.

¹⁰⁰ TAUT Bruno, *Paul Scheerbart, Architecture de verre*, Paris : Editions B2, 2015, p. 51.

¹⁰¹ TAUT, 2015, p. 51.

¹⁰² ROBERT Yves, « De la nécessité d'une architecture muséologique », in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001, p. 100.



Figure 34 Allée ouest du Crystal Palace. Source : BENNETT Tony, « The exhibitionary complex », in : B. DIRKS Nicholas, ELEY Geoff, B. ORTNER Sherry *et al.*, *Culture / Power / History, A reader in contemporary social theory*, Princeton : Princeton University Press, 1994, p. 125.

Aussi, son utilisation est récurrente et répandue mais pas absolue, comme le démontre l'extension du Landesmuseum de Zürich inaugurée en 2016 (Figure 35), composée essentiellement de béton et rythmé par quelques ouvertures. Les architectes du cabinet d'architecture, Christ & Gantenbein, qui réalisèrent l'extension, affirment que « le musée moderne n'a pas besoin de fenêtres »¹⁰³. Il est plus juste de rappeler que ce sont « pour des raisons liées à la conservation »¹⁰⁴ que les architectes ont optés pour une architecture opaque et fermée.

La transparence comprend des paramètres physiques mais symboliquement, elle assure aussi la « "transparence" de ses activités [à l'institution] »¹⁰⁵. Le tout n'est pas d'être plus accessible et visible, mais d'établir un rapport de confiance où le visiteur sait à quoi il sera confronté dès sa rentrée dans le musée.

¹⁰³ Cité dans : KELLER Jenny, LODERER Benedikt, *Schweizerisches Landesmuseum Zürich Erweiterung*, Ed : Bundesamt für Bauten und Logistik BBL, Berne, 2016, p. 104.

¹⁰⁴ KELLER, LODERER, 2016, p. 104.

¹⁰⁵ SPITTLER, 2013, p. 43.



Figure 35 Vue aérienne du Landmuseum de Zürich et de son extension. © Musée national suisse / aura

Les formes du hall

À l'utilisation de ce matériau se joint un questionnement sur la forme que prend le hall. L'accueil peut à la fois bien se distinguer du reste de l'architecture et à la fois se cacher, dissimulé sous terre.

Dans le cas des entrées visibles, l'antenne du Louvre-Lens possède un espace d'entrée entièrement vitrée à la différence du reste des espaces d'expositions constitués de plaques d'aluminium totalement aveugles et opaques (Figure 36). Le musée s'étend à l'horizontal et « va à l'encontre de la mode actuelle, qui consiste à accomplir un grand geste architectural »¹⁰⁶ pour s'insérer discrètement dans le parc. Ce premier contraste met en valeur la façade transparente et rend plus perceptible visuellement le hall depuis l'extérieur.

Le visiteur pénètre à l'intérieur par plusieurs portes selon sa provenance depuis le parc. Trois portes ont été posées par façade d'entrée, ce qui accentue l'accessibilité puisqu'il ne s'agit pas d'une entrée sur une seule paroi.

Une fois à l'intérieur, un généreux hall de 3600 m² est soutenu par 54 piliers d'acier¹⁰⁷ pour permettre aux visiteurs de déambuler sans contraintes. Même les différents services proposés sont délimités par des parois habillées de verre. L'ascenseur et la boutique (Figure 37) sont les exemples de cette ouverture possible par la transparence. La toiture est aussi percée de plusieurs ouvertures zénithales pour favoriser une lumière provenant du dessus pour la coupler à celle provenant des parois latérales.

¹⁰⁶ DECTOT Xavier, « entretien avec Xavier Dectot », p. 4, in : AUTEUR COLLECTIF, « Louvre-Lens le musée - l'architecture - les chefs-d'œuvre », *Beaux Arts éditions*, Hors-série, novembre 2012.

¹⁰⁷ SARAIVA Céline, « Un musée du 21^e siècle », p. 17, in : AUTEUR COLLECTIF, 2012.

Le hall du Louvre-Lens est un exemple d'accessibilité et de transparence pour une construction située en rez-de-jardin. Il est repérable et offre une expérience de l'esplanade en « plain-pied ».



Figure 36 Esplanade du Louvre-Lens. Source : <https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/>



Figure 37 Hall d'entrée du Louvre-Lens. Source : <https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/>

Un deuxième modèle d'entrée est à prendre en considération, spécifiquement dans les espaces urbains, celui de se développer en souterrain. Il découle du besoin permanent d'expansion du musée sans porter atteinte à l'environnement.

Nous approfondirons le sujet de l'entrée souterraine avec l'étude de la pyramide du Louvre mais nous soulèverons dans cette partie les principaux questionnements autour de ce type d'entrée.

À la différence d'un espace d'accueil placé au rez-de-chaussée, l'espace souterrain ne fait pas corps avec l'enveloppe du musée. Il est autonome et détaché visuellement bien qu'il soit relié à l'institution sous terre. Pour être repérable depuis l'extérieur, le hall doit révéler son

emplacement afin que le visiteur soit en mesure de le trouver. Le musée Van Gogh d'Amsterdam (Figure 38), qui possède déjà une extension datant de 1999 (Figure 39), continue de s'agrandir avec une nouvelle entrée inaugurée en 2015 (Figure 40), accolée à sa première extension. Cette première extension relie le bâtiment originel par un passage sous la chaussée (Figure 41). La nouvelle entrée, réalisée par les mêmes architectes de l'extension, en collaboration avec un cabinet d'architecture locale, « consiste [...] à poursuivre l'élaboration de l'aile elliptique du bâtiment qu'ils avaient construit à Amsterdam en 1999 »¹⁰⁸ et accorder davantage de place à l'espace d'accueil.

Le nouveau hall est couvert d'une toiture de verre fumé d'une dizaine de mètres de long, accessible par un majestueux escalier vitré de plusieurs mètres (Figure 42). Ce nouvel espace entièrement dégagé a permis au musée de s'offrir une large boutique, de nouveaux services de vestiaires, une cafétéria et un point de vente des billets. L'extension et le musée sont tous deux reliés par un passage souterrain qui traverse le hall.

Le choix d'enfouir l'entrée permet de ne pas s'étendre dans la ville. Et la transparence du verre offre une intégration dans le milieu citadin. La décision d'opter pour une architecture de verre reflète parfaitement l'ambition du musée d'être visible et accessible.

Aussi, la structure en verre offre un second avantage, la possibilité d'avoir un éclairage naturel qui inonde l'espace de lumière. Cette particularité est commune à l'ensemble des constructions réalisées avec ce matériau.

À travers ces différents exemples, qu'ils s'agissent de halls centralisés, émergés ou immergés, vitrés, ou encore sanctifiés, un ensemble de services est proposé.

¹⁰⁸ [Notre traduction]. Texte original : « that consists [...] of a further elaboration of the elliptical wing of the building that they had built in Amsterdam in 1999 » in : Van Gogh Museum, Architecture the The Rietveld Building and The Kurokawa Wing, Disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/organisation/the-building>, consulté le 22 avril 2022.



Figure 38 Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 152.



Figure 39 Extension du Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 153.



Figure 40 Nouvelle entrée de l'extension du Musée Van Gogh. © Jan Kees Steenman

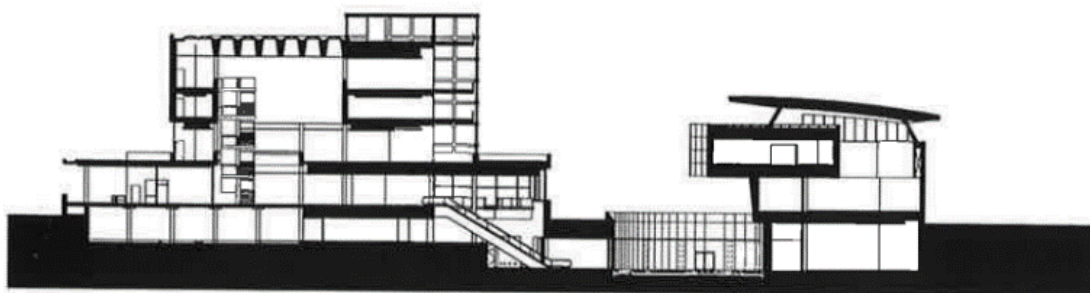


Figure 41 Coupe transversale du musée et de l'extension du Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 153.



Figure 42 Escalier et vue du hall d'entrée du musée Van Gogh. © Jan Kees Steenman

L'importance des espaces d'accueil

Chaque hall possède un panel de services. Ces services varient selon l'espace disponible en fonction de l'architecture de l'ensemble du musée et des dimensions du hall. Le visiteur ne rencontre pas les mêmes services dans tous les musées.

Le cas des musées aux « seuils absents »¹⁰⁹ sont directement rattachés à un lieu public. Ils ne possèdent pas leur propre enveloppe architecturale, donc leurs frontières sont floues. Généralement, ils sont de dimensions réduites et ne représentent que quelques salles. L'Espace Rousseau Neuchâtel (Figure 43) n'est composé que de deux véritables salles. Il n'y a pas de personnel d'accueil ou de billetterie. Le visiteur est seul et se retrouve dans un espace à explorer en toute liberté.

Le deuxième cas sont les musées qui possèdent leur propre enveloppe architecturale mais où « leur seuil se limite à la porte d'entrée »¹¹⁰ avec aucun élément de transition entre l'extérieur et l'intérieur. Le musée de La Conguinta dédié à l'artiste Hans Josephson (Figure 44) est un bâtiment rectangulaire composé de quatre parallélépipèdes rectangles en béton. L'entrée se fait par une seule ouverture donnant directement sur le contenu du musée. Ce musée, au même titre que l'Espace Rousseau, ne possède aucun service autre que celui d'exposer du contenu. Nous passons directement de l'environnement aux salles du musée.

Le dernier cas est le hall qui agit comme une véritable zone tampon entre l'extérieur et l'intérieur. Il est un « espace aménagé [qui] permet un ralentissement et un moment pour s'extirper de la réalité extérieure avant d'approcher les œuvres ou les objets du musée »¹¹¹. C'est dans cette catégorie de hall que l'on retrouve le plus grand nombre de services proposés au visiteur. Son modèle est très répandu, notamment dans les musées spectaculaires.

Avant d'entamer l'analyse du musée spectaculaire, il a été nécessaire de déterminer les grandes composantes de l'entrée au sens large et pour tout type d'institution. L'entrée est une composante du musée aux frontières floues ; elle est composée de la façade, de l'esplanade et

¹⁰⁹ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>

¹¹⁰ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>

¹¹¹ SCHALL, 2015, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>

du hall. Elles fluctuent selon l'architecture et l'environnement, mais penchons-nous maintenant sur celle du musée spectaculaire.



Figure 43 Entrée et salles de l'Espace Rousseau Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 44 Musée La Conguinta à Giornico. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004, p. 84.

Partie II – L'entrée du musée spectaculaire : deux projets emblématiques

Le chapitre précédent expose l'ensemble des caractéristiques de l'entrée muséale, mais quelles sont celles de l'entrée du musée spectaculaire ? Avant tout, définissons brièvement cette catégorie de musée.

Le musée spectaculaire s'apparente à un phénomène architectural et muséologique apparu dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Le principal changement est l'architecture, devenue impressionnante et bien souvent unique de par ses dimensions et ses caractéristiques matérielles. Elle a permis au musée d'étendre et de diversifier ses fonctions pour proposer une autre expérience de visite. Avec l'arrivée de ce nouveau phénomène, le musée ne se contente plus d'être uniquement un lieu d'exposition réservé à une classe sociale spécifique. Avant ça, les institutions vieillissaient et « ne servaient à rien, sauf peut-être au plaisir intellectuel et esthétique d'une élite locale »¹¹². Le musée a donc corrigé son accessibilité, la manière d'exposer son contenu, et sa communication¹¹³. Ces changements architecturaux et muséologiques ont bouleversé le monde muséal, et le Centre Georges Pompidou est perçu comme l'initiateur de ce grand changement¹¹⁴.

1. Du plateau Beaubourg au Centre spectaculaire

Le projet fut lancé en 1971 et l'institution a été construite entre 1972 et 1977. Ce Centre est le fruit de la collaboration entre Renzo Piano et Richard Rogers. Tous deux pensèrent et conçurent l'architecture pour offrir à la capitale un centre culturel d'un nouveau genre qui concentre, à son ouverture, la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), le Centre de Création Industrielle (CCI), l'Institut de Recherche et de Coordination acoustique (IRCAM) et le Musée National d'Art Moderne (MNAM). La pluridisciplinarité est au cœur du projet, Beaubourg est « un

¹¹² BAZIN Germain, DESVALLÉES André, MOULIN Raymonde, « Muséologie », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/museologie/>, consulté le 25 mars 2021.

¹¹³ BAZIN Germain, DESVALLÉES André, MOULIN Raymonde, « Muséologie », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/museologie/>, consulté le 25 mars 2021.

¹¹⁴ MAIRESSE François, *Le musée temple spectaculaire, Muséologies*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 2002, p. 129.

centre de création et d'information culturelle »¹¹⁵ et pas uniquement un musée auquel vient s'ajouter l'originalité de son architecture.

Le poids de l'enveloppe architecturale

Une innovation sans précédent

L'emplacement choisi pour le Centre est révélateur de l'ambition des concepteurs de mettre en valeur le bâtiment. Il est établi proche du quartier du Marais, sur un ancien parking destiné aux commerçants qui approvisionnaient le marché des Halles Baltard (Figure 45). Son emplacement, en plein centre ville, lui octroie une bonne visibilité en contraste avec l'architecture parisienne.

Pour faciliter l'acheminement du visiteur jusqu'à la piazza¹¹⁶, toutes les voies de circulation anciennement routières sont devenues piétonnes (Figure 46). Des écoles et des barres d'habitation ont été détruites pour offrir le maximum de place au Centre et privilégier le trafic des voies et ainsi fluidifier la déambulation dans le quartier¹¹⁷. Ce remaniement des anciennes rues rend l'institution plus accessible et plus visible pour le visiteur. En somme, l'urbanisme s'est adapté pour mettre en valeur le Centre.



Figure 45 Le plateau Beaubourg avant la construction du Centre Pompidou. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 49.

¹¹⁵ MOLLARD Claude, *L'enjeu du Centre Pompidou*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1976, p. 19.

¹¹⁶ C'est ainsi que Richard Rogers et Renzo Piano nomment la place devant le musée.

¹¹⁷ MOLLARD, 1976, p. 112.

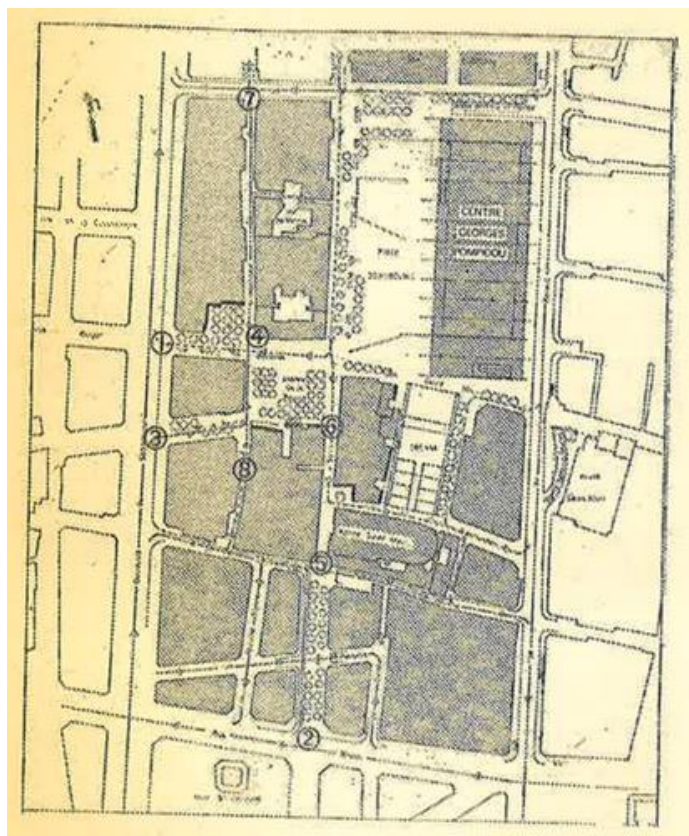


Figure 46 Le périmètre piéton du Centre Georges Pompidou. Source : MOLLARD Claude, *L'enjeu du Centre Pompidou*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1976, p. 106.

Le bâtiment se présente comme un bloc rectangulaire composé de mezzanines supportées par une structure métallique faite de poutres et de multiples tuyaux dont la couleur renvoie à leur fonction : le rouge pour l'escalator et les ascenseurs, le bleu pour la ventilation, le jaune pour le réseau électrique (Figure 47). L'étonnante composition extérieure, comme si l'on voyait « les tripes du bâtiment au soleil »¹¹⁸, est la conséquence d'une volonté de libérer au maximum les espaces intérieurs de toute contrainte technique. La structure métallique, soutenue par un ensemble de gerberettes (Figure 48), permet un rejet des moyens de tensions sur l'extérieur du bâtiments tout en assurant un bon maintien¹¹⁹. Renzo Piano et Richard Rogers poussent à l'extrême l'aspect marginal, voire provocateur de leur création, au point qu'elle est comparée à un « vaisseau spatial échoué »¹²⁰ ou extra-terrestre en plein centre de Paris.

Son originalité s'étend à la fabrication des composantes de la structure métallique. Elles ont été réalisées de manière industrielle et artisanale ; il s'agit de pièce d'acier moulées¹²¹. D'après

¹¹⁸ MOLLARD, 1976, p. 98.

¹¹⁹ PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 27.

¹²⁰ [Notre traduction]. Texte original : « stranded space ship », in : DOUGLAS, 1990, p. 38.

¹²¹ MONNIER Gérard, *L'architecture du XXe siècle*, Paris : PUF, 1997, p. 114.

Peter Rice, le Centre Pompidou n'aurait pas pu être conçu dix ans auparavant ¹²² à cause des exigences techniques du projet. Il devient le reflet d'une architecture expérimentale de par les étonnantes formes qui le constituent et de par la modernité de ses composantes. Ainsi, le Centre voit son image d'institution concurrencée par celle d'un bâtiment à l'architecture expérimentale, nouvelle et intrigante.

L'entrée suit l'esprit novateur de l'architecture. S'étendant sur 166 mètres de longueur, la façade d'entrée se compose de la structure métallique apparente qui laisse entrevoir l'assemblage des mezzanines (entièrement vitrées) et les voies de circulation du musée (Figure 49). L'emblématique escalator devient presque iconique, symbole de la nouveauté architecturale du Centre. Vient la piazza, une grande place publique (Figure 50) qui rassemble les foules et accueille des événements culturels, qui positionne le Centre en « musée-forum »¹²³. Duncan Cameron emploie ce terme, en 1971, à la suite de sa remarque sur la fonction religieuse des musées devenus des « musée[s]-temple[s] ». Le « musée-forum » est désigné comme la solution pour transformer le musée et corriger son manque d'accessibilité et d'ouverture. Puis, vient le hall (Figure 51) qui offre un espace d'accueil important et qui comporte de nombreux services : boutique, librairie, billetterie, point d'information, vestiaire, espace d'adhésion etc. Ce lieu central oriente les visiteurs vers les accès des différents départements (cinéma, BPI etc.).



Figure 47 Vue de la façade Est. Source : *Centre Georges Pompidou Paris*, Les guides de musée Prestel, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2002, p. 9.

¹²² Cité dans : MONNIER, 1997, p. 114.

¹²³ CAMERON, 1992, p. 85.



Figure 48 Levage d'une gerberette. Source : Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 92.



Figure 49 Vue de la façade et de la piazza. © Thomas Roessler



Figure 50 Le hall d'accueil. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Un monument spectaculaire affirmé ?

Le Centre, de par ses caractéristiques architecturales démesurées, s'affiche au premier coup d'œil comme un monument¹²⁴, une « mégastructure »¹²⁵, s'imposant dans le tissu urbain. Les proportions de son architecture nous évoquent un monument à l'importance symbolique importante.

Pourtant, les architectes prétendent bâtir un « anti-monument » qui correspond, selon eux, à une ville condensée avec la possibilité de percevoir le flux humain qui atténue la monumentalité de la construction. À cela s'ajoute que « le caractère fonctionnel de l'architecture du Centre est un acte de modestie par rapport à son environnement »¹²⁶. Entrevoir les rouages techniques depuis l'espace public atténue l'assimilation du bâtiment à un monument.

D'après les architectes, le rôle du visiteur a aussi son importance. Ils « deviennent, non plus des simples spectateurs, mais aussi des participants à la vie culturelle et à la proximité des uns par rapport aux autres pour contribuer à la formation d'un esprit commun »¹²⁷. Le rôle actif du visiteur dans l'expérience du lieu bouscule la conception du Centre culturel comme un monument puisqu'il est invité à l'animer, à lui donner vie, ainsi qu'à le visiter.

¹²⁴ Nous nous référons à la définition suivante : « Édifice imposant par sa taille et remarquable par son intérêt historique ou esthétique, par sa valeur religieuse ou symbolique », in : *Monument* [en ligne], CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/monument>, consulté le 17 mai 2022.

¹²⁵ BORDAZ Robert, *Le Centre Pompidou une nouvelle culture*, Paris : Editions Ramsay, 1977, p. 105.

¹²⁶ MOLLARD, 1976, p. 292.

¹²⁷ BORDAZ, 1977, p. 104.

Mais les propos des architectes paraissent contradictoires. Le Centre ne peut pas être considéré comme un simple lieu de rassemblement dédié à la culture, la réponse architecturale se veut éminemment provocatrice et imposante.

Nous avons là un premier critère du spectaculaire. « Son architecture [du Centre] innove, mais elle transforme l'espace urbain dans lequel elle s'insère »¹²⁸, car oui, la massivité du Centre et le remaniement des voies de circulation obligent les passants à le croiser sur sa route. L'« enveloppe architecturale [est] créée pour attirer le visiteur »¹²⁹ tel l'effet d'un aimant. L'omniprésence visuelle du Centre rejoint l'idée de spectacle que Michel Foucault définit comme suit : « rendre un petit nombre d'objets accessibles à l'inspection d'une multitude d'hommes »¹³⁰.

Tout concorde avec une mise en scène où l'architecture est un spectacle immobile. Et justement, « le pouvoir du spectacle est essentiellement unitaire, centralisateur par la force même des choses »¹³¹. En effet, l'architecture spectaculaire du Centre se met en scène et « se doit d'exposer ses propres moyens d'expositions »¹³², ce qui a pour conséquence l'emploi d'une architecture voyante et monumentale. Comme l'affirme David Douglas, « la monumentalité dans le contexte urbain ne revient qu'aux institutions qui revendiquent un pouvoir culturel et social à la fois, [c'est] une revendication qui exige à son tour une présence déclarative ou figurative »¹³³. La portée culturelle du Centre n'est pas à justifier mais la portée sociale est cette force fédératrice, qui se traduit par l'interaction du bâtiment avec l'environnement et provoque le regroupement des foules.

L'autre aspect spectaculaire est l'avancée technique que représente l'architecture du Centre. D'après François Mairesse, la nouveauté n'est pas en lien avec un projet muséal, ni culturel, mais c'est bien la technique qui est nouvelle et devient un spectacle¹³⁴. La nouveauté sur le plan architectural et technologique reflète la quête du musée spectaculaire a toujours faire sensation sur ce plan. Guy Debord souligne à juste titre qu'une société spectaculaire est dans le « renouvellement technologique incessant »¹³⁵. L'un des buts recherché par les architectes

¹²⁸ MAIRESSE, 2002, p. 130.

¹²⁹ MAIRESSE, 2002, p. 132.

¹³⁰ Cité dans : [Notre traduction]. Texte original : « rendering a small number of objects accessible to the inspection of a multitude of men », in : BENNETT, 1994, p. 150.

¹³¹ DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Editions Gérard Lebovici, 1988, p. 16.

¹³² MAIRESSE, 2002, p. 135.

¹³³ [Notre traduction]. Le texte original : « that monumentality in the urban context accrues only to those institution that claim cultural and social power at one, a claim that in turn demands a declarative or figurative presence » in : DOUGLAS, 1990, p. 20.

¹³⁴ MAIRESSE, 2002, p. 131.

¹³⁵ DEBORD, 1988, p. 21.

créateurs de construction spectaculaire est de repousser les limites et de proposer des architectures innovantes. Ces premiers aspects du spectaculaire touchent à toute l'enveloppe du Centre. Recentrons désormais notre propos sur l'entrée.

L'entrée spectaculaire

La suite de l'étude ne reprend pas toutes les caractéristiques du spectaculaire puisqu'il s'agit d'un phénomène architectural mais aussi muséologique et muséographique. L'analyse se concentre sur les différentes composantes de l'entrée qui reflètent les caractéristiques du spectaculaire.

La façade : un support au divertissement

La façade d'entrée a été conçue dans le but de « stimuler la curiosité des gens et [de] les distraire »¹³⁶ afin de favoriser une interaction avec le visiteur. Le projet prévoyait de placer des écrans géants (Figure 51) pour diffuser du contenu, des informations voire des jeux. Bien que le projet n'ait pas pu avoir lieu, les affiches d'exposition et les œuvres d'art ont remplacé les écrans comme le rappelle l'œuvre *Qu'y a-t-il entre nous ?* de Tim Etchells, (Figure 1). Dans le cas du Centre Pompidou, « la promotion se diffuse, depuis les façades extérieures jusque partout dans la ville »¹³⁷.

Ce rôle endossé par la façade d'entrée renvoie au concept de « média-façade »¹³⁸, qui désigne la possibilité du musée à communiquer le dedans depuis le dehors comme une médiatrice entre une œuvre d'art et son public. Le nouveau rapport aux masses reprend l'aspect ludique et divertissant du musée spectaculaire. L'objectif n'est pas seulement de diffuser du contenu à but éducatif¹³⁹ mais « on cherche à lui arracher [au musée] son aspect trop intellectuel »¹⁴⁰. Pour ce faire, il est important de favoriser le divertissement pour amuser plutôt que d'apprendre¹⁴¹.

N'oublions pas la thèse d'Achille Benito Oliva qui alerte sur les conséquences d'un musée à la communication trop importante sur la façade¹⁴². Le Centre-Pompidou souhaite attirer les foules avec sa façade, mais ne produirait-il pas l'effet inverse si le contenu communiqué est trop important ?

¹³⁶ PIANO Renzo, RICHARD Roger 1987, p. 12.

¹³⁷ MAIRESSE, 2002, p. 131.

¹³⁸ SUMA, 2007, p. 18.

¹³⁹ MAIRESSE, 2002, p. 137.

¹⁴⁰ DAGOGNET François, *Un musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1993, p. 74.

¹⁴¹ MAIRESSE, 2002, p. 137.

¹⁴² SUMA, 2007, p. 20.

L'escalator poursuit les efforts du contenu accroché à la façade d'entrée. Il offre la possibilité aux passants ou aux futurs visiteurs d'observer les flux humains qui animent la façade. Ainsi, les voies de circulation « sont tout autant une promenade dans la ville qu'un accès au Centre »¹⁴³. Cette ouverture sur la ville, offerte par la transparence du corridor, devient une activité autre que culturelle. Et cette expérience délivrée par l'escalator se prolonge jusqu'au sommet avec un espace aménagé pour contempler Paris (Figure 52). Bien que le toit terrasse ne soit pas une composante de l'entrée, il poursuit des buts analogues à celui de l'escalator, offrir une expérience non-culturelle. Pourtant, de nos jours, l'accès à l'escalator requiert au préalable l'achat d'un billet. Ce changement de politique bouscule l'ouverture et l'accessibilité du Centre mais ne compromet pas l'effet divertissant à sa vue.

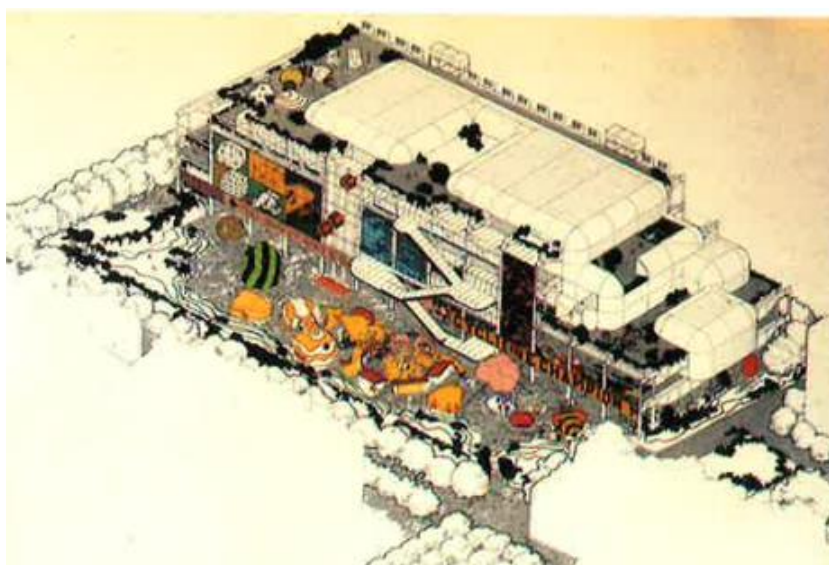


Figure 51 Projet du Centre George Pompidou, Paris, Renzo Piano et Richard Rogers, 1971. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 58.

¹⁴³ MOLLARD, 1976, p. 82.

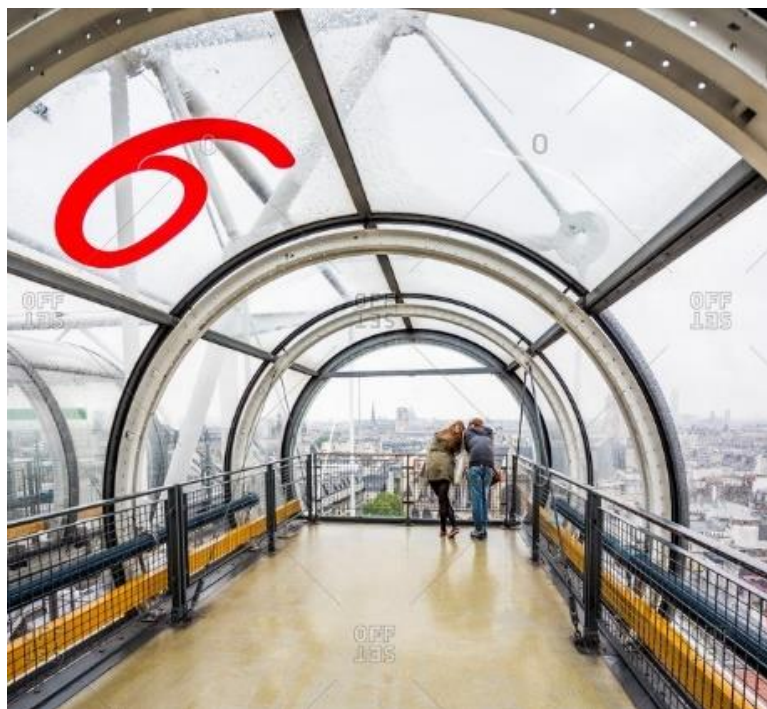


Figure 52 Espace vitré au sommet du Centre. © Max Ivanson / KaosPhoto

La possibilité d’observer le quartier depuis l’intérieur du musée et inversement ne transforme pas la façade en une simple attraction. Pouvoir observer le visiteur empruntant l’escalator répond à un phénomène de renversement spéculaire, c’est-à-dire que le visiteur observant la ville se voit être lui-même observé à la place du musée.

Ce phénomène de renversement optique se rapproche du panoptisme, système de surveillance carcéral découlant d’un projet de prison, dénommé Panopticon¹⁴⁴, datant de la fin du XVIII^{ème} siècle. Le Panopticon se compose d’une cour centrale elliptique bordée de cellules en enfilades et en son centre d’une tour de surveillance (Figure 53). Le but du dispositif panoptique est de surveiller en permanence les prisonniers¹⁴⁵, grâce à l’absence d’espace qui ne soit pas visible depuis la tour ; les prisonniers sont victimes d’une « observation individualisante »¹⁴⁶, souligne Michel Foucault en 1975, où chaque détenu sait qu’il est surveillé mais il ne peut pas le vérifier avec certitude. On quitte le principe du cachot ou de la prison fermée, ici tout le concept repose sur l’exposition et le contrôle des détenus¹⁴⁷ par la vision. Ce système « peut même constituer

¹⁴⁴ Le Panopticon a été théorisé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^{ème} siècle mais ce projet ne s’est jamais concrétisé.

¹⁴⁵ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 2016, p. 233. La première édition de cet ouvrage est paru en 1975.

¹⁴⁶ FOUCAULT, 2016, p. 237.

¹⁴⁷ FOUCAULT, 2016, p. 233.

un appareil de contrôle sur ses propres mécanismes [à la prison] »¹⁴⁸, c'est-à-dire, un contrôle de son fonctionnement interne (notamment la circulation du personnel).

Mais le panoptisme ne se limite pas un dispositif architectural de surveillance carcérale, il incarne un nouveau système de surveillance et de contrôle du comportement humain par la vision qui peut s'appliquer à d'autres domaines de la société¹⁴⁹ (hôpitaux, asiles, écoles etc.) et notamment au système d'exposition muséal.

Tout comme le monde carcéral, le musée devient un lieu davantage ouvert qui se défait de la conception intime et privé de l'époque moderne¹⁵⁰. L'ordre et la rigueur assurés par l'enfilade des cellules se retrouvent dans la conception architecturale du musée au XIX^{ème} siècle. Par exemple, le Crystal Palace de l'exposition universelle de 1851 (Figure 34) offre un agencement de l'espace similaire¹⁵¹, et surtout, le visiteur contemple les objets exposés ainsi que le flux humain parcourant les galeries. Ainsi, « les expositions ont réalisé certains des idéaux du panoptisme en transformant la foule en un public constamment surveillé, autosurveillé, autorégulé et, comme le suggère l'histoire, constamment ordonné – une société qui se surveille elle-même »¹⁵².

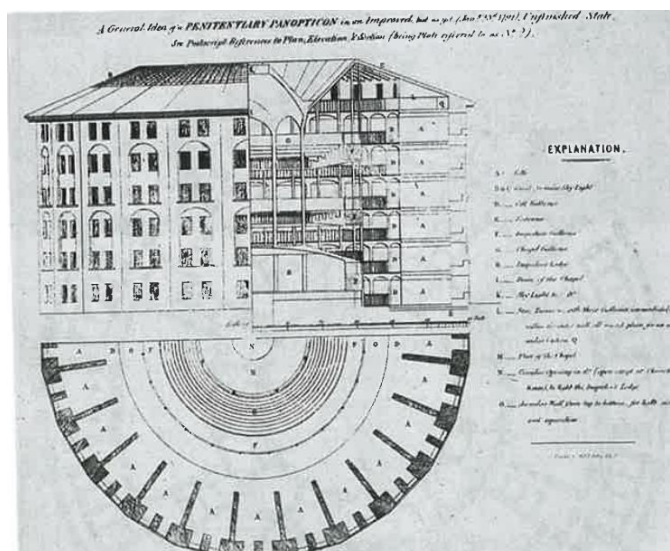


Figure 53 Plan du Panopticon Source : FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 2016, p. 228.

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2016, p. 238.

¹⁴⁹ FOUCAULT, 2016, p. 252.

¹⁵⁰ BENNETT Tony, « The exhibitionary complex », in : B. DIRKS Nicholas, ELEY Geoff, B. ORTNER Sherry et al., *Culture / Power / History, A reader in contemporary social theory*, Princeton : Princeton University Press, 1994, p. 126. L'article a été publié pour la première fois en 1988 dans *New formations : a journal of culture/theory/politics*.

¹⁵¹ BENNETT, 1994, p. 124.

¹⁵² [Notre traduction]. Texte original : « expositions realized some of the ideals of panopticism in transforming the crowd into a constantly surveyed, self-watching, self-regulating, and, as the historical record suggests, consistently orderly public - a society watching over itself », in : BENNETT, 1994, p. 133.

Pour revenir au Centre Pompidou, l'escalator entièrement vitré expose le visiteur qui l'emprunte à toute la ville. De même, si on élargit notre pensée, la totalité du Centre est exposé à la foule citadine puisque les deux architectes souhaitaient un musée entièrement transparent. Ainsi, les façades du Centre forment une « technologie de la vision qui sert non pas à atomiser et à disperser la foule mais à la réguler, et ce en la rendant visible à elle-même, en faisant de la foule elle-même le spectacle ultime »¹⁵³. Le visiteur prend la place du contenu muséal et devient l'objet à contempler, tel un spectacle, d'où la définition du terme précédemment mentionnée¹⁵⁴. Mais l'humain qui remplace l'objet n'est pas en petit nombre, il s'agit d'une foule observée par une autre.

Aussi, l'idée d'auto-régulation de la foule se perçoit dans le cheminement du visiteur partant du hall jusqu'aux espaces d'exposition. L'escalator incarne ce dispositif de contrôle des corps, la foule doit emprunter cette voie de circulation pour se rendre aux différents étages et donc, le déplacement du visiteur est contraint et forcé. Un véritable musée ouvert correspondrait à une institution qui permet à son visiteur de se rendre d'un point à un autre par différents moyens ; or, le Centre oblige et maîtrise les déplacements de ses visiteurs.

Le musée devenu un outil de contrôle des corps par la vision met en lumière que le spectaculaire muséal n'est pas uniquement lié à l'architecture. Les visiteurs se mêlent d'eux-mêmes, consciemment ou non, au contenu du musée et rejoignent son aspect divertissant et théâtral. Un effort qui ne se limite pas à la façade.

La piazza, un spectacle à ciel-ouvert

La piazza, peut-être l'élément le plus théâtral de l'entrée, occupe la moitié de l'espace fourni pour la construction du Centre¹⁵⁵. Elle est en pente pour offrir une descente douce et continue jusqu'au hall. Ce type d'esplanade tente de « gommer la distinction entre l'intérieur et l'extérieur et de créer une séquence processionnelle pour le public »¹⁵⁶. Elle devient un espace public considérable d'où le terme de piazza qui fait référence à la place publique italienne¹⁵⁷ bien souvent centrale dans les dynamiques urbaines.

¹⁵³ [Notre traduction]. Texte original : « it consists in its incorporation of aspects of those principles together with those of the panorama, forming a technology of vision which served not to atomize and disperse the crowd but to regulate it, and to do by rendering it visible to itself, by making the crowd itself the ultimate spectacle », in : BENNETT, 1994, p. 132.

¹⁵⁴ Cité dans : [Notre traduction]. Texte original : « rendering a small number of objects accessible to the inspection of a multitude of men », in : BENNETT, 1994, p. 150.

¹⁵⁵ MOLLARD, 1976, p. 82.

¹⁵⁶ PEARMAN Hugh, *Architecture du monde contemporain*, Paris : Phaidon, 2002, p. 50.

¹⁵⁷ *Piazza*, [en ligne], CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/piazza>, consulté le 15 juin 2022.

Accorder autant de place à l'esplanade dénote l'ambition des architectes d'en faire un lieu de rassemblement destiné à accueillir des événements culturels, de représentation de théâtre, de foire, de concerts etc. et d'encourager les rencontres (Figure 54). Renzo Piano et Richard Rogers la désignent comme un « lieu-événement »¹⁵⁸ où se produit un ensemble d'activités et permet aux passants de s'installer devant le Centre. La piazza reflète l'interdisciplinarité voulue par les architectes. L'événementiel n'est pas restreint à la place. Le Centre de Création Industrielle (aujourd'hui rattaché au musée national d'art moderne), le cinéma ou les expositions proposées par le Centre participent à faire du lieu une machine de production d'évènements.



Figure 54 La piazza animée par plusieurs spectacles de rue. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 161.

L'importance de l'évènementiel est une autre composante de l'effet spectaculaire. L'évènement devient une « condition indispensable pour susciter l'engouement des foules »¹⁵⁹. Le phénomène s'étend aux expositions qualifiées de *blockbusters*. Elles assurent de bons revenus au musée grâce à une affluence considérable, et permettent de fidéliser le visiteur¹⁶⁰. Il y a aussi les expositions spectacles, qui « se caractérisent par l'intégration du sensationnel, de l'émotion, d'un parcours dans de grands espaces très scénographiés avec des casques infrarouge, des grands écrans, des lumières, des ambiances particulières, des mises en scène spectaculaires et des reconstitutions : le visiteur (spectateur?) est immergé dans des environnements qui

¹⁵⁸ PIANO, RICHARD, 1987, p. 12.

¹⁵⁹ MAIRESSE, 2002, p. 137.

¹⁶⁰ TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge du musée. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 227.

sollicitent ses sens »¹⁶¹. Il est donc très juste d'employer le terme d'« edutainment »¹⁶², qui « désigne la rencontre entre les préoccupations pédagogiques et les moyens du divertissement »¹⁶³.

Le parallèle entre la piazza et le terme « d'edutainment » est évident, l'objectif de ces animations est de faire vivre une expérience récréative aux visiteurs. L'équilibre entre le divertissement et le rôle culturel du Centre est bousculé par la prédominance de l'événementiel comme autre moteur de l'institution. Couplé avec le flux des visiteurs qui se pressent pour observer les bâtiments parisiens depuis le toit terrasse, le Centre est vécu comme un lieu proposant à la fois de la culture et des distractions de natures diverses.

La consommation du musée comme un événement est complétée par une consommation mercantile et pas uniquement culturelle, que l'on retrouve dans le hall.

Le hall, reflet de la nouvelle consommation culturelle

Le hall appelé « forum » est un véritable lieu de rassemblement et il agit comme une zone de redistribution des visiteurs vers les différents départements. Le nombre de services qui y sont proposés est proportionnel à sa taille. La billetterie, le vestiaire (Figure 55) et le point d'information (Figure 56) sont complétés par une boutique supportant la galerie des enfants (Figure 57), une librairie surplombée par la cafétaria (Figure 58), et un espace pour les adhésions pour les amis du Centre (Figure 57). La place occupée par les points de vente et de restauration reflète ce nouveau développement de la consommation non-culturelle.

Il s'en suit une « hyperconsommation »¹⁶⁴ des musées où « un renversement du rapport entre les espaces d'exposition et les zones de services »¹⁶⁵ prend de l'ampleur. La normalisation de la présence des services commerciaux dans le hall appelle à un consumérisme muséal¹⁶⁶. Le musée n'est plus un lieu uniquement dédié à la culture mais également un lieu de consommation marchande. Cette nouvelle orientation du musée oblige le hall à être vaste, et « l'ensemble des priorités semble avoir été révisé au profit du visiteur/consommateur. »¹⁶⁷. La multiplicité des services à but mercantiles est une caractéristique du phénomène spectaculaire. Le visiteur est

¹⁶¹ TOBELEM, 2005, p. 227.

¹⁶² TOBELEM, 2005, p. 263.

¹⁶³ TOBELEM, 2005, p. 263.

¹⁶⁴ SUMA, 2007, p. 17.

¹⁶⁵ SUMA, 2007, p. 15.

¹⁶⁶ ZEIGER, 2005, p.13.

¹⁶⁷ DESVALLÉES André, MAIRESSE François, « Architecture », p. 47, in : DESVALLÉES André, MAIRESSE François, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.

un consommateur du contenu du musée, mais dans le cas de Beaubourg, son rôle consommateur s'étend et ne s'arrête pas uniquement à la culture. C'est pourquoi certains halls sont de proportions démesurées, pour répondre aux besoins de place nécessaires à l'installation des divers services.

Dans le cas de Beaubourg, le hall est au « cœur de la polyvalence de l'offre »¹⁶⁸ et ne revient pas uniquement à accueillir le visiteur et l'orienter dans le Centre. Le hall peut être perçu comme un nouveau centre d'activité faisant concurrence aux autres espaces.

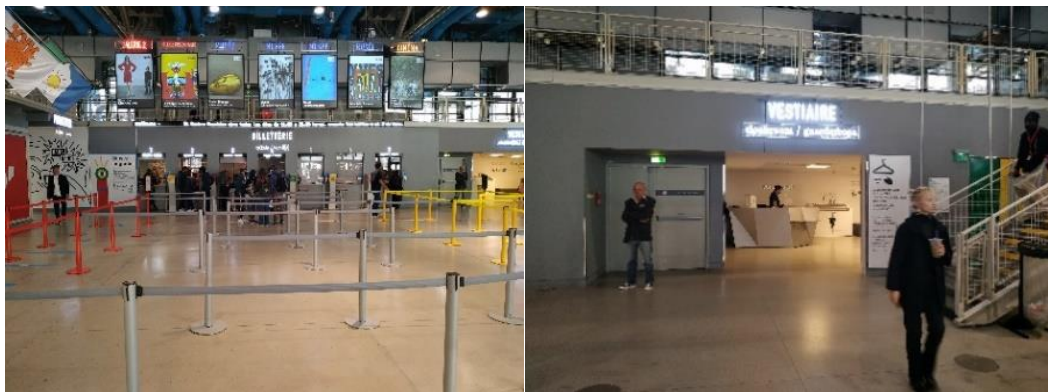


Figure 55 Vue de la billetterie et du vestiaire. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 56 Point d'information. Photographie réalisée par Raphaël Osé

¹⁶⁸ DESMOULINS, 2005, p. 23.



Figure 57 Boutique du Centre et espace des adhésions. Photographie réalisée par Raphaël Osé

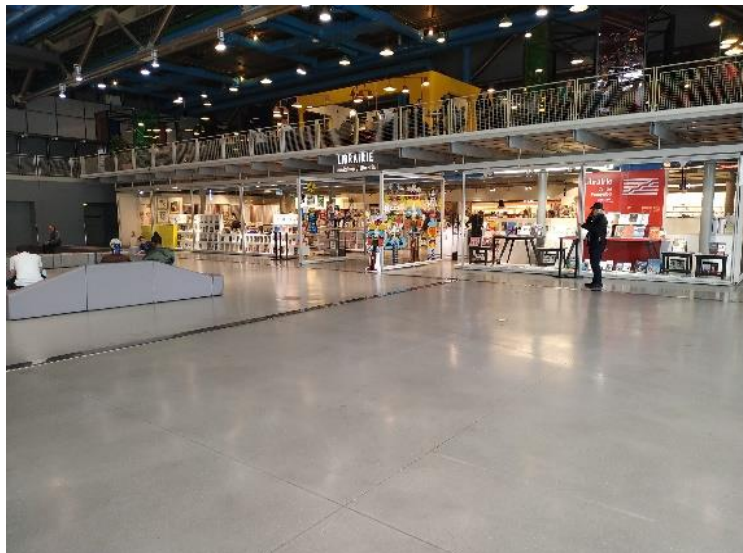


Figure 58 Librairie du Centre et cafétaria. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Le terme de « forum », employé par les deux architectes, est un élément révélateur de cette nouvelle activité du hall. Repris du forum antique romain¹⁶⁹, place publique où se déroulait divers évènements, le hall de Beaubourg devient un centre d'activité et de rassemblement, tel une espace public accessible pour tous. Le hall revient au terme de « musée-forum », qui suggère de revoir la fonction sociale du musée pour le rendre plus accessible et moins élitiste¹⁷⁰. Aussi, les architectes ne se limitèrent pas uniquement au hall ; la piazza rejoint cet effort de transformer l'esplanade en un lieu public et ouvert. L'emploi de ces deux termes contribuent à

¹⁶⁹ *Forum*, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/forum>, consulté le 15 juin 2022.

¹⁷⁰ CAMERON, 1992, p. 85.

renouveler la perception que l'on a de l'accueil et de l'esplanade du musée. Les architectes les emploient pour appuyer la nouvelle ouverture du musée dans l'espace urbain et la nouvelle manière de l'expérimenter voire de la consommer.

Pour accroître l'impression d'une place publique, le projet initial du forum était de placer le Centre sur pilotis et de ne pas faire obstacle entre le quartier des Halles et le quartier du Marais. Encore une fois, les moyens techniques de l'époque empêchèrent la concrétisation d'une telle idée. Pour remédier au manque, le hall s'est fait le plus transparent possible. L'entièreté des portes d'entrée et des parois des façades sont faites de verre (Figure 50, 59). La partie de l'enveloppe qui donne sur l'avenue Rambuteau est aussi composée de portes (Figure 60). Mais l'entrée se fait uniquement à partir de l'esplanade (Figure 61).

Le projet de faire du hall un lieu de passage ne s'est pas concrétisé. En revanche, la transparence offerte par l'emploi du verre permet une bonne lisibilité des activités internes du musée. La transparence rend le musée accessible et bien visible depuis la ville. Ce point sera davantage traité dans l'étude de la pyramide du Louvre et du musée des Confluences.



Figure 59 Portes d'entrée du Centre. Photographie réalisée par Raphaël Osé

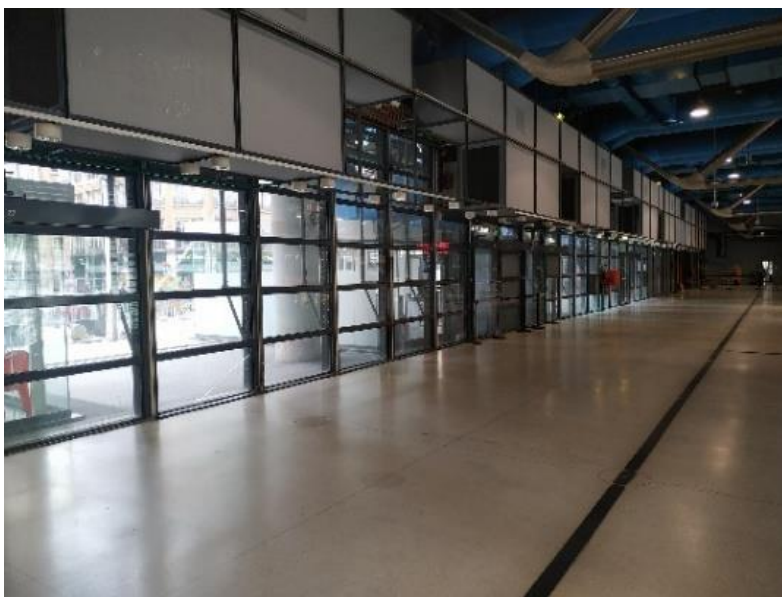


Figure 60 Portes d'entrée donnant sur l'avenue Rambuteau. Photographie réalisée par Raphaël Osé

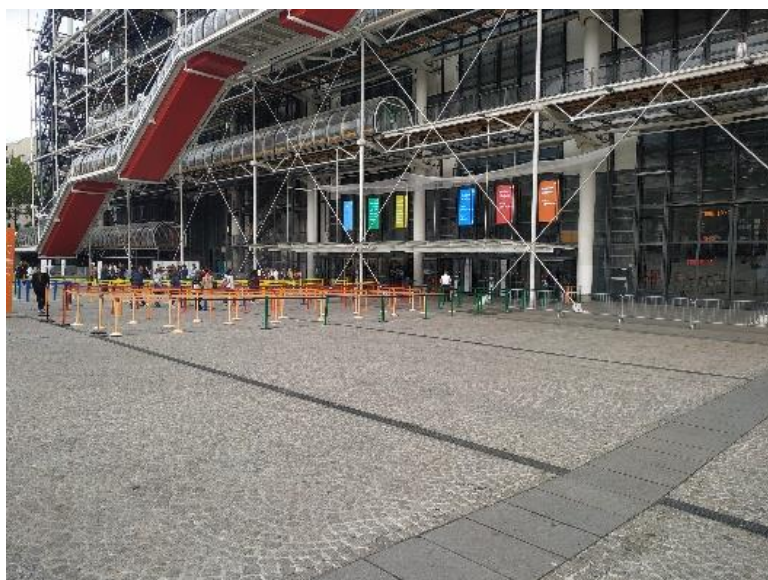


Figure 61 Porte d'entrée depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Malgré tous les efforts d'ouverture et de transparence, les portes d'entrées sont presque dissimulées voire écrasées par l'architecture massive qui compose la façade. Sans les voies de file d'attente codifiée par des couleurs, l'emplacement des portes ne seraient pas aussi évidentes à trouver.

Plus globalement, sans l'esplanade, peu d'indice indiquerait la partie de l'enveloppe muséale par laquelle rentrer dans le bâtiment. Cet effort de transparence répandu sur toutes les facettes du musée rend les portes d'entrée presque indissociables de l'ensemble.

La conception architecturale et muséologique a reçu de vives critiques, le projet a été perçu comme « un fait du Prince pour les uns, un scandale financier en perspective pour les autres,

une manifestation de l'art officiel et une provocation architecturale, ou bien encore le témoignage d'une inconscience politique »¹⁷¹. Pourtant, le Centre Pompidou a tenté de remédier aux problèmes endémiques du musée qui sévissaient depuis plusieurs décennies. Comme nous le verrons à la suite de ce paragraphe, la volonté de construire un nouveau lieu et d'adopter une nouvelle manière de consommer la culture a nourri les fondements du musée spectaculaire.

Le spectaculaire comme réponse face à la crise des musées

Dans la période précédant la construction du Pompidou, le musée est un lieu lourdement critiqué. Paul Valéry écrit à ce sujet : « je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école... »¹⁷². Un visiteur perdu qui erre dans le musée sans raison occasionne un problème d'accessibilité au contenu, « les collections publiques étaient structurées en modèles uniquement compréhensibles par ceux qui avaient reçu une éducation leur permettant de déchiffrer les systèmes scientifiques de classification, les théories les plus acceptées en histoire et les approches universitaires de l'histoire de l'art »¹⁷³. Bien que les collections soient publiques et ouvertes, le musée est dirigé, structuré et organisé par des spécialistes et continue donc d'être une institution coupée du reste de la société. Puis, « les systèmes de valeurs qui déterminent non seulement le choix des objets d'exposition, mais également les priorités de la présentation, étaient ceux de la classe moyenne, lorsqu'ils n'étaient pas carrément ceux de la classe supérieure »¹⁷⁴. Une partie restreinte de la société produit des idées dans un lieu bien précis et difficilement accessible intellectuellement pour une partie de la population.

En France, le projet de création des maisons de la culture avait pour objectifs de favoriser l'accès à la culture, de faire de ces nouveaux lieux des noyaux de création artistique¹⁷⁵ afin de briser cette « rupture entre le public et la culture »¹⁷⁶. Le projet n'a pas abouti à cause du faible nombre de maisons construites et de l'absence de projet artistique. Elles restent destinées à un « public cultivé »¹⁷⁷, selon Pierre Bourdieu. La crise de 1968 est l'occasion pour plusieurs intellectuels d'avertir l'État sur la mauvaise exploitation des institutions culturelles, « la société

¹⁷¹ BORDAZ Robert, *Le Centre Pompidou une nouvelle culture*, Paris : Editions Ramsay, 1977, p. 70.

¹⁷² VALÉRY Paul, « Le problème des musées », in : *Oeuvre II*, Paris : Gallimard, 1960, p. 1291.

¹⁷³ CAMERON, 1992, p. 84.

¹⁷⁴ CAMERON, 1992, p. 85.

¹⁷⁵ DUFOUR, Olivier, « L'histoire d'une ambition », in : *Esprit*, n°123, février 1987, p. 2.

¹⁷⁶ DUFOUR, 1987, p. 5.

¹⁷⁷ Cité dans : DUFOUR, 1987, p. 6.

souhaite plus de communication, plus d'ouverture sur la vie, plus de spontanéité »¹⁷⁸ et souhaite remplacer les institutions vieillottes et désuètes.

Intervient le Centre dans ce contexte troublé. L'accessibilité, l'expérience de l'événement, l'intégration dans le tissu urbain et la consommation mercantile sont tous des critères qui tendent à ouvrir le musée. La pluridisciplinarité du projet, ne fait pas du Centre un musée. Elle justifie l'effort des concepteurs à vouloir renouveler les institutions culturelles. Ce projet est novateur, avec lui « l'ère des temples culturels prend fin »¹⁷⁹ selon Claude Mollard. Son ouverture sur le monde qui l'entoure en fait un lieu d'échange où la « désacralisation de l'art »¹⁸⁰ est évidente.

Mais poussée à l'extrême la présence de l'architecture revient presque à faire concurrence au contenu. C'est là que réside l'un des dangers du spectaculaire. C'est pourquoi, après l'ouverture au public, le Centre provoque « l'effet Beaubourg »¹⁸¹. Cet effet s'applique à une institution quand « un espace polyvalent où l'enveloppe [...] [est] plus importante que le contenu, où la disposition des salles, le rythme des expositions [...] [sont] décisifs pour produire un effet culturel »¹⁸². Le Centre est le premier à proposer une expérience de la culture inédite, où « Beaubourg est ainsi pour la première fois à l'échelle de la culture ce qu'est l'hypermarché à l'échelle de la marchandise »¹⁸³. Les foules abondent, « on leur donne une culture à dévorer »¹⁸⁴.

Cette affirmation est à mettre en perspective. Certes, il incarne la consommation culturelle et mercantile d'une nouvelle ampleur, mais il n'est pas le premier à intégrer des services autres que culturels et à proposer une expérience divertissante. John Cotton Dana, pour le projet d'ouverture du Newark Museum en 1909, propose de revoir les missions et les fonctions du « musée conventionnel »¹⁸⁵ devenu selon lui, et dans l'ensemble du monde muséal, « gratifiant pour quelques-uns, génial pour quelques-uns, fatigant pour beaucoup, et utile pour presque

¹⁷⁸ DUFOUR, 1987, p. 6.

¹⁷⁹ MOLLARD, 1976, p. 26.

¹⁸⁰ [Notre traduction]. Texte original : « desanctification of art », in : DOUGLAS, 1990, p. 42.

¹⁸¹ Cité dans : MANGER Pierre-Michel, MOULIN Raymonde, « Nouveau musée, musée nouveau », p. 27, in : BARBIER-BOUVET Jean-François, DE CERTEAU Michel et *al Esprit*, n°123, février 1987.

¹⁸² Cité dans : MANGER Pierre-Michel, MOULIN Raymonde, « Nouveau musée, musée nouveau », p. 27, in : BARBIER-BOUVET, DE CERTEAU, 1978.

¹⁸³ BAUDRILLARD Jean, *l'effet Beaubourg implosion et dissuasion*, Paris : Edition Galilée, 1977, p. 32.

¹⁸⁴ BAUDRILLARD, 1977, p. 35.

¹⁸⁵ [Notre traduction]. Texte original : « conventionnal museum », in : COTTON DANA, 1999, p. 24.

personne »¹⁸⁶. L'auteur préconise « de divertir, d'intéresser et surtout d'instruire les enfants »¹⁸⁷ à l'aide d'un contenu davantage accessible et y croiser la nature des collections d'ethnologie, d'art, de science et d'industrie¹⁸⁸. Aussi, le musée doit être connecté avec une bibliothèque publique pour rendre accessible toutes les ressources en lien avec ses activités et son contenu¹⁸⁹. Ce projet de musée comme lieu de vie, lié à un rôle éducatif et divertissant, est renforcé par une forte accessibilité. Cet exemple rappelle le cas du Centre Pompidou dans son ouverture au public et sur l'expérience divertissante proposée.

Cette possibilité de visiter le Centre comme on visiterait un monument touristique en fait un lieu qui s'écarte de sa fonction initiale. Le « Centre lui-même, par son dispositif architectural, est conçu comme un lieu qui spectacularise le public et sa circulation »¹⁹⁰, avec sa capacité à regrouper les foules sur la piazza et diriger les flux humains ou de visiteurs vers un escalator entièrement transparent.

À ces critiques s'ajoutent les problèmes architecturaux : la structure a besoin de travaux de rénovation tous les vingt ans. En 1997, une campagne de restauration oblige une fermeture de trois ans¹⁹¹. En 2016, une seconde campagne vise à désamianter la structure sur une durée de quatre ans¹⁹². Le Centre aurait-il été pensé comme un *happening* pour répondre à un besoin urgent de renouveau muséal ?

Ce tournant dans le monde muséal impose une prise de parti pour les institutions qui précèdent le Centre, « après Pompidou, la communauté muséale et les architectes ont été contraints soit de rejeter cette norme, soit d'en accepter les conséquences »¹⁹³. Le Centre a considérablement influencé les projets architecturaux suivants, « le schéma d'objet-exposition-visiteur n'est-il pas en train d'être simplement abandonné au profit de schémas visiteur-architecture-retombée économique dans lesquels tout autre relation apparaît au mieux au second plan, sinon comme

¹⁸⁶ [Notre traduction]. Texte original : « gratifying to a few, awesome to a few, tiresome to many, and helpful to almost none », in : COTTON DANA, 1999, p. 24.

¹⁸⁷ [Notre traduction]. Texte original : « Entertain, interest, and still more definitely instruct children », in : COTTON DANA, 1999, p. 27.

¹⁸⁸ COTTON DANA, 1999, p. 27.

¹⁸⁹ COTTON DANA, 1999, p. 29.

¹⁹⁰ BARBIER-BOUVET Jean-François, « Un lieu de prélèvement », p. 49, in : BARBIER-BOUVET, DE CERTEAU, *Esprit*, n°123, février 1987.

¹⁹¹ *Centre Georges Pompidou Paris*, Les guides de musée Prestel, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2002, p. 12.

¹⁹² LESAGE-MÜNCH Anne-Sophie, « Centre Pompidou à Paris : une fermeture en 2023 et 3 ans de travaux pour rénovation », in : *Connaissance des arts* [en ligne], article disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.connaissancedesarts.com/musees/centre-pompidou/centre-pompidou-a-paris-une-fermeture-en-2023-et-3-ans-de-travaux-pour-renovation-11152237/>, consulté le 16 mai 2022.

¹⁹³ [Notre traduction]. Texte original : « after pompidou, both the museum community and its architects were either forced to reject this standart or accept its implications » in : DOUGLAS, 1990, p. 42.

superflue ? »¹⁹⁴. Et l'entrée muséale est en partie le reflet de ce nouveau fonctionnement. Un deuxième projet de la capitale pousse à l'extrême le système spectaculaire de l'entrée, il s'agit de la pyramide du Louvre.

2. Repenser le Louvre, un projet enfoui

À la différence du précédent projet, la nouvelle entrée du Louvre se greffe sur un bâtiment historique préexistant qui possède la fonction de musée. Le président de l'époque, François Mitterrand, lance le projet du Grand Louvre en 1981. Il s'en suit une série de travaux de réaménagements, de rénovation et d'agrandissement jusqu'en 1989 mais « il ne s'agissait pas d'un concours d'architecture, car la forme architecturale du Grand Louvre n'est plus à faire »¹⁹⁵. Pourtant, tout un nouveau complexe architectural voit le jour dont la pyramide, nouvelle entrée du musée, devient l'emblème.

Le choix d'une nouvelle entrée

L'une des priorités du projet est de revoir la localisation de l'espace d'accueil et son aménagement intérieur¹⁹⁶. Ieoh Ming Pei, l'architecte, souhaite une entrée centrale et unique qui rassemble les accès menant à chaque aile du musée pour éviter une contraignante circulation en « U »¹⁹⁷ (Figure 62).

La grande majorité de l'extension du Louvre est enfouie, pour préserver l'ensemble extérieur du musée-palais. Seule une partie de l'entrée, la pyramide, est émergée. Nous ne présenterons pas tous les travaux souterrains, nous nous concentrerons uniquement sur ceux qui composent l'entrée.

¹⁹⁴ DESVALLÉES, MAIRESSE, « Architecture », p. 49, in : DESVALLÉES, MAIRESSE (dir), 2011.

¹⁹⁵ BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 19.

¹⁹⁶ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 20.

¹⁹⁷ Il est important de se rappeler qu'avec le départ du ministère des finances, la quasi-totalité du Louvre est unifié pour devenir un seul grand musée réparti entre les actuelles ailes Denon, Sully et Richelieu. Pour éviter de placer une ou plusieurs entrées entre les différentes ailes, l'architecte décide de centraliser tous les accès avec la pyramide.

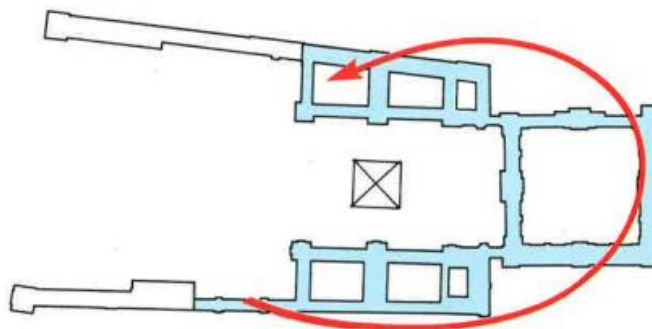


Figure 62 Plan du Louvre et circulation en « U ». Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 23.

Un complexe central et monumental

L'accès aux galeries du musée oblige un passage par le hall central. Trois accès y mènent (Figure 63). L'accès principal s'effectue par la pyramide (Figure 64), puis il est complété par deux accès secondaires : le passage Richelieu (Figure 65) et via une entrée souterraine (Figure 66) qui connecte le hall et la galerie marchande (Figure 67) . Une fois dans le hall, le visiteur doit franchir un des trois passages qui mènent à l'une des trois ailes du musée (Figure 68). Nous n'allons pas étudier tous les accès, nous analyserons les trois composantes de l'accès principal (la façade, l'esplanade et le hall), à savoir la pyramide.

La pyramide remplace l'ancien parvis de la cour Napoléon, auparavant un parking (Figure 69). Selon l'architecte, les nouveaux aménagements ne tentent pas de s'imposer dans l'espace urbain pour rentrer en compétition avec les bâtiments historiques. C'est pourquoi « la seule forme visible signalant l'entrée devait être étudiée avec le plus grand soin »¹⁹⁸. Ieoh Ming Pei a envisagé un cube, une forme sphérique, un rectangle mais la pyramide était la seule solution viable (Figure 70). Sa hauteur totale est de 20.90 mètres ; elle ne concurrence pas celle des bâtiments. Aussi, toute la structure est de verre et d'acier, aux formes simples et lisibles, pour une intégration « toute en modestie face à l'histoire »¹⁹⁹. L'architecte prône donc une action mesurée et respectueuse face au passé.

¹⁹⁸ JODIDIO Philip, I. M. Pei *La Pyramide du Louvre, The Louvre Pyramide*, Paris/Munich/Londres/Berlin/New-York : Edition du musée du Louvre/Prestel, 2009, p. 32.

¹⁹⁹ JODIDIO, 2009, p. 37.

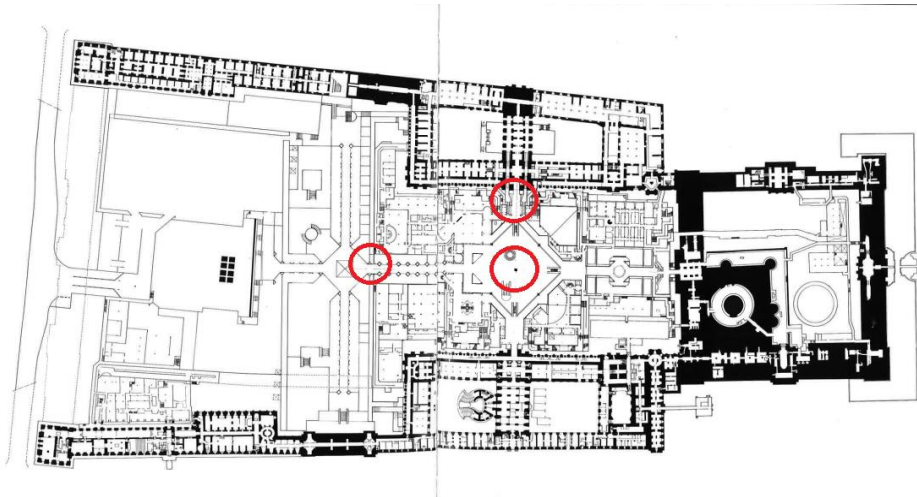


Figure 63 Plan de l'extension du musée du Louvre. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 96-97.



Figure 64 Entrée de la pyramide, Musée de Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 65 Entrée du passage Richelieu, Musée du Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé

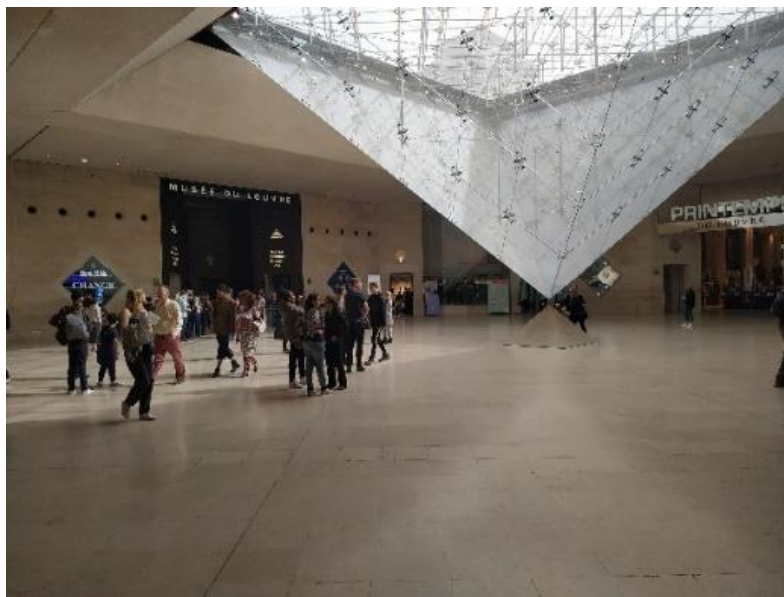


Figure 66 Entrée par le passage de la galerie marchande. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 67 Le passage souterrain menant au hall de la pyramide. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 68 Entrée de l'aile Denon depuis le hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 69 Ancien parvis de cour Napoléon habitée par un parc et un parking. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 49.

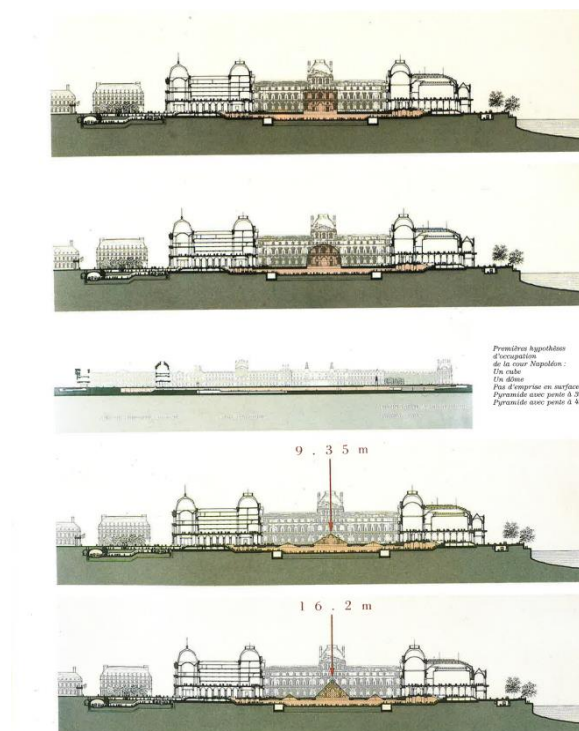


Figure 70 Les différentes coupes de l'extension de la cour Napoléon. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 25.

Pourtant, l'espace entièrement dégagé met en valeur la pyramide qui se place en « monument-souvenir [voire même en] monument-symbole »²⁰⁰. L'effort de la rendre discrète, mais différente de l'ensemble bâti, produit l'effet inverse. La pyramide, dont l'architecture tranche avec celle des autres bâtiments, se détache bien par ses formes et ses matériaux de construction. La hauteur, censée la rendre modeste, appuie sa différence.

Pour remplir son rôle d'entrée, elle doit être immédiatement identifiable pour signaler sa localisation au visiteur. L'architecte a entièrement dégagé l'environnement, ce qui favorise une mise en scène de la pyramide au centre de la cour Napoléon. Les rôles s'inversent, au lieu de faire de la pyramide un monument discret qui ne touche pas à la grandeur du lieu où elle est implantée, les bâtiments l'encerclant semblent être les spectateurs de cette nouvelle construction.

L'esplanade et la pyramide appartiennent à la catégorie de l'entrée spectaculaire. Les deux composantes attirent l'attention par leur mise en valeur dans l'environnement et forcent la rencontre entre le passant et l'institution. Tout comme le Centre Pompidou l'a démontré avec sa piazza et sa façade, l'entrée du musée spectaculaire se veut voyante et monumentale. Dans le cas du Louvre, rappelons que la pyramide joue uniquement un rôle d'indicateur dont les façades vitrées n'ont qu'une fin esthétique. Elles n'ont pas le rôle de contenir les aménagements intérieurs du musée. Les portes d'entrée sont également presque invisibles, par leur quasi-totale transparence et leurs dimensions.

Une façade entièrement vitrée pour une nouvelle attraction de la capitale

Nous analyserons l'ensemble de la pyramide et non uniquement la façade d'entrée qui ne diffère pas, mise à part la présence de la porte vitrée, des autres faces.

L'ensemble géométrique de la structure s'inspire de la rigueur des jardins français et l'architecte l'affirme : « c'est en étudiant ses réponses géométriques très fortes aux problèmes d'organisation de l'espace que l'idée d'une pyramide m'est venue. »²⁰¹. Cette conception géométrique rejoint l'effort de modestie souhaitée, « ses faces inclinées n'entrent pas en contact avec les lignes de fuite des bâtiments qui l'entourent »²⁰².

Le sentiment d'humilité de la construction s'illustre également par la conception matérielle qui compose la structure. Un ingénieux assemblage de 128 poutres maintenues par seize câbles

²⁰⁰ FOUCART Bruno, LOSTE Sébastien, SCHNAPPER Antoine, *Paris Mystifié, La grande illusion du Grand Louvre*, Paris, Edition Julliard, 1985, p. 72.

²⁰¹ GAUTIER Jean, IE OH MING Pei, « Architectures des musées », in : *Architectures de la culture, culture de l'architecture*, Editions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2009, p. 167.

²⁰² SUNER Bruno, *Pei*, Paris : Hazan, 1988, p. 117.

d'acier²⁰³ supporte les 673 panneaux vitrés de la pyramide. L'ensemble offre une transparence maximale ; la légèreté du poids visuel des façades dans l'environnement historique évite une concurrence entre le nouveau et l'ancien.

La transparence offre également la possibilité d'apercevoir, à travers la pyramide, les pavillons historiques. Les reflets causés par le verre réfléchissent les façades des bâtiments sur leur surface. Ainsi, l'entrée principale se fait la plus discrète possible, elle évite de s'imposer et respecte l'ancien. L'architecte affirme que « sa matérialité d'une grande transparence signifie qu'elle remplit davantage une fonction d'accès au musée que de monument »²⁰⁴.

Il est essentiel de nuancer les précédentes affirmations. L'effort de la transparence à tout prix provoque des effets contraires à ceux désirés par l'architecte. Les formes qui se reflètent sur les façades ne sont pas celles des bâtiments, mais celles des rayons du soleil qui éblouissent le visiteur²⁰⁵. Au final, on ne voit ni l'environnement, ni la pyramide.

Des façades entièrement vitrées induisent une grande transparence, qui est « un autre des travers majeurs de l'architecture muséale contemporaine [...], laquelle conduit à un excès de lumière »²⁰⁶. Laisser pénétrer autant de lumière dans le hall, situé juste en dessous, pose des problèmes de température. Tout un système de refroidissement et de chauffage, selon les saisons, est nécessaire pour mettre dans de bonnes dispositions climatiques les visiteurs rentrants. L'architecte a souhaité favoriser la construction d'une impressionnante structure, symbole de son envie de démesure, plutôt que d'adapter l'architecture à l'ambiance climatique de la ville. Un projet spectaculaire fait fi des contraintes, il se veut impressionnant, quel que soit les conséquences.

Tout comme le Centre Pompidou, la transparence de la pyramide laisse apparaître la circulation des visiteurs qui est spectacularisée par la possibilité d'observer les flux humains depuis l'extérieur. L'effet spectaculaire de la pyramide est évident par sa capacité à masser les foules vers la porte d'entrée. La possibilité d'observer les visiteurs qui pénètrent dans la pyramide et qui descendent vers le hall rend la construction spectaculaire puisqu'elle spectacularise aussi le visiteur.

Ce premier aspect contrebalance l'affirmation de l'architecte qui élève la pyramide comme une entrée et non comme un monument. Pourtant, ses dimensions d'une vingtaine de mètres,

²⁰³ JODIDIO, 2009, p. 36.

²⁰⁴ SUNER, 2009, p. 53.

²⁰⁵ NEWHOUSE, 2006, p. 173.

²⁰⁶ DESVALLÉES, MAIRESSE, « Architecture », p. 46, in : DESVALLÉES, MAIRESSE (dir), 2011.

reprennent les codes d'une œuvre d'art, comme le souligne Alain Besançon : « la seule œuvre mise en valeur par ce musée est le musée lui-même »²⁰⁷. Il est même reproché au musée d'édifier une entrée à la hauteur aussi importante²⁰⁸ ; est-ce vraiment nécessaire pour signaler la localisation de l'entrée ? Les dimensions et la matérialité de la pyramide ne sont pas nécessaires à sa fonction. Elle est bien mise en valeur, mais elle est vouée à être rapidement dépassée, les visiteurs « sauteront cette préface qui se prend pour le livre »²⁰⁹.

De plus, n'oublions pas la forme de la pyramide, qui rappelle celle édifiée en 2700 av. J.-C. sous le règne du roi égyptien Kheops. La construction antique, mondialement connue, dessert l'argument de l'architecte. Par ses formes, la nouvelle entrée du Louvre est forcément assimilée à un monument qui intrigue et provoque le rassemblement des foules curieuses de découvrir le nouvel accès au musée.

La pyramide du Louvre est remarquable aussi sur le plan technique. La difficulté du projet a été de concevoir une pyramide composée de verre et de limiter la présence des câbles d'acier et de poutres pour permettre à l'ensemble de tenir²¹⁰. La structure doit également se maintenir face aux variations climatiques et thermiques²¹¹.

Le Louvre se place dans la continuité du Centre sur ce point. La prodigieuse structure en verre et en acier qui donne l'impression de légèreté repousse les possibilités techniques et contribue à rendre la pyramide remarquable sur le plan architectural. Cette prouesse renforce l'effet spectaculaire de la construction parisienne et crée l'envie au visiteur de se rendre à ses portes, ne serait-ce que pour admirer ses contours.

La pyramide se place en véritable monument qui spectacularise sa propre architecture et le flux de visiteurs qui la traverse au point que, tout comme l'escalator de Beaubourg, on se questionne sur ce que nous observons véritablement : la foule entrant ou le musée ? La mise en scène de la pyramide est appuyée également par l'esplanade, dont un des rôles est de soutenir la valorisation de la pyramide.

²⁰⁷ Cité dans : FOUCART, LOSTE, SCHNAPPER, 1985, p. 92.

²⁰⁸ FOUCART, LOSTE, SCHNAPPER, 1985, p. 110.

²⁰⁹ FOUCART, LOSTE, SCHNAPPER, 1985, p. 116.

²¹⁰ JODIDIO, 2009, p. 55.

²¹¹ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 136.

L'esplanade au service de la pyramide

L'esplanade du Louvre est un espace dégagé dont le dallage au sol, constitué de losange, est rompu par trois couloirs de granit noir orientés vers les trois ailes du musée. (Figure 71). À cela s'ajoutent les trois pyramidions de verre, qui rappellent la forme de la pyramide, et redirigent le visiteur vers la porte d'entrée²¹². Aussi, leur transparence offre un éclairage naturel pour le hall souterrain. Enfin, les bassins géométriques aux jets d'eau accompagnent les formes de la pyramide et évoquent le jardin à la française. La présence de l'eau a pour but de refléter les bâtiments historiques. L'ensemble des constructions qui gravitent autour de la pyramide peuvent être perçus comme des éléments principalement ornementaux qui accompagnent la pyramide pour diminuer sa mise en scène. Son aspect spectaculaire serait davantage considérable si la pyramide se retrouvait seule au milieu de la cour.

La mise en scène de la pyramide est évidente, à tel point que l'esplanade devient le support d'un monument devenu touristique. Comme le souligne Pearman Hugh : « la pyramide de verre de Pei au Louvre est devenue un *must* du circuit touristique parisien »²¹³. Ce critère de mise en valeur nous permet de classer la pyramide et son esplanade comme des éléments spectaculaires manifestes. Réunies, elles offrent une expérience de l'entrée qui, comme le Centre Pompidou, favorise une approche graduelle et douce vers les portes d'entrée. Les dernières étant entièrement vitrées et transparentes, la rupture avec le monde extérieur est atténuée. Dans le cas du Louvre également, on assiste à un « rite de passage ». Sauf que ce n'est pas l'esplanade qui est en pente mais l'escalator qui mène au hall après avoir franchi les portes d'entrée.

²¹² BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 123.

²¹³ PEARMAN, 2002, p. 42.



Figure 71 La cour Napoléon en cours d'achèvement des travaux. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 125.

L'esplanade du Louvre n'est pas comparable à la piazza de Beaubourg. Il ne s'agit pas d'un « lieu-événement » censé accueillir des spectacles. En revanche, des événements artistiques y prennent place et animent l'esplanade. La récente intervention de l'artiste français JR a fait de la cour, un véritable support à ses collages (Figure 72). La spécificité de son œuvre est de jouer avec la matérialité de l'esplanade pour proposer une nouvelle expérience de celle-ci. Les visiteurs pouvaient interagir avec l'œuvre et en déchirer le papier collé. Ce principe d'animer la cour rejoint la conception de l'esplanade comme lieu sujet à l'événementiel.

Les bassins et les blocs de granit qui bordent la cour « invitent le public à s'y asseoir »²¹⁴ pour observer la pyramide. L'idée de transformer l'esplanade en un lieu de contemplation et de détente est voulue par l'architecte dans le projet initial et est renforcée par l'intervention de l'art.

Seulement, en l'absence d'événements artistiques, les foules de touristes décidés à prendre leur photo avec la pyramide, poursuivis par les vendeurs d'objets souvenirs, animent l'esplanade davantage comme une attraction touristique que comme un espace dédié à la contemplation, à la détente ou encore moins comme un espace de préparation au musée.

²¹⁴ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 123.



Figure 72 JR, *JR et le secret de la grande pyramide*, 2019, collage papier, Musée de Louvre, Paris. Source : <https://www.jr-art.net/fr/projects/jr-au-louvre--le-secret-de-la-grande-pyramide>

Revenons à l'intégration de l'art. Son appréciation dès l'extérieur place « le musée dans une configuration novatrice, dans la mesure où elle veille à réduire le gouffre qui s'est creusé entre deux types d'espaces publics »²¹⁵. Avec l'effort de l'esplanade et de la pyramide, la distinction entre l'espace muséal et l'espace urbain est atténuée. L'œuvre d'art sert aussi à « repousser toujours plus loin les murs de l'édifice muséal »²¹⁶.

Il est étonnant de relever également que les œuvres d'art, d'après Paez Milena, brisent la notion de « musée-monument »²¹⁷. Le spectaculaire de la pyramide, mise en scène par l'esplanade, est-il nuancé par les performances artistiques ? Ou bien au contraire, l'effet fédérateur ne contribue-t-il pas à rendre l'entrée du musée davantage visible depuis l'espace public ? Dans bien des cas, l'usage d'œuvres d'art est à utiliser avec modération. D'après Marie-Laure Bernadac, responsable du département des collections contemporaines au Musée du Louvre, il ne faut pas que les œuvres tombent dans une systématisation du dispositif étant uniquement présent pour faire une « nouvelle peau »²¹⁸ au musée.

Le nouveau hall, miroir de l'effet spectaculaire

Après le franchissement de la porte d'entrée, le visiteur découvre le hall souterrain où réside toute la monumentalité du projet (Figure 73). Le complexe ne se limite pas qu'à l'espace

²¹⁵ PAEZ, 2013, p. 125.

²¹⁶ PAEZ, 2013, p. 123.

²¹⁷ PAEZ, 2013, p. 125.

²¹⁸ Cité dans : PAEZ, 2013, p. 119.

d'accueil. Environ 60 000 m² sont creusés pour permettre au musée de s'équiper de laboratoires, d'espace de travail et de documentation, de réserves, d'ateliers de restauration, de postes de surveillance, d'espaces exposition temporaires et d'une galerie marchande. L'aire de réception est composée d'un vestiaire, d'un auditorium, de deux points de restauration, d'un espace d'achat des billets et d'une librairie complétée d'une boutique. L'ensemble suit « une politique de prestige dont la démesure est la règle »²¹⁹, et le hall central occupe 20 000 m² à lui seul sur les 60 000 m² existant (Figure 74). L'architecte conserve les aspects géométriques de l'esplanade, « privilégiant à son habitude les axes de composition diagonaux dont il joue en virtuose pour engendrer autant de triangles et d'angles aigus qui dynamisent le tracé statique du quadrilatère »²²⁰. Grâce à la conception en diagonale du hall, les services n'encombrent pas les voies de circulation et permettent de dégager l'espace central qui crée un axe entre le Carrousel du Louvre et l'accès à l'aile Sully.

L'une des caractéristiques de ce hall est sa profondeur qui n'excède pas les neuf mètres, afin d'éviter les dégâts des eaux liés à sa proximité avec la Seine. Pourtant la hauteur du plafond est importante, elle est désirée par l'architecte qui « craignait que les plafonds bas ne provoquent un sentiment d'écrasement »²²¹. L'importance de l'espace dégagé procure un sentiment de fascination pour le lieu qui place le visiteur véritablement en spectateur.



Figure 73 Vue du hall depuis les mezzanines. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 116-117.

²¹⁹ FOUCART, LOSTE, SCHNAPPER, 1985, p. 29.

²²⁰ SUNER, 2009, p. 131.

²²¹ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 27.

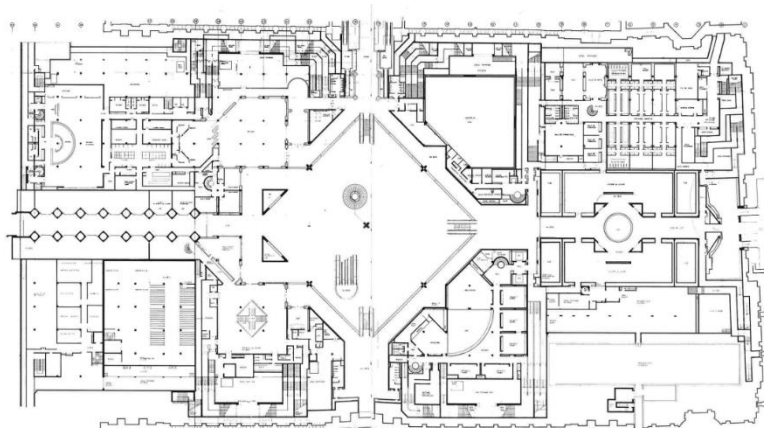


Figure 74 Détail du plan du hall et des aménagements. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 114-115.

Pour mettre en œuvre un tel complexe, l'architecte a employé du béton architectonique, poncé et poli pour une netteté maximale de la surface. Le traitement et l'utilisation du béton à cette échelle pousse « à la limite des possibilités technologiques »²²² pour une construction innovante qui défie les limites de l'architecture muséale. Ce parti pris permet d'édifier des institutions toujours plus monumentales et spectaculaires. En comparaison, sans les gerberettes pour soutenir la structure, l'architecture du Centre Pompidou n'aurait pas pu être l'édifice original et monumental que nous connaissons. Il est évident que l'architecture spectaculaire, qui repousse les limites du possible, est liée à l'innovation technologique.

Les prouesses architecturales du hall sont visibles et s'étendent à la conception des escaliers. Après le passage par la porte d'entrée de la pyramide, les visiteurs empruntent soit l'escalier mécanique (Figure 75) ou bien l'escalier hélicoïdale (Figure 76) qualifié de « sculpture »²²³ par l'architecte. Ces accès au hall ne sont pas uniquement utilitaires, « ces rotations et retournements semblent n'être là que pour le plaisir spatial »²²⁴. Placer des éléments à des fins esthétiques dans un lieu qui se doit d'être avant tout un accueil pour le visiteur, rejoint la conception divertissante du musée spectaculaire. De plus, ces deux accès mettent de côté les escaliers historiques²²⁵ ; le nouveau prévaut sur l'ancien.

²²² BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 102.

²²³ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 131.

²²⁴ SUNER, 2009, p. 131.

²²⁵ NEWHOUSE, 2006, p. 173.



Figure 75 Escalier mécanique reliant la porte d'entrée au hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 76 Escalier hélicoïdale reliant la porte d'entrée au hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Dans le projet initial, le hall devait être occupé par des œuvres d'art. L'architecte voulait que les chevaux de Marly soient placés sous la pyramide, au sommet de deux socles surélevés

proche des escaliers (Figure 76), puis il envisagea d'y placer la victoire de Samothrace²²⁶. L'idée n'a pas abouti mais la possible présence d'œuvres d'art tend à rendre flou la frontière entre les espaces d'exposition et le hall qui joue le rôle de préface au contenu. Avec les dimensions du hall et les services proposés (café et restaurant), le lieu « n'est pas un espace muséal »²²⁷. Ils interfèrent dans l'expérience de la visite du contenu des galeries. Tout comme les services du « forum » de Pompidou, ils distraient le visiteur et lui offrent une nouvelle manière de consommer le musée. Le hall « a rapidement capté l'imagination du public et est aujourd'hui, avec la Joconde et la Vénus de Milo, la marque de fabrique du Louvre »²²⁸. Ainsi, le hall rivalise avec le contenu et se place comme un emblème du musée au même titre que les œuvres contenues dans les galeries bien que « l'un n'interfère pas avec l'autre »²²⁹. Le musée spectaculaire se compose d'une architecture prodigieuse dont le hall est le reflet mais ce dernier détient aussi le contenu des galeries pour proposer une expérience supplémentaire, voire concurrentielle.

Bien que le projet n'ait pas abouti, la cour carrée centrale reste un espace qui place le visiteur dans un état de contemplation du lieu. Il est touché par son aspect monumental avec au-dessus de lui, un vide de 30 mètres de haut chapoté par la pyramide entièrement transparente qui donne à voir le ciel et les bâtiments historiques. Le hall est un nœud central, entièrement dégagé, qui ne correspond pas à l'ambiance présente dans les galeries, « le musée proprement dit ne commence réellement qu'au niveau [des] mezzanine[s] »²³⁰ qui conduisent accès des différentes ailes.

²²⁶ JODIDIO, 2009, p. 54.

²²⁷ [Notre traduction]. Texte original : « this is not a museum space », in : NEWHOUSE, 2006, p. 173.

²²⁸ [Notre traduction]. Texte original : « soon captured the public imagination and now vies with the *Mona Lisa* and the *Venus de Milo*, as the Louvre's trademark », in : MCLELLAN, 2006, p. 88.

²²⁹ [Notre traduction]. Texte original : « one does not interfere with the other », in : MCLELLAN, 2006, p. 88.

²³⁰ BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, 1989, p. 121.

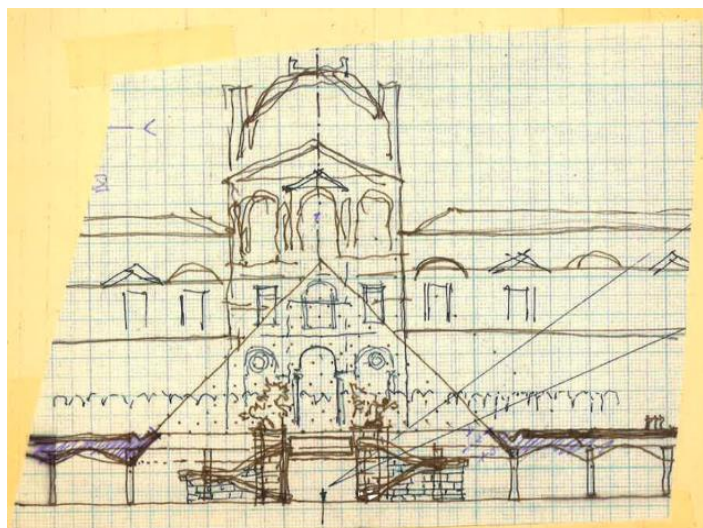


Figure 77 Ieoh Ming Pei, Étude de coupe pour les proportions de la pyramide envisageant l'emplacement des Chevaux de Marly au sommet de l'escalier et de l'arrivée de l'escalier mécanique, Encre sur papier millimétré, octobre 1983. Source : JODIDIO Philip, I. M. Pei - La pyramide du Louvre, The Louvre pyramid, Paris : Musée du Louvre, 2009, p. 57.

Le hall est comparé à un lieu qui perturbe le visiteur au lieu de le préparer à la visite, « dès la descente sous la pyramide, le Louvre absorbe le visiteur et le domine »²³¹. Nous perdons toutes référence avec l'extérieur, nous sommes perdus dans une abstraction « dont l'interprétation ne renvoie qu'à elle-même »²³². La pyramide, au départ, avait pour but d'aider le visiteur à s'orienter dans le musée pour éviter une circulation en « U », mais elle devient la clé du parcours et occupe une place importante dans la visite. De plus, à l'entrée du visiteur dans le hall, il est redirigé vers trois entrées dont le nom seul n'évoque rien, la nouvelle entrée devient un écran au musée qui perd le visiteur à sa rentrée dans le hall. Finalement, les formes et l'organisation de la pyramide compliquent la lecture et le fonctionnement du hall ; elle n'aide pas le visiteur à s'orienter, ce qui devrait être la fonction première d'un hall d'accueil.

La pyramide, tombe du musée ?

De par son architecture et le nombre de services proposés, l'extension de Ieoh Ming Pei apparaît comme une nouvelle conception de l'entrée au point qu'on se demande si l'on pénètre bien dans un musée. La pyramide devient ce symbole du nouveau Louvre accompagnée par le Carrousel, qui incarne également la nouvelle manière de consommer le musée.

Le Carrousel est une galerie marchande connectée à la ville et à l'entrée souterraine. Sa présence est une autre composante du musée spectaculaire dont elle reflète les nouvelles préoccupations

²³¹ BONANNINI Alessia, FRESSOZ Françoise, GUILLOU Catherine, *Sous la pyramide : Au Louvre : le problème des musées*, Paris : Edition Absente, 2015, p. 23.

²³² BONANNINI, FRESSOZ, GUILLOU, 2015, p. 23.

économiques. La pyramide, tombe d'un roi, est-elle devenue, dans le cas du Louvre, le symbole de la fin d'une ère ? Ou bien est-elle le reflet de la mort du musée dans le sens où ses priorités mercantiles prévalent sur ses missions culturelles ?

Le commercial comme nouveau moteur des dynamiques muséales

Le Carrousel (Figure 78) est accessible par la Rue de Rivoli (Figure 79) ou par les deux entrées proches des jardins (Figure 80). La zone commerciale ne fait pas partie du complexe de l'entrée, bien qu'elle soit sur le chemin qui y mène. Elle comprend de célèbres enseignes (*Apple store*, *Printemps* etc.) sans aucun lien avec les collections ni les thématiques du musée²³³.



Figure 78 Entre de la galerie marchande appelée Carrousel du Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé

²³³ À noter que le Carrousel intègre un espace muséal mais sa gestion revient au groupe Unibail-Rodamco-Westfield. Il est à la fois inclut dans le processus d'entrée du musée sans en être un composant directement affilié.



Figure 79 Entrée du Carrousel du Louvre depuis la Rue Rivoli. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 80 Entrée du Carrousel depuis le jardin des Tuileries. Photographie réalisée par Raphaël Osé

On assiste à une progression fulgurante des services mercantiles. Le Centre Pompidou proposait déjà un ensemble de services autres que muséaux avec son restaurant sur le toit terrasse et ses larges boutiques et librairies placées dans le hall. Dans le cas du Louvre, plusieurs services occupent l'espace d'accueil : points de vente rapide sur les mezzanines (Figure 81), restaurant, cafétaria, grandes boutiques avec des espace de vente dédiés aux copies des œuvres en plâtres (Figure 82). Mais le musée étend sa zone commerciale au-delà des services présents dans le hall ; le Carrousel en est la preuve. Comme le souligne François Mairesse, le marketing prend toujours plus de place. Les musées tentent de concilier les aspects mercantiles et leurs

missions en tant qu'institutions²³⁴. Une telle importance accordée à ces nombreux services montrent qu'un large public est visé pour accroître les recettes. On rentre dans une nouvelle ère de la consommation du musée.

Cette affirmation complète celle de David Douglas : « je pense que c'est un moment de l'histoire où nous devons réaliser que nous ne construisons pas seulement des kunsthallen ou des galeries d'art. Nous construisons des institutions qui ont des lieux de discussion, des lieux d'étude, et un climat social ainsi qu'un climat dans lequel on peut voir des peintures et des sculptures »²³⁵. L'auteur souligne que les collections sont dorénavant placées au même niveau que les services proposés. Il ne cite pas les services mercantiles bien que nous pourrions les ajouter à sa longue énumération.

L'architecte n'est pas à son premier essai avec le Carrousel, l'extension construite pour le Museum of Fine Art de Boston accueille une galerie marchande mais de dimensions moindres (Figure 83). La récurrence des « nouvelles extensions offrant les mêmes commodités sont devenues omniprésentes et ont donné lieu à la comparaison courante des musées avec les centres commerciaux »²³⁶.



Figure 81 Point de vente sur l'une des mezzanines du hall. Photographie réalisée par Raphaël Osé

²³⁴ MAIRESSE, 2002, p. 157.

²³⁵ [Notre traduction]. Texte original : « i think this is a moment in history where we have to realize that we're not just building kunsthallen or picture galleries. we're building institutions that have places for discussion, place for study, and a social climate as well as a climate in which to see painting and sculpture », in : DOUGLAS, 1990, p. 32.

²³⁶ [Notre traduction]. Texte original : « new additions featuring the same amenities have become ubiquitous and have given to the common comparison of museums to shopping malls », in : MCCLELLAN, 2008, p. 89.



Figure 82 Boutique et librairie du Louvre accessible depuis l'entrée souterraine menant au Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 83 Aile ouest du Museum of Fine Art de Boston. Source : MCCLELLAN Andrew, The art museum from boullé to Bilbao, University Of California Press : Los Angeles, Londres, 2008, p. 88.

Intégrer autant de nouveaux services atténue la portée symbolique du « rite de passage » entre l'extérieur et l'intérieur du musée. Par le biais de ces prestations proposées, l'individu qui pénètre dans le musée voit sa transformation en visiteur perturbée. Il conserve son attitude

consommatrice de la ville au sein de l'entrée muséale. Une grande question brûle sur les lèvres, « est-ce le musée qui s'urbanise ou bien la ville [qui] se muséalise »²³⁷ ?

Le musée dans la ville ou la ville dans le musée ?

Avec les nouvelles préoccupations économiques liées aux services du musée, la frontière entre l'espace muséal et public disparaît. Dans le cas des extensions qui servent d'entrée, le « rite de passage est atténué »²³⁸. La galerie marchande du Louvre est un bon exemple, elle ancre le quotidien dans l'institution et la ville dans le musée²³⁹. Les aménagements reprennent un vocabulaire architectural propre à la ville, les escalators, les tourniquets, les portes transparentes, les galeries marchandes, toutes propres à la réflexion des espaces commerciaux. Monique Renault relève que les services de la ville intègrent le musée. La vie matérielle du quotidien se répand. On est en droit de se poser la question si c'est le résultat d'une volonté de ne pas brusquer le visiteur ou de ne pas le forcer à changer de comportement entre sa vie quotidienne dès qu'il franchit les portes du musée. Alors « le musée évolue vers une sorte d'exmuséalisation [...], zone frontière et hybride, à moitié ville et pas encore musée, qui prolonge davantage les conditions urbaines qu'il ne prépare à celles de la perception esthétique »²⁴⁰. Les dangers de rapprocher le musée du centre commercial, couplés à son accessibilité (l'effort d'ouverture rendu possible par la transparence et la facilité d'accès de l'entrée), rendent le musée davantage banal, comme un simple lieu de passage dont le contenu ne serait qu'un simple décor à une promenade, écrit Monique Renault.

Étendre les espaces du Louvre pour y intégrer davantage de services offrent une expérience multiple pour le visiteur, qui vient à la fois pour y voir un contenu culturel et à la fois pour profiter d'un lieu pour s'y détendre voire contempler l'impressionnante architecture contemporaine. L'expansion à cette échelle à un prix, comme les multiples extensions du MET de New-York, le musée devient « labyrinthique »²⁴¹. Le Louvre, entre la galerie commerciale, les différentes entrées, la pyramide et son hall aux proportions gigantesques, offre une expérience multiple, voire elle désoriente le visiteur, et peut parfois être destructrice pour la visite.

²³⁷ RENAULT, 2007, p. 18.

²³⁸ BONNIN, 2000, p. 68.

²³⁹ RENAULT, 2007, p. 18.

²⁴⁰ RENAULT, 2007, p. 19.

²⁴¹ [Notre traduction]. Texte original : « mazelike », in : NEWHOUSE, 2006, p. 139.

Le musée spectaculaire apparaît comme une nouvelle manière d'expérimenter le musée. Il est aisé d'identifier ses caractéristiques à partir du classement des sept tendances muséales énumérées par Arthur Rosenblatt dont les trois premières sont endémiques dans le cas de l'entrée du musée spectaculaire. La première tendance touche à l'architecture, le musée est perçu comme une œuvre d'art et suscite l'admiration. La deuxième, les espaces de ventes, de consommation, de délectation, prennent une place non négligeable et toujours plus importante. Puis, la troisième, les espaces d'accueil, que nous résumerons par le hall, sont de taille considérable ; ils permettent d'accueillir un large public et de contenir une variété de service.²⁴² Avec le spectaculaire, il suffit de construire « un musée et ils viendront [les visiteurs] »²⁴³. Alors, le musée devient synonyme d'affluence. C'est pourquoi certains projets muséaux « continue[nt] d'apporter la haute culture dans de nouveaux endroits et de revitaliser des quartiers qui ont été détruits »²⁴⁴ pour attirer les foules là où il n'y a pas forcément de raison de s'y rendre, comme le démontre la construction des deux musées suivants : le musée des Confluences et le Mucem.

²⁴² Cité dans : NEWHOUSE, 2006, p. 15.

²⁴³ Cité dans : [Notre traduction]. Texte original : « build a museum and they will come » in : MCCLELLAN, 2008, p. 90.

²⁴⁴ [Notre traduction]. Texte original : « continues to bring high culture to new places and revitalize neighborhoods gone to seed » in : MCCLELLAN, 2008, p. 90.

Partie III – L'évolution de l'entrée spectaculaire

Les deux précédents musées analysés sont de toute évidence des institutions spectaculaires, sauf que les architectes n'ont pas revendiqué leur projet de cette manière. Richard Rogers et Renzo Piano définissent le Centre comme un centre culturel pluridisciplinaire. Quant à Ieoh Ming Pei, sa pyramide est un symbole de modestie face au passé construit²⁴⁵.

La suite de l'étude porte sur deux institutions contemporaines ; la première se déclare ouvertement spectaculaire tandis que la seconde institution tend à nuancer cet effet.

1. « L'effet Confluences »

Le musée des Confluences de Lyon, construit par le cabinet d'architecture Coop Himmelb(l)au Wolf D. Prix & Partner, a ouvert ses portes en 2014 après treize années de travaux. Les premières réflexions sur un nouveau musée débutèrent en 1999 avec pour objectif le regroupement de plusieurs institutions muséales de la ville, auparavant logées dans des locaux devenus inappropriés à l'exposition et à la conservation des collections²⁴⁶. Le nouveau musée est construit à la pointe de la confluence du Rhône et de la Saône dont « le site du bâtiment, à lui seul, n'aurait guère pu être plus spectaculaire »²⁴⁷, alors qu'en est-il du musée ? L'enveloppe et l'entrée illustrent, comme nous le verrons, les caractéristiques du musée spectaculaire. Aussi, ce musée est à mettre en parallèle avec l'architecture du musée Guggenheim de Bilbao qui constitue un élément important de l'avancée du musée spectaculaire à la fin du XX^{ème} siècle.

L'emplacement et l'architecture du musée

Le titre du musée porte le nom de son emplacement, à la pointe du confluent (Figure 84), mais il ne se contente pas de reprendre uniquement l'appellation du lieu. Son intégration visuelle se veut la plus totale pour ne pas briser l'équilibre entre « la ville, le musée et le parc, [qui] garantissent une transition sans heurt entre paysage urbain et paysage naturel »²⁴⁸ ; le naturel correspond au parc et à l'eau. Le musée se situe entre les deux milieux, tel un connecteur, aidé par le parc, « un paysage de pentes et de niveaux divers qui relie l'intérieur et l'extérieur [du

²⁴⁵ Le hall n'a pas suscité de commentaire à ce sujet. Au vu de ses dimensions, le prétendre modeste aurait été sarcastique de la part de l'architecte.

²⁴⁶ [S.N], *Musée des confluences : Guide*, Lyon : Musée des confluences, 2014, p. 12.

²⁴⁷ R. WERNER Franck, *Coop Himmelb(l)au, Musée des Confluences, Lyon*, Londres/Stuttgart : Edition Axel Menges, 2016, p. 6.

²⁴⁸ JACOMY Bruno, LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Confluences genèse d'un musée*, Paris : Flammarion, 2014, p. 57.

musée] et créent une séquence dynamique d'événements spatiaux »²⁴⁹. Les architectes ont souhaité respecter cet aspect d'intégration du musée, « il était important pour le concept que le flux de visiteurs arrivant de la ville vers la Pointe du confluent ne soit pas entravé par un bâtiment »²⁵⁰.



Figure 84 Le musée des Confluences vue depuis la pointe. © Olivier Guerrin

Le bâtiment en question est pourtant colossal, installé sur un socle de 183 mètres de long pour 90 mètres de larges et neuf mètres de haut ; le Cristal et le Nuage²⁵¹ forment un ensemble d'une longueur dépassant les 200 mètres, et d'une largeur de 83 mètres pour une hauteur de 36 mètres²⁵².

Un tel projet pèse, au sens premier, dans son environnement. De par son nom, le nuage a beau évoquer la légèreté, il n'en reste pas moins massif. Le socle, entièrement constitué de béton, est composé de dix-sept poteaux enfoncés jusqu'à vingt mètres dans le sol pour soutenir toute la structure²⁵³. Le projet prône une architecture aérienne dont les formes sont en harmonie avec l'environnement, mais le musée s'impose véritablement dans son contexte. À cela s'ajoute la

²⁴⁹ JACOMY, LAFONT-COUTURIER, 2014, p. 58.

²⁵⁰ Coop Himmelb(l)au Wolf D. Prix & Partner, Musée des Confluences The Crystal Cloud of Knowledge, disponible à l'adresse URL suivante : [Musée des Confluences — Coop Himmelb\(l\)au \(coop-himmelblau.at\)](https://coop-himmelblau.at), consulté le 10 janvier 2021.

²⁵¹ Les deux architectes emploient ces deux termes pour décrire leur architecture. Le Cristal est la partie entièrement vitrée correspondant à l'entrée du musée. Le Nuage est totalement opaque et accueille les espaces d'expositions.

²⁵² SALANNE François, « L'art de construire », p. 87, in : JACOMY Bruno, LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Confluences genèse d'un musée*, Paris : Flammarion, 2014.

²⁵³ SALANNE François, « L'art de construire », p. 91, in : JACOMY, LAFONT-COUTURIER (dir.), 2014.

reconfiguration de la pointe de l'île, qui a dû être remblayée pour permettre au musée de s'installer à cet emplacement²⁵⁴.

Il est également important de rappeler que le poids d'une telle structure explique en partie le nombre d'année nécessaire à la construction du musée puisque « l'entreprise de construction désignée lors de la passation d'un premier marché, en 2006, a jugé plus raisonnable de renoncer au projet à l'issue de deux premières années d'études et de travaux essentiellement relatifs aux fondations »²⁵⁵. Ce contre-temps dans les travaux prouvent que la construction d'un tel édifice ne suit pas toujours les intentions de départ. Tout comme le projet de la façade à écrans du Centre Pompidou, avorté faute de moyens techniques, le poids de l'architecture de Confluences oblige sa construction à être reportée, voire les intentions de départ repensées. Pour revenir à l'emplacement du musée, la connexion entre la nature et la ville, assumée par les architectes, est contestable par les dimensions du musée. Certes, il constitue un lien entre l'urbain et le naturel de par la reconfiguration de son emplacement. Mais le socle, qui le surélève, met en avant l'architecture qui détonne dans son environnement. Lors de la construction, la structure métallique évoquait « au fur et à mesure [de l'avancée du projet] un squelette de dinosaure ou un coffrage de construction navale ».²⁵⁶ La citation fait déjà état, avant la fin des travaux, de la singularité de la construction qui détonne dans son environnement par son originalité architecturale.

L'architecture spectaculaire s'impose dans son environnement au point de modifier le milieu dans lequel il s'implante. Tout comme le Centre Beaubourg refaçonne le quartier ; tout comme la pyramide du Louvre se réapproprie la cour Napoléon, le musée des Confluences s'impose dans son contexte. Bien que les architectes du musée des Confluences revendiquent un projet en harmonie avec la ville et la nature, le musée est l'élément central de la pointe et modifie le site sur lequel il est construit. Il est mis en scène de manière spectaculaire, bien visible depuis les autres rives.

L'architecture du musée doit être un acte fort en lien avec son emplacement, qui doit être « une philosophie de la rencontre, une volonté de l'échange »²⁵⁷. L'imposante architecture indique cette volonté d'attirer et de rassembler les foules. Le musée spectaculaire s'impose dans son environnement pour être visible dans le but de masser un large public devant ses portes.

²⁵⁴ SALANNE François, « L'art de construire », p. 87, in : JACOMY, LAFONT-COUTURIER (dir.), 2014.

²⁵⁵ SALANNE François, « L'art de construire », p. 88, in : JACOMY, LAFONT-COUTURIER (dir.), 2014.

²⁵⁶ R. WERNER, 2016, p. 8.

²⁵⁷ JACOMY, LAFONT-COUTURIER, 2014, p. 25.

À cela s'ajoute la volonté des architectes et des commanditaires de faire du projet un emblème de la métropole²⁵⁸. Tout concorde avec une volonté de transformer le musée en un véritable projet spectaculaire, par ses dimensions, par sa relation avec l'environnement et par son ambition d'en faire une icône de la ville.

L'entrée du musée des Confluences, reflet de l'évolution du spectaculaire

Nous constatons que les particularités de l'entrée des différents musées étudiés comportent des similitudes. Elles sont de dimensions importantes, elles ont une ouverture sur leur environnement et un espace d'accueil qui comportent de nombreux services. Avec le musée des Confluences, on assiste à une évolution du modèle spectaculaire.

La transparence de la façade et l'accessibilité de l'esplanade

L'architecture entière du musée se compose du Nuage (partie du bâtiment dédiée aux expositions permanentes et temporaires), que nous laisserons de côté dans l'analyse, et du Cristal (Figure 85), correspondant à l'entrée. Depuis l'extérieur, « le musée ne présente pas de façade principale mais autant de facettes qui, selon les points de vue, façonnent une silhouette singulière, fluide et mouvante »²⁵⁹. Le musée est conçu comme une masse uniforme bien que le Cristal soit entièrement composé de verre et que le Nuage soit opaque. L'orientation du Cristal, tourné vers la ville, adjoint à sa transparence, attire indéniablement le regard. Il agit parfaitement comme une façade d'entrée. Tout comme le Louvre, la matérialité du Cristal sert d'indicateur au visiteur qui le redirige vers les portes d'entrée situées à sa base.

²⁵⁸ LAFITTE Priscille, *Ouverture du musée des confluences à Lyon: un lieu sans pareil*, extrait de l'émission *Rendez-vous culture*, 5 min. 29 sec., 22 décembre 2014, RFI.

²⁵⁹ Musée des Confluences, L'architecture, disponible à l'adresse URL suivante : [L'architecture | Musée des confluences \(museedesconfluences.fr\)](http://L'architecture | Musée des confluences (museedesconfluences.fr)), consulté le 10 janvier 2022.



Figure 85 Entrée principale du musée des Confluences. Photographie réalisée par Raphaël Osé

La transparence offerte par l'emploi de ce matériau est pleinement exploitée dans cette architecture. Son emploi procure au musée une très bonne visibilité depuis l'extérieur. Le visiteur peut apercevoir le contenu du hall, ce qui l'invite à pénétrer dans le musée. La transparence n'est pas une caractéristique propre au musée spectaculaire mais son emploi rejoint l'effort du musée pour attirer les foules.

L'important emploi de la transparence à cette ampleur est en lien avec les caractéristiques du courant architectural déconstructiviste auquel appartient le musée. Il voit le jour dans les années 1980, après la réunion de plusieurs architectes, dont ils tirent leur inspiration intellectuelle du constructivisme russe du début du XX^{ème} siècle²⁶⁰. Les formes géométriques et le verre composent l'une des bases de leur conception architecturale. Dans le cas du Musée des Confluences, le cabinet Coop Himmelb(l)au Wolf D. Prix & Partner, ont appliqué une caractéristique de ce mouvement architectural constatable par l'importante transparence de leur Cristal ; « La division entre l'intérieur et l'extérieur est radicalement brouillée »²⁶¹, le visiteur peut à la fois observer le dedans depuis le dehors et inversement. Cette transparence offre également une plus grande connexion entre l'extérieur et l'intérieur, et évite que le musée ne devienne « un enclos replié sur lui-même »²⁶².

²⁶⁰ *Deconstructivist architecture*, catalogue d'exposition, New-York, Museum of Modern Art, 23 juin - 30 août 1988, sous la direction de Philip Johnson, New-York : Museum of Modern Art, 1988, p. 5.

²⁶¹ [Notre traduction]. Le texte original : « the division between inside and outside is radically disturbed », in : *Deconstructivist architecture*, 1988, p. 18.

²⁶² DESMOULINS, 2008, p. 42.

Quant à l'esplanade (Figure 86), elle encourage également le visiteur à se rendre au musée. Elle est directement connectée aux voies de circulation routières et de transport en commun (Figure 86). L'esplanade se définit comme une large place publique, propice au rassemblement mais le musée ne semble pas profiter de cet espace pour proposer des animations ou des événements. En revanche, l'accès au musée est un « seuil ascendant »²⁶³. Une esplanade ascendante « signifie que les deux espaces, le muséal et l'urbain, ne sont pas de même nature »²⁶⁴ et donc elle renforce l'aspect cérémonial de l'entrée du musée.

Le musée des Confluences limite-il, avec une telle entrée, son accessibilité ? Dans le cas présent, l'esplanade montante met davantage en valeur le musée et rend l'architecture d'autant plus visible. Peut-être aussi grâce à l'originalité de l'enveloppe architecturale qui n'est pas, au contraire des « musée[s]-temple[s] »²⁶⁵, composée de formes tirées de l'architecture néoclassiques²⁶⁶ ou en référence à des lieux culturels. Passé les escaliers, le visiteur se retrouve face aux portes d'entrées principales qui mène au hall.



Figure 86 Arrêt de Tramway en face du musée des Confluences. Photographie réalisée par Raphaël Osé

²⁶³ RENAULT, 2007, p. 15.

²⁶⁴ RENAULT, 2007, p. 15.

²⁶⁵ RENAULT, 2007, p. 15.

²⁶⁶ DESVALLÉES André, MAIRESSE François, « Architecture », p. 31, in : DESVALLÉES, MAIRESSE (dir.), 2011.

Le Cristal, l'aboutissement de l'expérience spectaculaire

Quatre grandes portes en verre ouvrent sur un grand hall (Figure 87) de 61 mètres de long, 35 mètres de large et 36 mètres de haut. Il est entièrement vitré et se compose d'une structure métallique qui maintient les 2000 plaques de verre d'une grande qualité pour « renforcer l'attractivité d'un haut lieu de culture »²⁶⁷. L'importance de l'espace dégagé par le hall rejoint la conception du musée qui, d'après les architectes, se veut « un lieu d'accueil, de partage, d'échange »²⁶⁸. Ses importantes dimensions font de lui « le pivot de la configuration du musée dans son ensemble, car c'est ici que le point de convergence des forces du pays, de la ville, des cours d'eau et du nouveau bâtiment trouve l'expression spatiale la plus précise »²⁶⁹, voire le hall « remplit la fonction de filtre, distributeur spatial ou condensateur de tous les mouvements internes »²⁷⁰. Sa fonction ne se limite pas qu'à accueillir le visiteur, il joue le rôle de redistributeur vers les autres espaces du musée et de point central de l'institution.

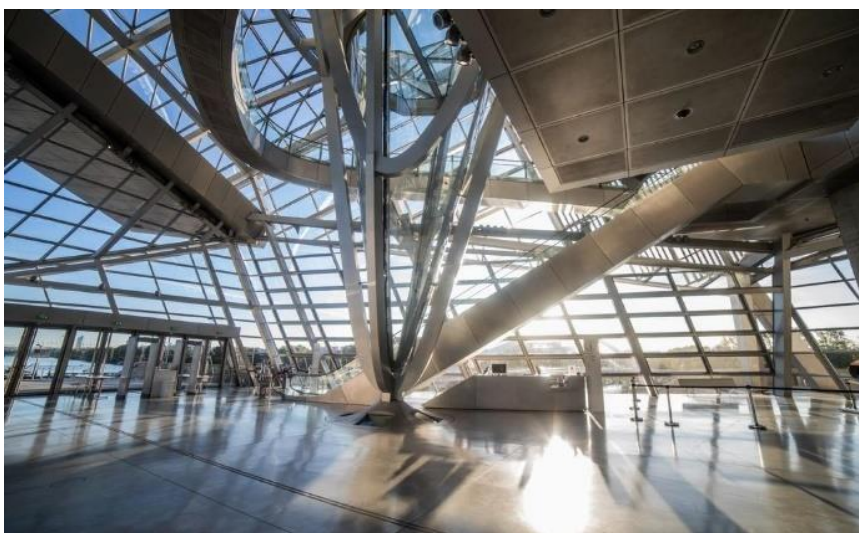


Figure 87 le hall d'entrée du musée. © Thomas Aupet

Peu de services destinés aux visiteurs l'habitent. Il est structuré par plusieurs rampes d'accès aux différents étages (Figure 88, 89) et est occupé par le point de vente des billets (Figure 90), par la librairie (Figure 91) ainsi que par le « puits de gravité »²⁷¹ situé en son centre. La monumentale colonne de verre « sert à la fois de reprise des efforts structurels et de sculpture

²⁶⁷ SALANNE, 2014, p. 100.

²⁶⁸ JACOMY, LAFONT-COUTURIER, 2014, p. 39.

²⁶⁹ WERNER, 2016, p. 8.

²⁷⁰ WERNER, 2016, p. 8.

²⁷¹ COOPHIMMELB(L)AU, « La genèse architecturale du projet », p. 53, JACOMY Bruno, LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Confluences genèse d'un musée*, Paris : Flammarion, 2014.

lumineuse »²⁷². Les architectes l'utilisent à la fois comme élément de support mais aussi comme composant décoratif qui habille le hall.

Cet élément central reflète la fonction du hall comme catalyseur. Le puits est bien visible et les différentes rampes se déploient autour sans cacher sa présence. Au contraire, la rampe en spirale (Figure 92) qui mène au toit terrasse, l'enrobe pour permettre au visiteur de l'observer sous tous ses angles et offre un point de la vue en hauteur sur le hall et l'extérieur du musée.

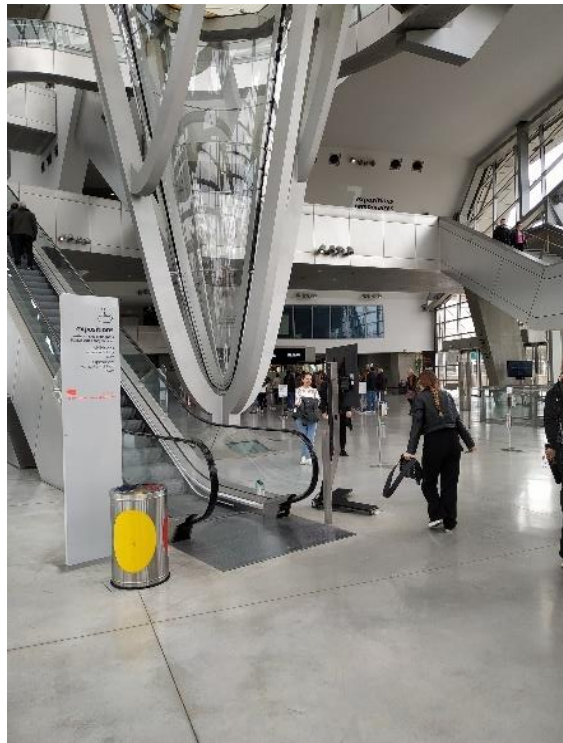


Figure 88 Escalator menant au premier niveau. Photographie réalisée par Raphaël Osé

²⁷² GÖSSEL Peter (dir.), *Coop Himmelb(l)au, Complete works 1968-2010*, Köln : Taschen, 2010, p. 344.



Figure 89 Escalier menant au premier niveau. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 90 Point de vente des billets. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 91 Entrée de la librairie et du magasin de souvenirs. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 92 Le puits de gravité située au centre du hall. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Le puits et l'importance de l'espace dégagé du hall rappellent que l'entrée du musée spectaculaire n'a pas pour unique but d'accueillir le visiteur mais aussi de le divertir ou de lui procurer une expérience en parallèle à celle du contenu exposé. L'exemple des rampes est

significatif. Elles ne permettent pas uniquement aux visiteurs d'accéder aux étages ainsi qu'au toit terrasse qui offre une vue sur la ville (Figure 93), elles offrent une déambulation dans le hall. Le visiteur parcourt le hall et profite de l'ascension accompagnée d'une vue sur l'environnement du musée, rendue possible par les parois de verre.

La déambulation labyrinthique du hall est dégagée et favorise une mise en scène de l'architecture²⁷³, parfois au détriment du rôle d'accueil. Les constructions « sans contours se perdant dans la lumière et les reflets miroitants »²⁷⁴ et peuvent désorienter le visiteur. La similitude avec la pyramide du Louvre est évidente. Le hall est entièrement vitré au point de délivrer une expérience sensorielle qui concurrence celle des visites dans les galeries du musée. Le hall ne favorise pas une bonne introduction, il provoque une totale rupture avec le contenu. Le hall des Confluences fait écho au rôle centralisateur de la pyramide du Louvre.



Figure 93 Vue sur la ville depuis le toit terrasse. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Il est évident qu'une telle transparence adjointe à la possibilité d'observer les flux de circulations depuis l'extérieur se rapproche du renversement optique de l'escalator transparent du Centre Pompidou. Ici également, le visiteur qui emprunte la rampe se voit lui-même observé par les visiteurs situés à l'extérieur et les visiteurs rentrant. Ainsi, le hall spectacularise autant son architecture que le visiteur.

En revanche, les rampes et les escaliers du hall sont multiples, plusieurs voies sont empruntables pour accéder aux différents étages du musée, ce qui diffère de l'unique et contraignant escalator

²⁷³ WERNER, 2016, p. 10.

²⁷⁴ WERNER, 2016, p. 12.

du musée parisien. Ici, la foule n'est pas contrainte dans ses déplacements, elle est libre de circuler comme elle le souhaite. Aussi, elle n'est pas exposée aux yeux de tous depuis la façade mais les grands espaces dégagés de l'esplanade et du hall favorisent ce rôle d'autosurveillance de la foule.

Par ailleurs, le cristal est contradictoire dans ses fonctions, il se veut comme « une entrée monumentale et spectaculaire »²⁷⁵, en addition à l'effet dégagé par l'emplacement du musée et par son esplanade, mais il se définit aussi comme un lieu pour « préparer les visiteurs du point de vue sensoriel et émotionnel à l'accessibilité du nuage »²⁷⁶. Comment une architecture entièrement transparente et monumentale, qui offre une expérience si différente des espaces clos et sombres du Nuage, peut se prétendre comme un lieu de préparation au contenu du musée ? Tout comme le hall du Louvre, l'ambiance unique et l'accessibilité du hall lyonnais offre une autre vision du contenu du musée, dû à la spectacularisation du hall.

Pourtant, les architectes souhaitent rendre la totalité de l'institution traversable et gratuite (sauf les salles d'expositions). Le Cristal et le Nuage sont reliés par un « espace liant »²⁷⁷ sous forme de longs couloirs (Figure 94). Ces lieux de passage répondent à une nouvelle conception de l'accueil du visiteur. Ils sont à moitié des espaces d'accueils et à moitié des espaces intérieurs du musée. Cette conception rejoint la crainte de Monique Renault que le musée ne devienne un simple lieu de passage, où le contenu est un décor à une promenade²⁷⁸. Puisque le musée est traversable gratuitement de part en part, il devient une voie empruntable qui mène à la grande ouverture vitrée donnant sur le confluent situé à l'opposé du hall. Le visiteur a la possibilité de se rendre au musée pour uniquement avoir une vue privilégiée sur l'environnement du musée sans nécessairement s'intéresser au contenu. Le projet ne s'est pas concrétisé, l'achat d'un billet est nécessaire pour emprunter les « espace[s] liant ».

L'organisation spatiale de l'institution qui se situe entre le divertissement et la mission d'accueil du visiteur est le résultat recherché par les architectes. Leur réalisation est conçue pour « cesse[r] d'être un simple musée pour s'affirmer comme un lieu de rencontre dans le centre de la ville. Typologiquement, son architecture hybride génère une passerelle entre le concept de musée et l'espace de loisir urbain »²⁷⁹. L'objectif de faire de ce lieu un moment de divertissement est parfaitement assumé.

²⁷⁵ SALANNE, 2014, p. 97.

²⁷⁶ WERNER, 2016, p. 12.

²⁷⁷ GÖSSEL, 2010, p. 339.

²⁷⁸ RENAULT, 2007, p. 19.

²⁷⁹ COOPHIMMELB(L)AU, « La genèse architecturale du projet », p. 64, in : JACOMY, LAFONT-COUTURIER, (dir), 2014.

En revanche, le hall comporte très peu de services. Le café et le restaurant se situent à d'autres étages du musée²⁸⁰. L'entrée spectaculaire évolue, elle se défait des services mercantiles pour proposer une expérience essentiellement en lien avec l'architecture. Le musée des Confluences ne répond pas aux critères du « forum » du Centre Pompidou, qui se veut un lieu de rencontre auquel s'ajoute une variété de services. Ici, le visiteur s'engage à parcourir seul le hall et à l'animer. L'auditorium, les vestiaires et l'accueil des groupes sont répartis à l'étage inférieur de l'accueil et possèdent des entrées qui leur sont propres, situées sur les côtés de la montée d'escalier principale (Figure 95, Figure 96). En somme, peu de services viennent entraver l'expérience du visiteur dans son cheminement vers l'intérieur du musée et dans son interaction avec les formes architecturales. Cette partie du musée fait écho à celle du musée Guggenheim de Bilbao, dont l'expérience du visiteur à l'approche du musée est similaire et où le musée représente également un enjeu économique et touristique.



Figure 94 Passage qui traverse le Nuage menant à l'ouverture sur le confluent. Photographie réalisée par Raphaël Osé

²⁸⁰ Le café se situe sur le toit terrasse. Le restaurant est en dehors du hall, face à la sortie du musée, logé dans un pilier qui soutient le Nuage.

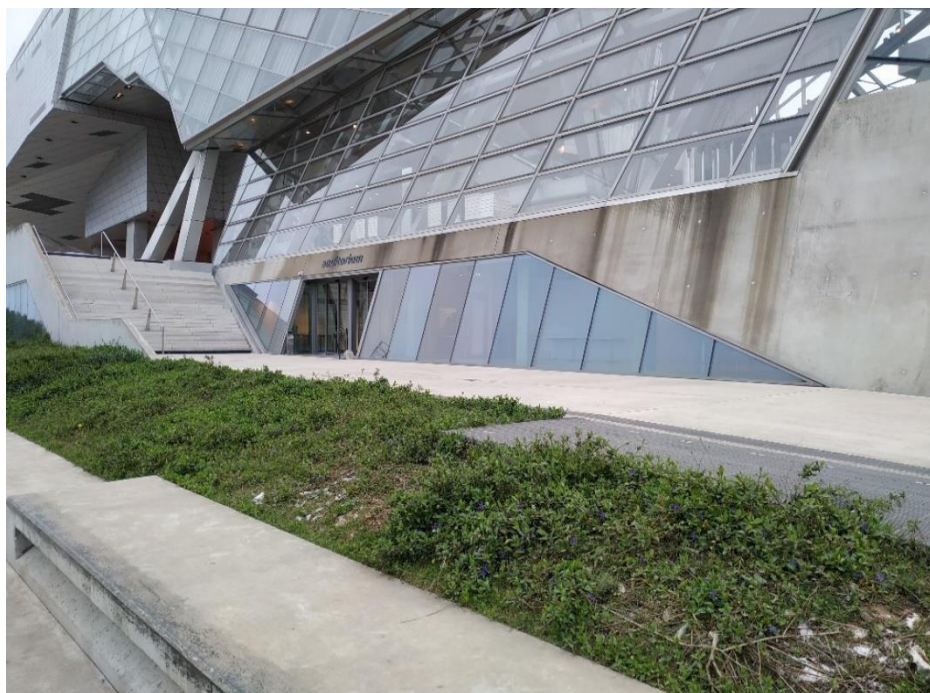


Figure 95 Entrée de l'auditorium. Photographie réalisée par Raphaël Osé

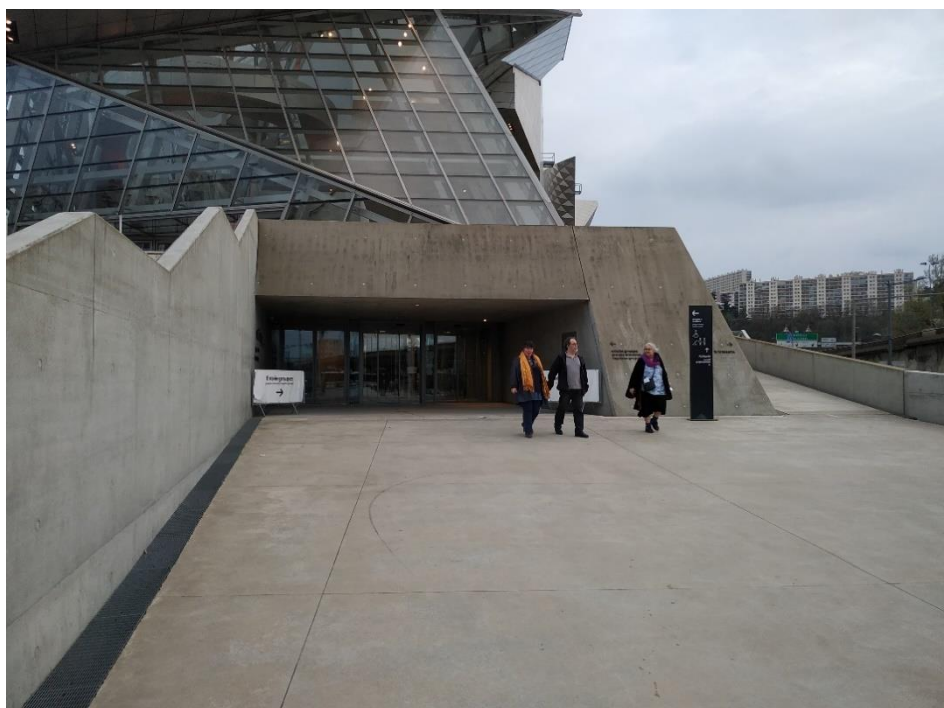


Figure 96 Entrée des groupes. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Dans la continuité de « l'effet Bilbao » : un écho au musée de la ville basque

Des innovations architecturales à la source d'une dynamique économique et touristique

Très brièvement, le musée de Bilbao, construit par Frank Gehry de 1993 à 1997, est une gigantesque institution (Figure 5) à l'entrée de la ville basque. Le musée Guggenheim ne s'insère pas dans le contexte urbain, il s'impose dedans. Plusieurs esplanades ont été aménagées²⁸¹, débordant sur la rivière Nervión, pour permettre au musée de s'installer dans cette partie de la métropole, proche du pont et des voies de circulation. L'espace nécessaire est libéré pour une entrée aux dimensions importantes et offre une visibilité maximale à l'institution. Son architecture pèse tant dans son environnement et aux yeux de tous que « c'est le bâtiment lui-même qui concentre les regards »²⁸² et non son contenu au point que l'on peut la qualifier d'« œuvre de sculpture avant de faire œuvre d'architecture »²⁸³.

Ces premières caractéristiques architecturales composent en partie ce qu'on appelle « l'effet Bilbao » ; chose que le musée des Confluences tente de reproduire. Hormis les formes qui composent l'architecture des deux musées, leurs imposantes dimensions et leur présence dans l'espace urbain sont identiques. Le musée des Confluences est également implanté dans une partie de la presqu'île qui est artificielle²⁸⁴. Tout comme le Bilbao, le musée choisi son emplacement et s'y impose. L'aménagement du parc, à la pointe, offre aux visiteurs la possibilité de contempler le musée comme un monument (Figure 97).

Le musée des Confluences reprend les caractéristiques du nouveau spectaculaire muséal insufflé par Bilbao. La volonté de s'imposer dans son contexte de manière assumée rappelle qu'aujourd'hui, « on ne peut faire du bruit dans la mare mondiale de la culture contemporaine du spectacle qu'en y jetant un gigantesque pavé »²⁸⁵, affirme Hal Foster, le pavé étant une possible métaphore de l'architecture muséale.

²⁸¹ LUS ARANA Luis Miguel, « *After Effects* Le guggenheim et l'effet Bilbao », p. 24, in : LUS ARANA Luis Miguel, TOBELEM Jean-Michel, OCKMAN Joan, *Les bulles de Bilbao La mutation des musées depuis Frank Gehry*, Paris : Editions B2, 2014.

²⁸² LUS ARANA Luis Miguel, « *After Effects* Le Guggenheim et l'effet Bilbao », p. 30 in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.

²⁸³ RENAULT Monique, « Musée écrin ou musée écran ? Le Musée Guggenheim de Bilbao », in : *la lettre de l'OCIM*, juillet-août 1998, n°58, p. 19.

²⁸⁴ R. WERNER, 2016, p. 6.

²⁸⁵ Cité dans : LUS ARANA Luis Miguel, « *After Effects* Le Guggenheim et l'effet Bilbao », p. 32 in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.



Figure 97 Musée des Confluences depuis le jardin de la pointe du confluent. Photographie réalisée par Raphaël Osé

La comparaison avec Bilbao se poursuit également avec l'importance du musée comme nouveau moteur économique et touristique. Certes, le Centre Pompidou avait pour objectif de revitaliser un quartier, puis le Louvre de constituer un nouveau départ pour l'institution mais le Guggenheim espagnol a tenté de faire renaître tout une ville en pleine crise économique. Le musée de Bilbao, « c'est [...] l'alliance de l'art, du capitalisme, de l'urbanisme, du tourisme et du divertissement, sur fond de triomphe du marketing et de la communication »²⁸⁶. Il est le précurseur dans ce domaine et a grandement impacté le monde du musée.

Il est cependant important de nuancer la précédente affirmation sur le poids des « starchitecture »²⁸⁷ dans la relance économique et urbaine d'une région. Le musée a boosté l'économie locale et a sorti la région de la crise²⁸⁸ mais ce processus était déjà bien engagé par des plans de relance économique et urbanistique du début des années 90²⁸⁹. Le musée devient la figure de réussite d'une sortie de crise économique de la région mais il est important de

²⁸⁶ TOBELEM Jean-Michel, « Les musées symboles du capitalisme triomphant », p. 89, in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.

²⁸⁷ La « starchitecture » est une contraction d'« architecture » et de « star » qui induit qu'il s'agit de célèbres bâtiments édifiés par des grands noms de l'architecture contemporaine.

²⁸⁸ DAVIDE Ponzini, MICHELE Nastasi, *Starchitecture, scenes, actors, and spectacles in contemporary cities*, New-York : The Monacelli Press, 2016, p. 66.

²⁸⁹ DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 71.

rappeler que « Bilbao fait partie intégrante d'une politique publique cohérente plus large, axée sur la productivité et la diversité, avec une forte composante culturelle »²⁹⁰.

Pour Lyon, la ville n'est pas victime d'une crise économique, mais la presque île est la cible d'un programme de redynamisation du quartier anciennement industriel et se veut dans le prolongement du Lyon historique²⁹¹. Ainsi, le musée tend à devenir un symbole de la ville, tout comme le Guggenheim de Bilbao est devenu l'icône de la renaissance d'une métropole. À Lyon, plusieurs résidences d'habitation, centres commerciaux et de réaménagements urbains se sont construits à proximité après l'ouverture de l'institution (Figure 93), preuve de cette ambition d'édifier un musée comme atout pour le développement de la ville.

Des musées devenus des attractions et des modèles de développement

À ce phénomène de musée comme générateur de nouveaux espaces économiques et touristiques se joint l'incroyable expansion des constructions conçues par les « starchitects »²⁹². Dans les pays du Moyen-Orient ou la Chine, « les musées apparaissent alors inévitablement comme symbole de la modernisation »²⁹³. Les nouvelles institutions construites, telles que le Louvre Abu-Dhabi (Figure 98) ou le Centre Pompidou Shanghai (Figure 99), sont des antennes de grands musées européens, utilisées comme des « “marques” culturelles et commerciales [...] comprise à la fois comme un principe de réassurance [...] et un gain de temps en termes de médiatisation »²⁹⁴. Les Emirats Arabes Unis sont un pays qui affirme sa participation au circuit économique mondial à l'aide de grandes constructions²⁹⁵. Le projet urbain de l'île de Saadiyat est un complexe composé d'hôtels, de villas et de cinq musées à l'architecture spectaculaire dans le but « d'utiliser l'architecture contemporaine internationale afin d'exprimer l'identité naissante de la nation »²⁹⁶. Le quartier culturel, si le projet abouti, deviendra le plus important au monde. Le pays du Golf affirme son image de ville ouverte aux nouvelles dynamiques économiques internationales et affiche une image d'une métropole en pleine mutation urbaine.

²⁹⁰ Cité dans : DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 82.

²⁹¹ LAFONT-COUTURIER Hélène, « un musée dans la ville », p. 40, in : JACOMY, LAFONT-COUTURIER (dir.), 2014.

²⁹² DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 6.

²⁹³ TOBELEM Jean-Michel, « Les musées symboles du capitalisme triomphant », p. 61, in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.

²⁹⁴ TOBELEM Jean-Michel, « Les musées symboles du capitalisme triomphant », p. 63, in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.

²⁹⁵ DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 13.

²⁹⁶ [Notre traduction]. Texte original : « trying to use international contemporary architecture in order to express the newborn identity of the nation », in : DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 102.

Le phénomène d'exporter le musée comme une marque le transforme en des « attractions architecturales »²⁹⁷ dans le but de susciter du « tourisme architectural »²⁹⁸. Le musée des Confluences n'est pas le fruit d'une exportation d'une marque mais le cabinet qui l'a construit est connu pour ces constructions insolites dans le domaine muséal, par exemple le monumental BMW Museum (Figure 100) de Munich inauguré en 2003. Ainsi, Lyon a probablement fait appel à ce cabinet d'architecte pour construire un monumental musée, par un grand nom, afin d'accroître la notoriété du projet à l'échelle internationale.

Ainsi, la construction d'un tel édifice au sein d'une grande métropole joue parfaitement le rôle d'une attraction touristique. Tout comme le Guggenheim de Bilbao qui est « l'équivalent artificiel des chutes du Niagara ou du grand Canyon : un endroit à visiter au moins une fois dans sa vie »²⁹⁹ ; le musée des Confluences reprend avec son originalité architecturale l'ambition d'être le musée obligatoirement vu par tous et qui intègre un processus de renouveau urbain et économique.



Figure 98 Dôme du Louvre Abu-Dhabi. © Département du tourisme et de la culture– Abu Dhabi/ Photo: Hufton+Crow

²⁹⁷ TOBELEM, 2005, p. 264.

²⁹⁸ TOBELEM, 2005, p. 264.

²⁹⁹ Cité dans : LUS ARANA Luis Miguel, « *After Effects* Le Guggenheim et l'effet Bilbao », p. 43, in : LUS ARANA, OCKMAN, TOBELEM, 2014.



Figure 99 Centre Pompidou de Shanghai. Source : <https://www.centrepompidou.fr/en/the-centre-pompidou/international-offers/centre-pompidou-x-west-bund-museum-project-shanghai>



Figure 100 Musée BMW de Munich. © Duccio Malgamba

C'est sûrement sur ce point que se distingue le musée lyonnais des deux projets parisiens. La reprise du modèle espagnol, celui d'icône d'un projet de relance économique et touristique de la ville, en fait un musée spectaculaire évolué. L'entrée rejoint cette évolution, elle est assumée comme un objet monumental et semble se suffire à elle-même telle une œuvre d'art à expérimenter sans besoin d'être équipée de nombreux services.

Ainsi, nous venons d'étudier que le spectaculaire évolue sur le plan architectural ainsi que sur le plan économique et touristique. Mais l'entrée du musée spectaculaire n'a pas pour objectif d'être forcément dans la démesure architecturale, ce que nous verrons avec l'étude du MuCEM.

2. L'entrée spectaculaire « atténuée » du MuCEM

Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) est un vaste projet à la fin du XX^{ème} siècle et voulant faire « évoluer l'institution [du Musée des Arts et Traditions Populaires] en l'adaptant, là où c'est nécessaire, aux besoins actuels »³⁰⁰. La nouvelle institution déménage sur le port de Marseille, sur le terre-plein du môle J4. L'emplacement se trouve entre le fort Saint-Jean et le port industriel. Le projet ne comprend pas que la construction d'un nouveau musée, mais également la restauration du fort et la réintroduction de ce dernier dans le tissu urbain³⁰¹ (Figure 101). En dehors du centre ville, est construit le Centre de Conservation et de Ressources (CCR), par Corinne Venzonni (Figure 102). Le choix du bâtiment est validé en 2004 et s'en suit neuf années de travaux pour une ouverture en 2013. La durée de construction est due à la difficulté d'articuler « l'ancien » avec « le nouveau » et non la construction du bâtiment en lui-même.

Bien que le projet englobe une vaste campagne de restauration de monument et de construction, nous ne traiterons que du MuCEM en bord de mer qui correspond au musée nouvellement construit.

La nouvelle institution prend la forme d'un gigantesque cube de verre et de béton qui fait face à la mer, au fort et à la ville. Ses dimensions sont modestes avec 72 mètres de côté, pour la paroi extérieure, 52 mètres pour la partie intérieure. Quant à la hauteur de dix-huit mètres, elle ne dépasse pas celle du fort historique (Figure 103). Sa modeste apparence ne révèle pourtant pas l'originalité du projet et l'importance de ce dernier dans les nouvelles dynamiques urbaines de la ville.

³⁰⁰ COLARDELLE Michel (dir.), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 16.

³⁰¹ MARNEFFE-FONTANELLA Nadège, *Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille, Fabrique d'images pour un nouvel espace public à vocation méditerranéenne*, Thèse dirigée par Jean Attali, Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, 2013, p. 33.



Figure 101 Vue aérienne du site. Source : COLARDELLE Michel (dir.), Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 146.



Figure 102 Centre de Conservation et de Ressources de Marseille. Source : <https://www.vezzonei-associes.com/architecture/ccr-mucem/>



Figure 103 Vue du MuCEM et du fort Saint-Jean depuis l'esplanade du J4. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Un étonnant accès au musée : une entrée multiple et fragmentée

Un projet en connexion avec l'ancien

Il est important de rappeler que le MuCEM est construit proche de la ville, d'un site historique préexistant qui date du XVII^{ème} siècle³⁰², ainsi que du port de la ville toujours fonctionnel. Le bâtiment se trouve sur le môle J4, anciennement un débarcadère d'arrivée de migrants venus du nord de l'Afrique couplé à une zone de hangar³⁰³. L'emplacement a été réaménagé pour faciliter l'implantation du musée (Figure 101) et lui octroyer une visibilité optimale depuis la ville. La proximité avec le fort est rendue possible par la faible distance qui les sépare mais surtout grâce à la passerelle, qui relie le toit terrasse du musée et le fort, dont nous décrirons l'importance dans la suite de l'étude.

Le projet de Marseille rappelle les grands bouleversements urbains qui découlent de la construction d'un nouveau musée. La comparaison avec le musée des Confluences est évidente. Le MuCEM reprend cette caractéristique du musée spectaculaire, qui consiste à « inscrire une ville et un territoire dans une nouvelle phase de son histoire et de lancer une dynamique économique relevant d'une industrie touristique culturelle pérenne »³⁰⁴ ; il ne s'agit pas

³⁰² MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 33.

³⁰³ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 71.

³⁰⁴ CHARBONNIER Jean-Michel, LASNIER Jean-François, MOREL Guillaume, « Marseille et le MuCEM », in *Connaissance des arts Hors-série*, n° 582, 2013, p. 164.

seulement de délocaliser l'ancien MNATP. Le musée marseillais s'insère dans un plan de développement du quartier appelé Euroméditerranée (Figure 104) dont l'objectif est de redynamiser cette partie de la ville sur le plan économique et touristique.

Avec un tel projet, l'ambition est d'attirer un maximum de public, le plus large possible³⁰⁵, grâce à son architecture ainsi qu'à une « mise en scène spectaculaire et unique des lieux »³⁰⁶. Tout comme le musée lyonnais et basque, le MuCEM se trouve sur un espace dégagé qui favorise son accessibilité car « le musée doit devenir une extension fluide de l'aire publique »³⁰⁷.

Aussi, il est clairement annoncé que le MuCEM tend « à changer le paysage culturel de Marseille et de sa région, et bien au-delà ».³⁰⁸ En effet, le « musée projeté dans le Fort Saint-Jean et sur le môle J4 revêt une valeur stratégique pour la ville comme pour le port »³⁰⁹. Les ambitions du musée sont soutenues par l'architecture et la disposition de l'entrée. Voyons à présent quelles formes elles prennent.

³⁰⁵ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 137.

³⁰⁶ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 148.

³⁰⁷ *Musées du XXI^e siècle. Idées Projets Réalisations*, catalogue d'exposition, catalogue d'exposition, Bâle, Art Centre Basel, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1er avril-25 juin 2006, Rome, Museo nazionale Delle Arti del XXI Secolo, 21 septembre-29 octobre 2006, Autriche, Lentos Kunstmuseum Linz, 23 novembre-18 février 2007, France, Musée des Confluences, 20 mars-1er juillet 2007, München : Prestel, 2007, p. 12.

³⁰⁸ SUZZARELLI Bruno *et al*, *Projet scientifique et culturel du MuCEM*, Marseille : mucem, 2013, p. 6.

³⁰⁹ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 133.

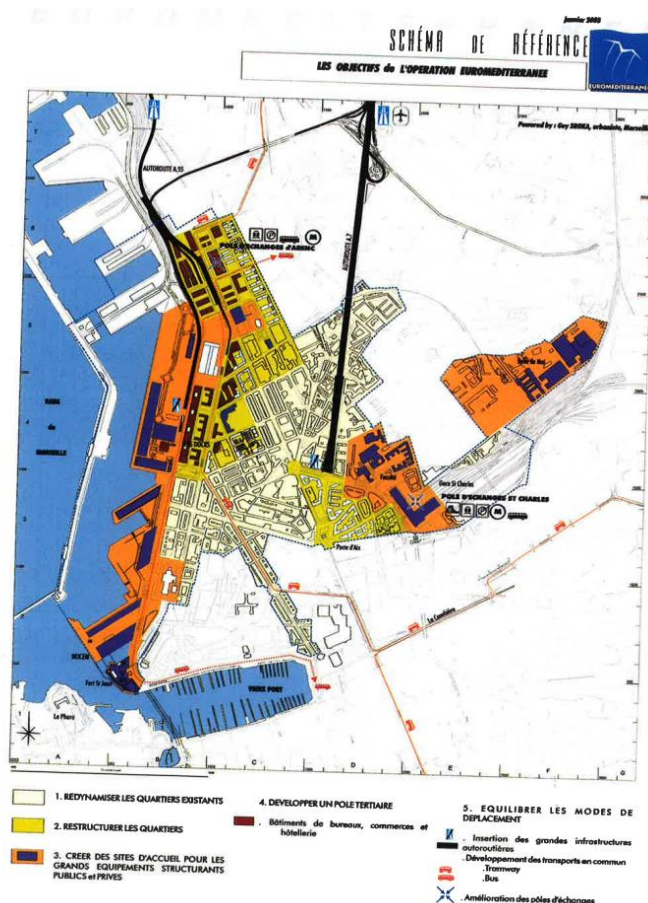


Figure 104 Plan de la zone de développement urbain du projet Euroméditerranée. Source : COLARDELLE Michel (dir.), Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 147.

Une façade, une esplanade, un hall et deux accès au musée opposés

- La façade

Après avoir franchi la route qui délimite la ville (Figure 105) et la très vaste esplanade du musée, le cube composé de branches en béton est entièrement visible pour le visiteur (Figure 106). Il prend la forme d'un « massif corallien [qui] ne cherche pas à impressionner »³¹⁰ mais plutôt à se fondre dans le décor. En revanche, la partie orientée vers l'esplanade, dont la façade d'entrée, est entièrement vitrée et sert de support d'information pour le visiteur. On peut y apercevoir les bureaux administratifs (Figure 107).

³¹⁰ ACCORSI Florence, CARTA Roland, RICCIOTTI Rudy, *Musée des Civilisations et de la Méditerranée, Le MuCEM*, Marseille : André Frère Editions, 2013, s. p.



Figure 105 Vue de l'esplanade du musée depuis la ville. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 106 L'esplanade et la façade du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé



Figure 107 Façade vitrée du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Bien que les façades coralliennes paraissent banales depuis l'extérieur, « c'est un projet qui parle à la terre, à la mer, au ciel et au vent »³¹¹ souligne l'architecte. Par-là, Rudy Ricciotti entend que le projet, par « sa simplicité et sa dématérialisation apparentes [,] reposent pourtant sur une matérialité forte et maîtrisée »³¹². L'utilisation du béton BFUP, étanche et résistant, permet à la structure de tenir face au climat maritime. Aussi, sa matérialité rappelle les pierres calcaires du fort pour appuyer l'intégration du musée à son contexte. Il n'est pas sans rappeler que la composition de cette première membrane, sous forme de corail, fait écho au moucharabieh de l'architecture proche orientale qui laisse passer la lumière tout en offrant de l'ombre³¹³. Une ombre qui est pleinement exploitée pour abriter le visiteur aux pieds de la façade d'entrée. Bien que sa composition paraisse simpliste, « le minimalisme de l'ornement s'est transformé en maximalisme du détail et de la finition »³¹⁴ et offre une expérience visuelle forte et marquante.

À son allure travaillée se joint la technique de l'architecture. Environ 300 poteaux aux formes arborescentes (Figure 108) ainsi que des tiges métalliques, reliant les deux parois, soutiennent le récif et permettent un rejet des moyens de tensions à l'extérieur pour une plus grande flexibilité des espaces intérieurs ; une conception de l'architecture qui rappelle celle du Centre Pompidou bien que le musée marseillais ne tend pas à tout rejeter en façade.

³¹¹ ACCORSI, CARTA, RICCIOTTI, 2013, s. p.

³¹² ACCORSI, CARTA, RICCIOTTI, 2013, s. p.

³¹³ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, 186.

³¹⁴ *Dentelles d'architecture*, catalogue d'exposition, Euralille, Maison de l'architecture et de la ville, 6 octobre - 19 décembre 2009, sous la direction de Xavier Bouffart, Sophie Trelcat *et al.*, Euralille : MAV, 2009, p. 8.

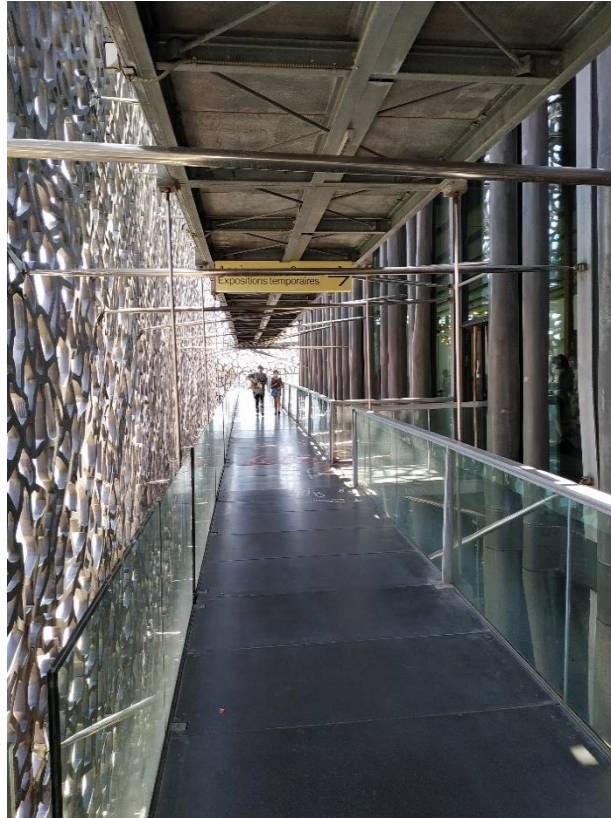


Figure 108 Poteaux et des tiges de maintien métalliques. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Aussi, la première paroi du musée est comparable à la toiture du Louvre Abu-Dhabi (Figure 98). En revanche, les dimensions du dôme émiriens de 180 mètres de diamètre rendent son enveloppe spectaculaire. De son côté, le MuCEM fait figure de discrétion avec « une architecture de l'effacement »³¹⁵ qui le catégorise comme un musée à l'opposé d'une architecture spectaculaire, en respect face aux traces du passé, du moins selon les intentions de l'architecte. La connexion entre le musée et le site est une caractéristique commune des projets de Rudy Ricciotti qui se soucie d'intégrer avec respect ses constructions au lieu.³¹⁶

Il est intéressant de percevoir le musée, dans un premier temps, comme un projet anti-spectaculaire par sa discrétion et sa modestie. Pourtant ce dernier a reçu un emplacement privilégié qui le met en valeur. Bien que ses dimensions soient réduites, il est bien visible depuis la ville puisqu'un cube presque monochrome et lisse, qui contraste avec un monument historique, attire indéniablement l'attention.

³¹⁵ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 186.

³¹⁶ ARDENNE Paul, *Codex*, Rudy Ricciotti, Paris : Ante Prima, Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2004, p. 166.

- L'esplanade

La grande esplanade entièrement dégagée est de plain-pied. D'après l'ancien directeur du MuCEM, Thierry Fabre, l'esplanade sert de support à des rassemblements et des événements culturels pour redynamiser l'ancien centre de la ville à proximité³¹⁷, afin de renouer avec la tradition marseillaise, typique de la méditerranée.

Bien qu'elle apparaisse comme une simple place qui favorise une vue sur la mer et le musée, l'esplanade propose de programmer des animations, ce qui la rapproche de la fonction d'animation de la piazza du Centre Pompidou. Elle tend à être animée pour attirer un maximum de visiteurs voire les « non-visiteurs »³¹⁸. L'enveloppe du musée qui se veut discrète contraste avec l'objectif de l'esplanade qui se veut attractive et animée.

- Hall et accès

Concernant le hall, il est accessible depuis l'esplanade par de simples portes non vitrées (Figure 109). Elles sont discrètes et se fondent bien dans l'ensemble bâti. Le hall est un espace d'accueil aux dimensions modestes (Figure 110), bordé de différents services : une cafétéria, une billetterie, une librairie et un point d'information. Il apparaît comme l'exact opposé de celui du Centre Pompidou, du Louvre et du musée des Confluences. Il est de dimensions modestes, peu vitré et ne constitue pas un point de passage obligatoire pour pénétrer dans le musée. Le musée possède un auditorium et un cinéma en sous-sol, accessibles directement depuis l'esplanade ou par le hall. Le second accès, par le toit, se présente davantage comme une attraction.

³¹⁷ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, 331.

³¹⁸ SUZZARELLI *et al.*, 2013, p. 46.

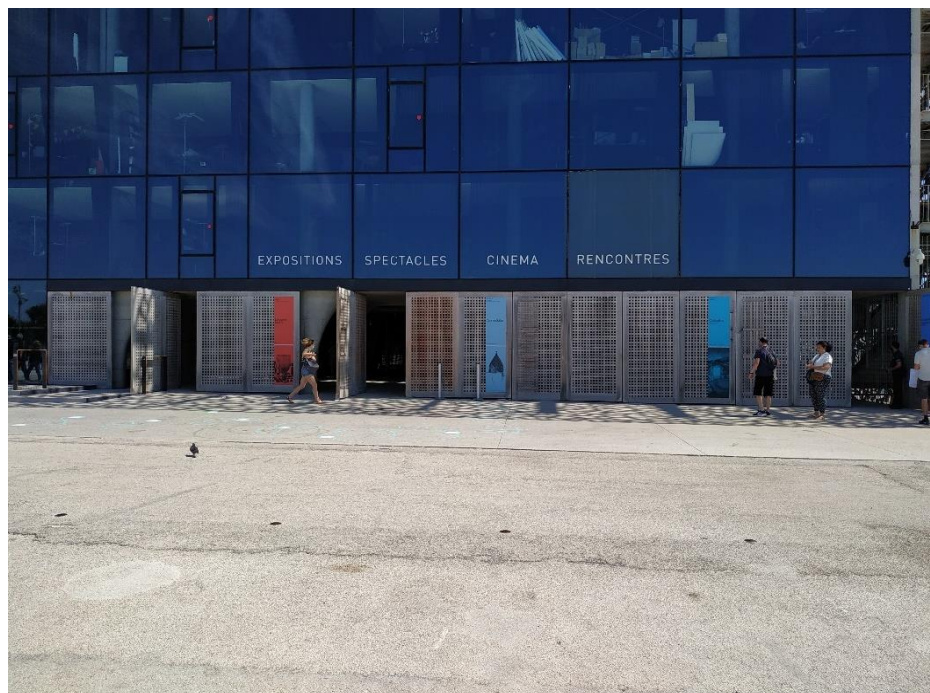


Figure 109 Portes d'entrée et accès au hall depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé

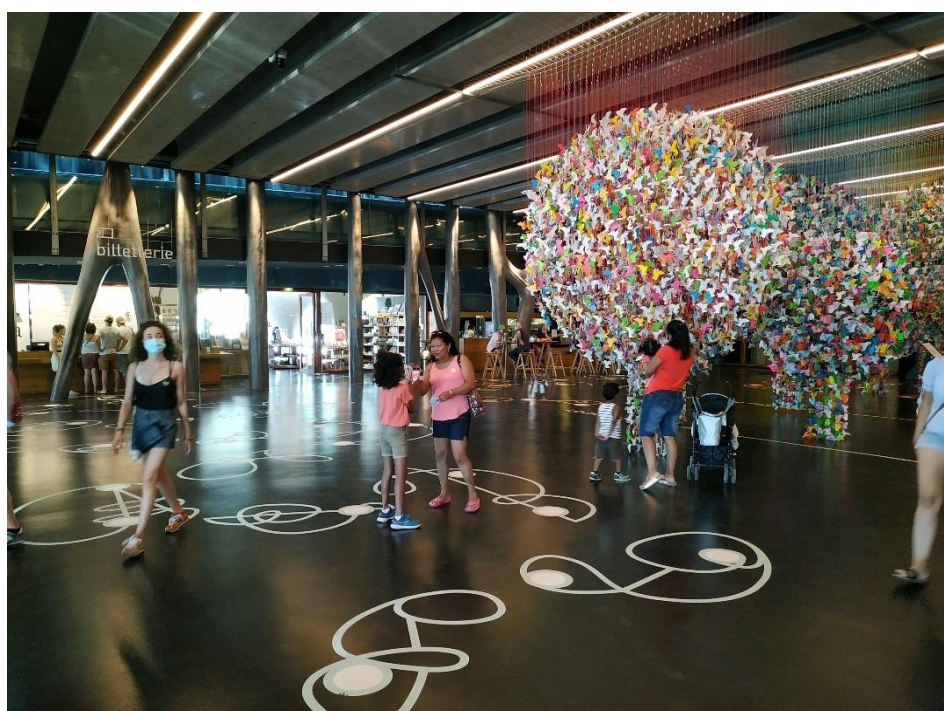


Figure 110 Hall d'accueil. Photographie réalisée par Raphaël Osé

Le second accès par les hauteurs permet de rentrer dans le musée via le toit-terrasse (Figure 111). Il est relié au fort par une passerelle de 120 mètres de long³¹⁹. Son impressionnante longueur permet au visiteur d'apprécier le cube de béton, le fort, ainsi que la vue sur la mer. Certes, l'architecture du musée ne semble pas spectaculaire par ses dimensions, mais la passerelle joue le rôle d'impressionner le visiteur et de le détourner des missions culturels du musée. De plus, sur le toit se trouve un restaurant. Cet espace est voulu pour cultiver « l'art de vivre ensemble »³²⁰. Ainsi, le toit-terrasse reprend la fonction de « forum » que le hall ne revendique pas. Il devient un espace d'échange, de rencontre, qui rappelle la fonction de divertissement du musée spectaculaire où les services et les spécificités architecturales du lieu concurrencent le contenu du musée. Le visiteur est invité à s'asseoir et à se détendre à l'ombre, grâce à l'armature de béton, pour profiter de la vue sur la mer et le fort (Figure 112).

Ici également, la passerelle, tout comme l'escalator de Pompidou et les rampes de Confluences, les visiteurs à l'approche sont immédiatement attirés visuellement par la passerelle au-dessus du port. Mais cette dernière n'intègre pas l'architecture du musée, elle est annexe, mais elle mène à la rampe hélicoïdale qui poursuit ce but de proposer une activité autre que culturelle.

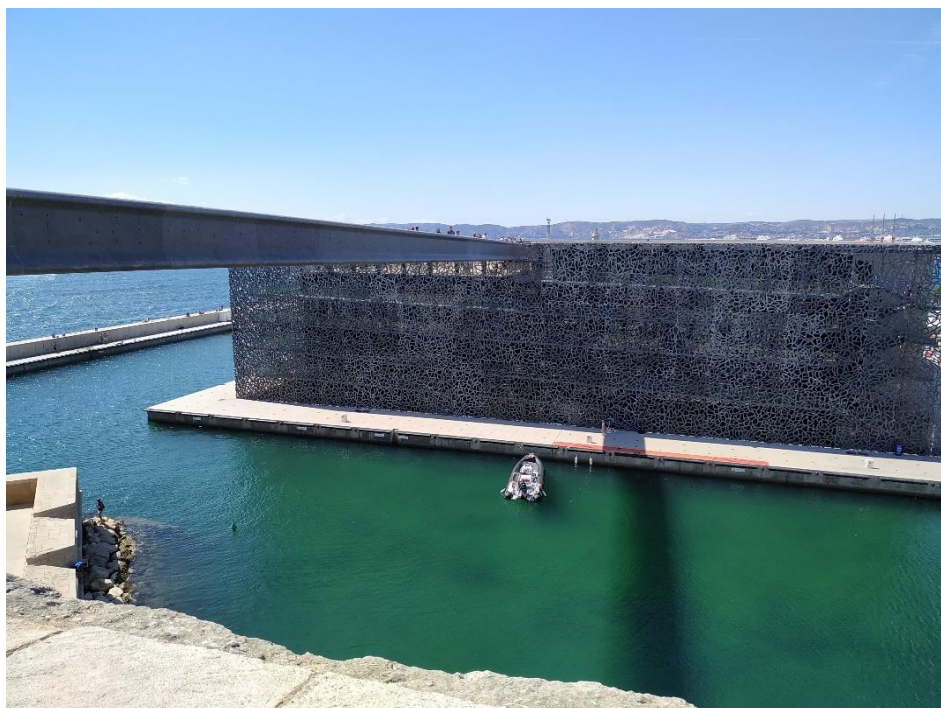


Figure 111 Passerelle qui relie le fort Saint-Jean et le toit du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé

³¹⁹ SUZZARELLI *et al.*, 2013, p. 33.

³²⁰ SUZZARELLI *et al.*, 2013, p. 46.

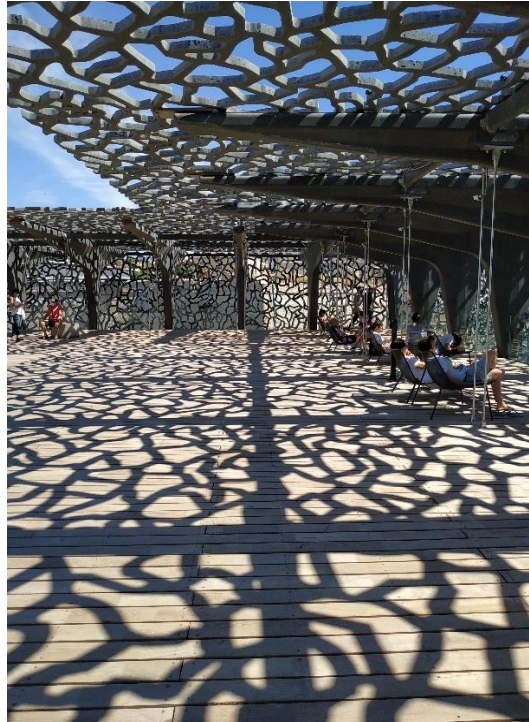


Figure 112 Espace de détente installé sur le toit terrasse. Photographie réalisée par Raphaël Osé

« Une faille périphérique “démuséifiante” »³²¹

La spécificité du musée est sa double rampe de 280 mètres qui se situe entre la paroi de béton et celle composée de verre (Figure 108). Cette dernière cerce le bâtiment et permet également de se rendre aux différents étages du musée par le biais de passerelles. L'intérêt de cette rampe est d'offrir « une promenade alternant vues sur l'extérieur et ouvertures sur les expositions, jusqu'à la terrasse et son restaurant face à la mer »³²². Elle est accessible depuis le toit-terrasse et depuis l'esplanade (Figure 113) par une porte adjacente à celle qui mène au hall. Elle est à la fois à l'intérieur du musée par son emplacement, entre les deux parois du musée, et à l'extérieur car le visiteur ne se trouve pas réellement dans le musée. La rampe est une évolution de l'entrée devenue un élément hybride.

Sa forme hélicoïdale est tirée du *ziggourat* mésopotamien dont l'architecte affirme s'être inspiré³²³. Ce type d'ascension rappelle également le musée Guggenheim de New-York (Figure 114) ou encore le *Mundaneum* (Figure 115) du Corbusier³²⁴. Ainsi, le MuCEM se place dans la continuité des grandes constructions monumentales du XX^{ème} siècle.

³²¹ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 194.

³²² SUZZARELLI *et al.*, 2013, p. 33.

³²³ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 206.

³²⁴ Ce projet a été pensé par l'architecte en 1929. C'est probablement cette idée de montée hélicoïdale qui inspira Frank Lloyd Wright pour son musée new-yorkais.

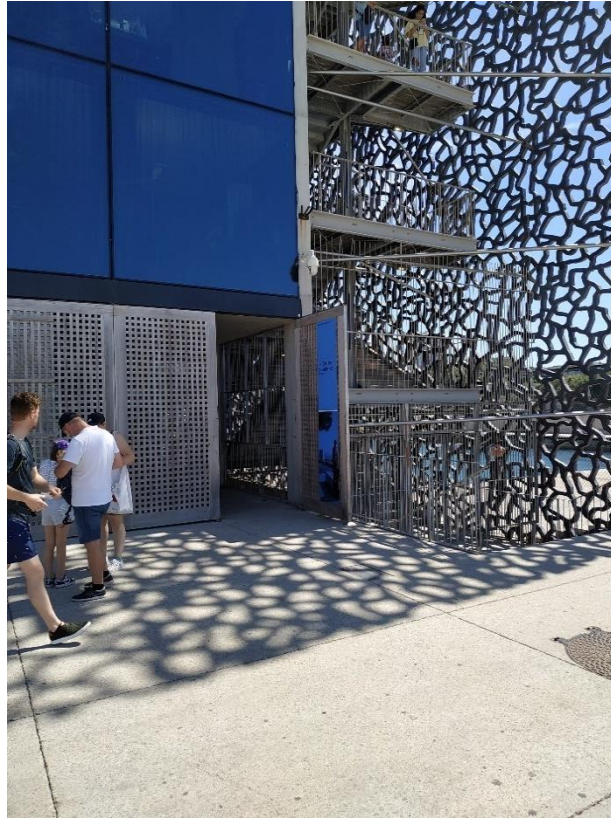


Figure 113 Accès à la rampe hélicoïdale depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé

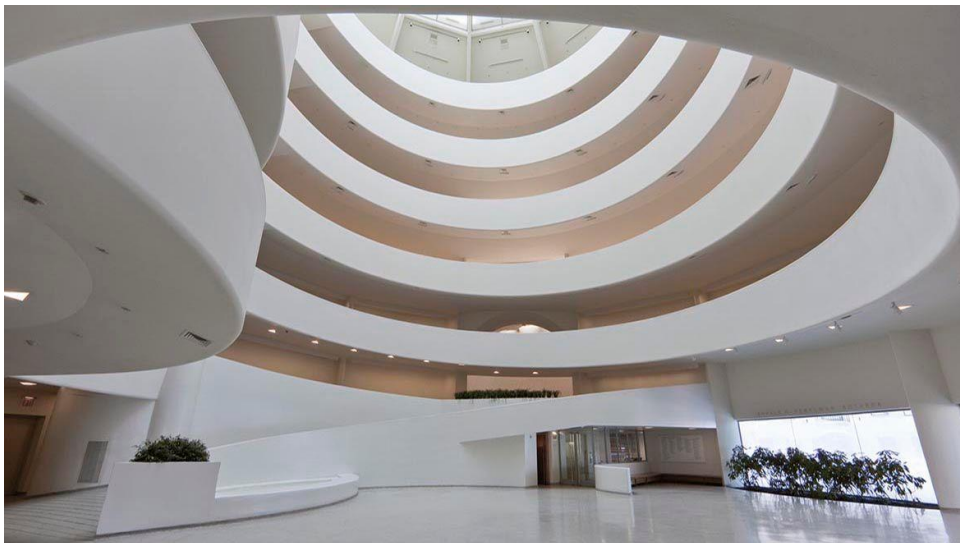


Figure 114 Rampe hélicoïdale du musée Guggenheim de New-York. © David Heald

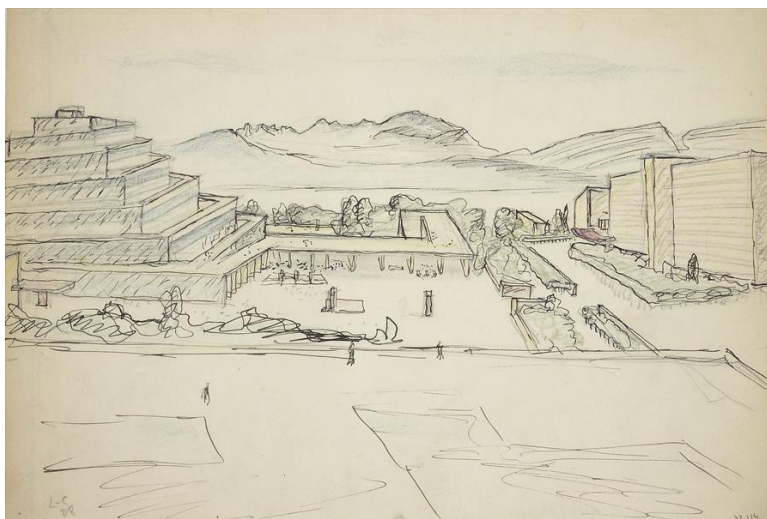


Figure 115 Croquis du musée mondial *Mundaneum* de Genève. © FLC/ADAGP

Ce dispositif se rapproche grandement de l'escalator vitré du Centre Pompidou, c'est-à-dire qu'il offre du divertissement et un moment de détente au visiteur qui emprunte ce dispositif. Mais à la différence du musée parisien, le MuCEM possède également des cages d'escalier à l'intérieur. Ainsi, cette rampe n'est pas le seul moyen d'entrer et n'est pas nécessaire pour pénétrer dans le musée. Son rôle non-essentiel renforce considérablement son aspect divertissant. Bien que l'enveloppe du MuCEM soit sobre et tranche avec les constructions spectaculaires aux dimensions importantes, la rampe apparaît comme un élément contribuant à rendre son architecture spectaculaire puisqu'elle propose une promenade encerclant le musée. Avec l'existence d'un tel dispositif, le visiteur peut se rendre à l'esplanade du J4 depuis le fort sans véritablement pénétrer à l'intérieur du musée ; le visiteur tourne autour. Qualifier ce dispositif de « démuséifiant » est juste ; il se rapproche plus d'une promenade publique que d'un accès au musée.

La possibilité d'arpenter l'extérieur et de tourner autour renvoie à la notion de « seuil occulté »³²⁵ de Monique Renault. Bien que l'enveloppe muséale se distingue très clairement de son contexte urbain et maritime sous la forme d'un gros cube de béton, la rampe peut être vécue comme une continuité de la ville dans le musée. Ce qui rappelle la théorie de Monique Renault sur l'érosion de la frontière entre les deux³²⁶. Ainsi, le visiteur poursuit sa visite touristique du fort jusqu'au port et au quartier du panier sans être interrompu par un passage obligatoire dans le musée. Et donc, au même titre que « les différentes zones prévues pour se reposer, se désaltérer et se restaurer »³²⁷, les expériences vécues en traversant la rampe « entretiennent [...]

³²⁵ RENAULT, 2007, p. 18.

³²⁶ RENAULT, 2007, p. 18.

³²⁷ RENAULT, 2007, p. 18.

une nouvelle forme de contextualisation matérielle »³²⁸ au sein de l'expérience de visite de l'institution. Le MuCEM devient donc une véritable vitrine, au sens propre également, perçue comme un décor à une visite de découverte de ce quartier de la ville. Certes, ce n'est pas une caractéristique propre du musée spectaculaire, mais ce rapprochement de la ville et du musée pour proposer une expérience autre que celle expérimentée avec le contenu exposé, rappelle les divertissements présents dans le musée spectaculaire.

À noter également que cet effort d'intégration de la ville est particulièrement voulu par l'architecte. Le MuCEM se trouve sur une plateforme artificielle qui date de 1930 et qui n'est pas réellement intégrée à la ville³²⁹. La rampe rejoint l'ambition de connecter non seulement le musée et la ville, mais également le site au tissu urbain. L'institution s'implique donc dans des projets urbains et ne se contente pas de répondre à ses propres besoins.

La frontière qui s'effrite entre la ville et le musée remet en question les théories sur les hétérotopies de Michel Foucault. Les musées sont des lieux coupés du temps³³⁰ et donc le visiteur voit son comportement se modifier pour s'adapter à ce lieu de culture. Si la ville pénètre dans le musée, le comportement du visiteur adopté dans l'aire urbaine se prolongera dans les galeries. Cette évolution comportementale ne mettra-t-elle pas en danger le fonctionnement de l'institution muséale ?

Toujours à titre de comparaison avec le Louvre Abu-Dhabi, l'architecte Jean Nouvel a organisé sous le grand dôme un réseau d'espaces sous formes de maisonnettes cubiques qui contiennent les collections exposées (Figure 116). Ainsi, le visiteur est amené à sortir et à rentrer dans ces différents espaces intérieurs du musée s'il souhaite changer de salles. L'agencement du Louvre « devient ainsi le but d'une promenade urbaine, jardin sur la côte, havre de fraîcheur, abri de lumière »³³¹ et surtout il place « les espaces [du musée] [...] ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors »³³². Aménager le musée de sorte à proposer une promenade dans la continuité de la ville rappelle la double rampe du MuCEM, qui elle aussi, se trouve être entre l'intérieur et l'extérieur du musée.

La comparaison s'étend aux passages du musée des Confluences qui mènent le visiteur à parcourir le musée, sans se confronter au contenu exposé, vers des points de vue sur l'environnement afin de prolonger la promenade urbaine et de la lier à l'expérience du musée.

³²⁸ RENAULT, 2007, p. 18.

³²⁹ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 221.

³³⁰ FOUCAULT, 1984, p. 48.

³³¹ NOUVEL Jean (dir.), *Louvre Abu Dhabi : Histoire d'un projet d'architecture*, Paris : Skira, 2019, p. 8.

³³² NOUVEL, 2019, p. 9.

La contextualisation de la ville dans le musée définit en partie le musée spectaculaire qui tend à proposer une expérience de visite multiple, basée sur le contenu exposé et sur l'expérience du lieu. Bien que le MuCEM reprenne certaines des caractéristiques du spectaculaire dans cette partie, est-il un musée spectaculaire nuancé ou bien un musée anti-spectaculaire ?



Figure 116 Espace de circulation sous le dôme du Louvre Abu-Dhabi. Source : https://www.google.com/search?q=louvre+abu+dhabi&client=firefox-b-d&sxsrf=ALiCzsYC9-Tqaw9hkj8AXbpajQ9_iFB1Og:1656593593364&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiYh62FnNX4AhVMh_0HHeS4BOQQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1536&bih=703&dpr=1.25#imgsrc=CImPc-xKSFcgNM

Une évolution du spectaculaire devenu nuancé ?

Le MuCEM se positionne comme un musée ambivalent sur le plan spectaculaire. D'une part son architecture semble modeste et discrètement implantée dans son contexte. D'autre part la passerelle, la rampe et l'insertion dans les dynamiques urbaines relèvent du musée spectaculaire.

Un spectaculaire modeste face à son contexte

Sa présence modeste face au fort est la conséquence de l'ambition de l'architecte qui ne souhaitait pas faire scandale³³³. En effet, la simplicité de la forme du musée résulte d'une « architecture instinctive, qui va à l'essentiel : couvrir, abriter, protéger, isoler, invaginer, autoriser une circulation directe »³³⁴. Le projet marseillais, tout comme le Louvre de Paris, souhaite respecter le lieu historique mais le musée parisien, par l'originalité de ses formes, la mise en valeur de la pyramide et sa composition matérielle, détonne dans son environnement.

³³³ ARDENNE, 2004, p. 112.

³³⁴ ARDENNE, 2004, p. 166.

Quant au MuCEM, il n'apparaît pas autant spectaculaire au premier coup d'œil, voire il est qualifié comme « aux antipodes d'une apparition spectaculaire dans le paysage de Marseille, le projet retenu procède d'une esthétique de la disparition, faisant profil bas devant la monumentalité patrimoniale du fort Saint-Jean »³³⁵. Sa volonté première est le respect de l'ancien.

Pourtant, le MuCEM possède une architecture bien visible qui se détache bien matériellement de son environnement. Le musée ne disparaît pas, il est davantage un « emblème discret »³³⁶, qui allie à la fois une architecture peu-voyante et modeste et à la fois il est la figure de proue d'un projet urbain et culturel. À l'opposé, l'Historial de la Vendée (Figure 15) illustre parfaitement la catégorie de musée qui tend à faire disparaître sa présence dans son contexte³³⁷.

Ce modèle de respect du lieu répond à l'une des tendances muséales : la « modestie classique »³³⁸. Certains musées du XXI^{ème} siècle tendent à être « l'expression du souvenir »³³⁹ et donc de remémorer le passé du lieu dans lequel ils sont implantés sans prendre le dessus avec leurs dimensions ou leur formes.

Pourtant la forme cubique du MuCEM, presque monochrome et uniforme, peut susciter l'effet inverse. De par son originalité architecturale, il apparaît comme un ovni qui suscite l'interrogation, « reversant l'icône du fort »³⁴⁰. Les foules sont donc attirées à ses portes pour apaiser leur curiosité puis pour contempler et expérimenter le musée.

Ce nouvel effet spectaculaire, à l'architecture discrète, n'induit pas nécessairement que le musée est en retrait dans la spectacularisation de son architecture. Les deux rampes et la passerelle offrent des points de vue sur l'environnement du musée et sur le musée, ainsi devenu objet de contemplation et de découverte. Le visiteur est également mis en scène par la passerelle et les rampes qui l'expose aux yeux des visiteurs se trouvant à l'intérieur et dans une moindre mesure, des visiteurs à l'extérieur du musée.

Aussi, la grande esplanade propose une avancée lente et progressive, tout comme la passerelle. Le musée se dévoile au fur et mesure que l'on se rapproche, qui invite à s'en rapprocher. Certes,

³³⁵ MOREAU Denis, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », in : *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 352, mai-juin 2004, p. 92.

³³⁶ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 188.

³³⁷ RAMBERT, 2009, p. 25.

³³⁸ *Musées du XXI^e siècle. Idées Projets Réalisations*, catalogue d'exposition, catalogue d'exposition, Bâle, Art Centre Basel, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1er avril-25 juin 2006, Rome, Museo nazionale Delle Arti del XXI Secolo, 21 septembre-29 octobre 2006, Autriche, Lentos Kunstmuseum Linz, 23 novembre-18 février 2007, France, Musée des Confluences, 20 mars-1er juillet 2007, München : Prestel, 2007, p. 11.

³³⁹ *Musées du XXI^e siècle. Idées Projets Réalisations*, 2007, p. 11.

³⁴⁰ MARNEFFE-FONTANELLA, 2013, p. 188.

les deux accès du MuCEM ne sont pas en pentes mais ils reprennent le code d'une approche progressive, où la facilité d'accès provoque un effet de séduction³⁴¹.

Le musée prône une enveloppe cubique et quasi opaque, sauf la façade d'entrée côté ville, entièrement vitrée et transparente, qui reprend ce code de l'architecture spectaculaire à toujours vouloir être le plus accessible possible grâce à une transparence maximale.

Les services du hall n'occupent pas une place importante dans cet espace mais le toit terrasse, perçu comme une seconde entrée, possède un restaurant et fournit des moyens aux visiteurs de se reposer pour profiter du climat et de la vue. Son rôle d'aire de repos et de détente se rapproche également d'une architecture spectaculaire qui propose d'autres services et d'autres activités que celles contenues dans le musée.

Un objectif de masser les foules et de les attirer

L'autre spécificité du MuCEM est son rôle moteur dans un projet touristique et urbain qui le place indéniablement dans une posture de musée emblème. Il devient un pôle d'attraction touristique, public et local qui répond à des dynamiques urbaines³⁴² en intégrant le projet Euroméditerranée. Il appartient à un projet de réhabilitation du port et de redynamisation du tourisme local qui « a brouillé les frontières entre culture et divertissement et a relativisé et brouillé aussi la réception de cette collection »³⁴³, celle de l'ancien MNATP. Cette posture, joint à son architecture, fait indéniablement de l'ombre aux collections et à son contenu.

Un musée dans cette posture rappelle celle du musée spectaculaire ; un lieu d'accueil du public, de divertissement, dont la raison d'être ne répond pas à un simple lieu de culture et de savoir, mais à tout un processus de valorisation d'une partie de la ville en endossant un rôle touristique et économique. Le MuCEM est le reflet d'une « dimension presque mémorielle [qui] touchera en premier lieu la ville et ses résidents issus de l'immigration »³⁴⁴. Un musée qui répond à des objectifs pareils le placent dans une dynamique identique à celle des projets de musée spectaculaire.

Indéniablement, le MuCEM n'apparaît pas comme un musée spectaculaire sous toutes ses coutures. L'intégration au préexistant fut le mot d'ordre pour ne pas laisser se construire un bâtiment aux dimensions monumentales sur le port et éviter de transformer l'entrée en centre commercial.

³⁴¹ RENAULT, 2007, p. 17.

³⁴² MOREAU, 2004, p. 92.

³⁴³ BERNARD, 2015, p. 167.

³⁴⁴ SUZZARELLI, 2013, p. 93.

Il est un musée qui reprend des caractéristiques du spectaculaire sans faire de lui un musée spectaculaire. Le MuCEM illustre parfaitement une évolution de ce phénomène muséal. L'architecte ne revendique pas son projet comme tel et son architecture suit, sur certains points, ses idées initiales.

On constate à travers les deux exemples de cette partie que l'évolution de l'entrée du musée spectaculaire prend plusieurs directions. D'une part, les architectes revendiquent ouvertement leur projet comme spectaculaire et construisent un musée dans ce sens. Ainsi, l'entrée est conçue comme une expérience sensorielle qui concentre, ou répartit dans l'ensemble du musée, un large panel de services. Le musée des Confluences est membre de cette première catégorie. Puis, une autre catégorie de musée spectaculaire présente une architecture plus discrète et plus respectueuse. En revanche, le MuCEM dont, l'expérience muséale liée à l'entrée est plus modeste que dans le premier cas, continue d'être vécue comme un divertissement en parallèle au contenu du musée.

Conclusion

Dans notre étude, nous avons cherché à définir l'entrée muséale et à mettre en lumière ses caractéristiques matérielles et fonctionnelles. Les différents cas d'étude nous ont permis d'analyser spécifiquement les entrées du musée spectaculaire. L'objectif a été d'explicitier la naissance et les particularités du phénomène muséal à compter de la date d'ouverture du Centre Pompidou

Dans un premier temps, **Partie I – L'entrée du musée** a permis de définir l'entrée au sens large. Les exemples muséaux convoqués appartiennent autant à la catégorie du musée spectaculaire qu'à celui de l'« hypomusée »³⁴⁵, musée aux formes simples et mesurées. Définir l'entrée est revenu à la déconstruire en trois parties : la façade, l'esplanade et le hall. À la définition matérielle se joint la définition fonctionnelle, l'entrée a pour but de préparer le visiteur, mentalement comme physiquement, à pénétrer dans le musée. Elle doit signaler les particularités du bâtiment pour permettre au futur visiteur d'identifier la fonction culturelle de l'institution.

La préparation du visiteur débute avec la façade, un élément en connexion particulière avec l'environnement du musée, selon qu'il soit urbain ou naturel. La façade peut se démarquer comme elle peut s'intégrer avec discrétion, voire rappeler les formes de son environnement. Étant le premier élément de l'entrée perçu par le visiteur, la façade joue un rôle de communication fort. Que ce soit par les formes évocatrices, ou non, qui renvoient à la nature de l'édifice ou que ce soit par des panneaux informatifs ou d'œuvres d'art ; la façade interagit avec le visiteur dans l'objectif de l'attirer et de l'informer. Ainsi, la façade permet de délimiter le musée de son contexte tout en lui offrant un moyen de communiquer.

L'esplanade suit la façade, elle accueille physiquement le visiteur et le mène jusqu'à la porte d'entrée. Les trois types d'esplanade, sur piédestal, de « plain-pied » et descendante poursuivent les buts d'accueil du visiteur ainsi que de séparation ou d'intégration du musée à son contexte. Dès lors que le futur visiteur traverse l'esplanade, il accomplit « le rite de passage » qui influence son comportement pour le préparer à rentrer dans le musée et à lui suggérer l'attitude appropriée pour la visite. La porte d'entrée marque physiquement l'aboutissement du rite. Le visiteur la franchissant passe à l'intérieur du musée.

³⁴⁵ SUMA, 2007, p. 259.

Le dernier espace, le hall, est le seul composant de l'entrée à l'intérieur du musée. Il est central car il rassemble un ensemble de services destinés au visiteur. Il réoriente chaque personne vers les espaces du musée. Son rôle centralisateur est, dans certains cas, soutenu par une architecture monumentale et majestueuse, et dans d'autres cas, il est à échelle humaine et doté de peu, voire d'aucun services. La matérialité du hall est multiple selon s'il est enfoui ou émergé. L'utilisation du verre est récurrente pour une transparence optimale qui renvoie l'image d'une institution ouverte et accueillante.

L'entrée définie au sens large permet d'aborder la **Partie II – L'entrée du musée spectaculaire : deux projets emblématiques**, qui comprend l'analyse du Centre Pompidou et de la pyramide du Louvre ; deux exemples dont les entrées mettent en lumière l'avènement du modèle spectaculaire comme nouveau moteur pour l'institution muséale au sens large. L'étude débute avec l'emplacement du Centre qui met en scène l'enveloppe architecturale monumentale dans l'espace urbain. Suivent la façade et l'esplanade, toutes les deux devenues le reflet d'une innovation architecturale, technique, et transforment l'expérience muséale en divertissement et en loisir. L'effort d'une transparence quasi-totale expose le visiteur aux yeux de tous et nous permet d'affirmer que le Centre favorise un renversement où le visiteur se voit être l'objet contemplé au lieu du musée. Enfin, le hall, devient le véritable cœur de l'institution, et propose un ensemble de services qui plonge le Centre dans un système de consommation mercantile qui détourne le visiteur de l'expérience contenue dans le reste du bâtiment. Tous ces premiers aspects définissent les bases du spectaculaire qui permettent de mettre en perspective les changements muséologiques où le Centre apparaît comme une réponse face aux crises muséales.

L'effet spectaculaire, étudié à travers le prisme de l'entrée, est repris par la nouvelle entrée du Louvre. Le musée choisit de construire un nouvel accès centralisé pour le visiteur. Il reprend des dimensions monumentales, une visibilité accrue depuis l'espace public (grâce à son emplacement, ses formes qui tranchent avec le bâti historique du Louvre et sa transparence totale) ; le « rite de passage » offre une expérience sensorielle importante qui mène à un hall de taille démesurée et accessible par une voie souterraine précédée par une galerie marchande connectée à la ville. Les frontières du musée sont questionnées par une telle ouverture. L'importance des espaces construits pour l'entrée concurrencent véritablement le contenu du musée. Une entrée d'une telle ampleur questionne les nouvelles missions du musée. L'objectif est-il d'attirer le maximum de visiteur quitte à ce que l'institution évolue « vers d'autres formes

qui ressemblent parfois à celles du *shopping center* ou du parc d'attraction »³⁴⁶ ? Ainsi, l'évolution du musée spectaculaire présente des aspects davantage mercantiles.

L'objectif de la **Partie III – L'évolution de l'entrée spectaculaire** est de poursuivre l'analyse effectuée sur les deux précédentes institutions et de relever les évolutions de l'entrée du musée spectaculaire. Le musée des Confluences est un musée spectaculaire sous toutes ses formes. Le Nuage et le Cristal, placés sur un socle qui surélève l'ensemble, sont de dimensions importantes pour offrir mise-en-scène spectaculaire dans l'espace urbain (accompagnée par une transparence totale de l'accueil). Le hall se sépare des multiples services observables chez les musées parisiens pour devenir une expérience architecturale. Le visiteur peut parcourir le hall à l'aide des multiples rampes qui traversent l'espace pour accéder aux étages tout en expérimentant la rampe hélicoïdale autour du « puits de gravité ». Le projet ouvertement spectaculaire fait suite à *l'effet Bilbao* en reprenant des caractéristiques architecturales similaires et une volonté de transformer le musée en atout touristique et en moteur économique de la région et de la ville. On assiste à un nouveau départ du musée spectaculaire qui tente de se changer en machine de promotion culturelle à l'échelle nationale voire internationale. Il semble que « l'architecture visant le spectaculaire semble souvent tirer parti des emplacements positifs, favoriser tacitement les intérêts privés et utiliser des symboles anciens ou nouveaux de prestige culturel »³⁴⁷ dans le but « de capter l'attention des médias consuméristes, tout en servant de couverture aux acteurs qui poursuivent des projets immobiliers »³⁴⁸.

La poursuite de notre étude traite du MuCEM, à la fois discret et contrastant visuellement avec le fort, comme un symbole de renversement de l'effet spectaculaire. Sa participation active dans le plan de relance urbain et économique, Euroméditerranée, le place en figure de proue du projet de la ville. Certes, les dimensions sont modestes mais les formes du musée sont singulières et atypiques et offre un contraste avec son environnement. Le hall est à taille humaine ; il n'est pas central dans l'expérience de visite du musée, et ne propose pas un ensemble de service considérable mais pour autant, la passerelle accompagnée de la rampe hélicoïdale qui tourne autour du musée, s'expérimentent comme des attractions touristiques. Elles permettent au visiteur de se promener en bord de mer sans avoir à pénétrer dans le musée ; elles offrent un moment de divertissement assuré. L'insertion du musée dans un plan de relance économique et

³⁴⁶ SUMA, 2007, p. 267

³⁴⁷ [Notre traduction]. Texte original : « architecture aimed at the spectacular often seems to leverage positive locations, to tacitly favor private interests, and to use old or new symbols of cultural prestige », in : DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 32.

³⁴⁸ [Notre traduction]. Texte original : « for shaping the attention of consumerist media, while also providing cover for the players pursuing real-estate projects », in : DAVIDE, MICHELE, 2016, p. 11.

touristique ne place pas l'architecture du MuCEM comme une simple enveloppe destinée aux activités muséales. Il rejoint cet aspect de l'architecture spectaculaire dans les dynamiques urbaines et économiques. Il devient, comme le Musée des Confluences, l'icône d'un renouveau urbain de la ville.

L'étude de ses musées laissent penser que l'architecture spectaculaire prend diverses orientations. Pour certaines institutions, l'appartenance à ce phénomène est parfaitement assumée et revendiquée, ce qui leur évite d'être la cible de critique contrairement au Louvre et à Beaubourg qui en ont été victimes en se définissant comme des « anti-monuments » ou bien comme des bâtiments en harmonie avec leur contexte. Le musée marseillais semble apporter une réponse mesurée bien que les affirmations sur sa nature anti-spectaculaire sont à nuancer. Le MuCEM suit l'argument que les musées sont construits « pour doter la scène urbaine d'une des expressions les plus éloquentes de la contemporanéité et pour revendiquer l'appartenance au circuit de la communication globale »³⁴⁹. En ce sens, il rejoint l'idée que le musée doit se recentrer sur ses fonctions premières, conserver les objets, transmettre le savoir qu'il renferme, favoriser la rencontre entre les visiteurs et les objets dans un espace silencieux et de recueillement³⁵⁰. La critique portée sur l'effet spectaculaire induit qu'il est nocif pour l'expérience de visite, qu'il détourne le visiteur du véritable contenu exposé. Il serait intéressant d'élargir le sujet selon la théorie suivante : l'ouverture et l'accessibilité accrue du musée spectaculaire aidées par la multiplicité de services proposés peut, dans un autre sens, servir de tremplin aux visiteurs pour accéder au contenu exposé et le rendre plus accessible.

Nous avons constaté que l'entrée endosse un rôle clé dans le processus de spectacularisation du musée. Il serait intéressant d'observer si les tout nouveaux musées perpétuent le phénomène spectaculaire avec les mêmes caractéristiques architecturales et fonctionnelles. Des exemples suisses méritent toute notre attention. La nouvelle extension de la Kunsthalle de Bâle ou du Kunsthaus de Zürich construits récemment, proposent une structure d'accueil intéressante.

L'étude de musée plus récents serait pertinente pour relever si les particularités contenues dans l'entrée se répandent dans l'ensemble du musée. Les galeries pourraient être ponctuées de services mercantiles ou de repos, destinés aux visiteurs afin de constater si la consommation marchande s'immisce également à l'intérieur du musée et prennent le dessus sur le contenu.

³⁴⁹ SUMA, 2007, p. 255.

³⁵⁰ SAMYN Philippe, « Sustainable museum, réflexions sur les musées de demain », p. 64, in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001.

L'étude de l'entrée muséale peut se prolonger avec l'analyse plus poussée d'entrée de musée déplacée et nouvellement créée, comme celle du Louvre. Comment rediriger le visiteur vers ces nouvelles entrées bien que le bâtiment d'origine présente une architecture qui intègre une entrée préexistante ? L'extension du musée des beaux-arts de Dijon ou celle de la National Gallery de Londres sont des exemples significatifs d'entrée déplacée.

Un élément de l'entrée, la façade, possède des fonctions qui peuvent être approfondies avec l'étude de l'étymologie du mot écran. La façade agit également comme un écran si l'on se réfère à la définition du terme, c'est un « objet conçu pour arrêter un rayonnement »³⁵¹ ou bien pour « [se] protéger de quelque chose »³⁵². L'écran sert d'élément de protection et dans le prolongement de cette pensée, comme élément de séparation et de dissimulation³⁵³. La façade, selon sa composition matérielle, fait écho à cette définition d'écran où elle cache aux yeux du visiteurs le contenu du musée.

Aussi, l'écran est un élément qui sert « à attirer et à diriger le regard, à "améliorer" et à "affiner" la vision »³⁵⁴. Avec les fonctions de la façade relevées précédemment, il est possible d'approfondir la notion de cadrage du regard.

La fonction d'écran comme support d'image arrive bien plus tard avec l'arrivée de dispositif de projection³⁵⁵ mais là encore, la façade sert de support à des images avec sa capacité à soutenir des écrans de projections (on pense notamment aux projets de placer des écrans sur la façade du Centre Pompidou). Toutes ces notions relatives à l'étymologie du mot écran permettent de d'attribuer d'autres fonctions à la façade muséale.

Un dernier aspect peut être approfondi, les aspects techniques des constructions qui ont été que brièvement mentionnés. Une recherche plus poussée dans ce domaine permettrait de mettre en lumière les difficultés ou les facilités qu'ont rencontrées les architectes dans la construction.

³⁵¹ Écran, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cran>, consulté le 27 octobre 2022.

³⁵² Écran, CNRTL, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9cran>, consulté le 27 octobre 2022.

³⁵³ AVEZZÙ Giorgio, « The deep time of the screen, and its forgotten etymology », in : *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 11, 2019, p. 3, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2019.1610296?scroll=top&needAccess=true>, consulté le 19 octobre 2022.

³⁵⁴ [Notre traduction]. Texte original : « On the contrary, they served to attract and direct the gaze, to “enhance” and “sharpen” vision », in : AVEZZÙ, 2019, p. 7, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2019.1610296?scroll=top&needAccess=true>, consulté le 19 octobre 2022.

³⁵⁵ AVEZZÙ, 2019, p. 11, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2019.1610296?scroll=top&needAccess=true>, consulté le 19 octobre 2022.

Il pourrait être pertinent de contacter les architectes et comparer les résultats attendus en comparaison avec ceux obtenus. Bien que pour ce travail, tous les musées aient fait l'objet de comparaison entre les intentions émises par les politiques et les architectes et les résultats, des entretiens permettraient d'approfondir notre étude.

Dans l'approfondissement des méthodes de recherche, l'analyse des enquêtes des avis des visiteurs permettraient de compléter les connaissances sur l'écart entre les intentions et les résultats.

Finalement, en guise de dernière ouverture, des questionnements sur le prolongement de la durée du modèle spectaculaire seraient pertinents. Comme le souligne Ponzini Davide, l'effet spectaculaire s'effrite à cause des coûts et des retards qu'occasionnent la construction de tels projets, de leurs impacts sur leur environnement et sur l'histoire du lieu et le risque d'homogénéisation globale de l'architecture³⁵⁶. Aussi, aborder les entrées des autres constructions (église, casino, barre d'habitation etc.) des architectes étudiées permettraient d'étendre notre sujet de recherche et ainsi relever si l'ensemble des entrées conçues par l'architecte sont spectaculaires. Cela permettrait également de cerner les caractéristiques de l'effet spectaculaire, au-delà du monde muséal, qui constitue une nouvelle approche de l'architecture et de ses fonctions dans les futures dynamiques culturelles, urbaines, économiques, politiques et sociales.

³⁵⁶ DAVIDE, MICHELE, 2016, pp. 190-191.

Table des illustrations

Figure 1 Tim Etchells, Qu’y a-t-il entre nous ?, 2021, 300 x 4300 cm, installation néon, Centre George Pompidou, Paris. © Bernand Prevost / Centre Pompidou.....	1
Figure 2 Schéma générale de l’entrée muséale. Document réalisé par Raphaël Osé.....	10
Figure 3 Le grand théâtre antique et le musée d’archéologie de Lyon. © Laurence Danière / Lugdunum	11
Figure 4 La Fondation Louis Vuitton dans le bois du Boulogne de Paris. © Gerhy Partners, LPP and Frank O. Gehry / Ivan Baan	11
Figure 5 Musée Guggenheim vu depuis le pont, Frank Gerhy, 1998, Bilbao. Source : DONZEL Catherine, <i>Nouveaux Musées</i> , Paris : Edition Telleri, 1998, p.146.....	16
Figure 6 L’entrée du musée Guggenheim de Bilbao. Source : DONZEL Catherine, <i>Nouveaux Musées</i> , Paris : Edition Telleri, 1998, p.144.	16
Figure 7 L’atrium ou le hall d’entrée du musée du musée Guggenheim. Source : DONZEL Catherine, <i>Nouveaux Musées</i> , Paris : Edition Telleri, 1998, p.154.....	17
Figure 8 La Fondation Goetz, Herzog et de Meuron de Munich. Source : DONZEL Catherine, <i>Nouveaux Musées</i> , Paris : Edition Telleri, 1998, p.123.	17
Figure 9 Façade d’entrée de la Neue Nationalgalerie de Berlin. © BBR / Thomas Bruns.....	21
Figure 10 Vue de la Kunsthaus de Graz dans la ville. Source : SUMA Stefania, <i>Musées 2, architectures 2000-2007</i> , Paris : Actes Sud, 2007, p. 19.	23
Figure 11 La façade de nuit de la kunsthaus de Graz. Source : DESMOULINS Christine, <i>25 musées</i> , Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 60.	23
Figure 12 Paroi vitrée et mur végétal du musée du Quai Branly. Source : SUMA Stefania, <i>Musées 2, architectures 2000-2007</i> , Paris : Actes Sud, 2007, pp. 192-193.....	24
Figure 13 Voie d’accès menant l’entrée du musée du Quai-Branly. Source : https://www.quaibranly.fr/fr/si-vous-etes/adherent/devenez-adherent/	25
Figure 14 Musée de national de préhistoire d’Eyzies. Source : DESMOULINS Christine, <i>25 musées</i> , Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 136.	26
Figure 15 Mémorial de la Vendée de Lucs sur Boulogne. Source : https://www.sitesculturels.vendee.fr/Historial-de-Vendee/Informations-pratiques/Nature-velo-et-rando.....	26
Figure 16 Façade du Zentrum Paul Klee. Source : https://www.sbb.ch/fr/loisirs-et-vacances/idees/offre.html/veranstaltungen/zentrum-paul-klee	28

Figure 17 Principal accès de Vulcania. Source : VAN UFFELEN Chris, <i>Museum architektur – Musées architecture – Museos arquitectura</i> , Postdam : Tandem Verlag GmbH, 2010, p. 400.	28
Figure 18 Musées des enfants de Houston. Source : https://en.wikipedia.org/wiki/Children%27s_Museum_of_Houston#/media/File:HoustonChildrenMuseum.JPG	30
Figure 19 Esplanade de la Staatsgalerie de Stuttgart. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 78.	30
Figure 20 Façade du Schaulager de Münchenstein. Source : SUMA Stefania, <i>Musées 2, architectures 2000-2007</i> , Paris : Actes Sud, 2007, p. 18.	32
Figure 21 Christo et Jeanne-Claude, <i>Wrapped Kunsthalle</i> , 1967-68, Berne. © Christo and Jeanne-Claude Foundation / Balthasar Burkhard	32
Figure 22 Sortie du tunnel du musée Miho de Shiga. Source : DESMOULINS Christine, <i>25 musées</i> , Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 77.	34
Figure 23 Escalier d'entrée du musée Miho de Shiga. Source : DESMOULINS Christine, <i>25 musées</i> , Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005, p. 75.	34
Figure 24 Façade et esplanade de l'Altes Museum de Berlin. © visitBerlin / Wolfgang Scholvien	35
Figure 25 Rotonde de l'Altes Museum. © visitBerlin / Pierre Adenis	35
Figure 26 Esplanade du Musée Guggenheim de New-York. Source : https://www.inexhibit.com/case-studies/the-guggenheim-museum-an-american-revolution/ .	37
Figure 27 Esplanade et façade du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé	39
Figure 28 Olivier Estoppey, <i>Mon jardin sous la pluie</i> , 1994, sans dimensions, groupe sculpté, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé ..	39
Figure 29 Esplanade du musée de la communication de Berne. Source : https://cominmag.ch/musee-de-la-communication-ferme-mais-proposera-des-expositions-virtuelles/	40
Figure 30 Hall d'entrée du Museum Of Art de San Francisco. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 87.	42
Figure 31 Plan du rez-de-chaussée du Museum of Modern Art de San Francisco. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p.87.	43

Figure 32 Vue aérienne du hall du British Museum de Londres	
Source : https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/	44
Figure 33 Tour central du hall d'accueil du British Museum. Source :	
https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/	44
Figure 34 Allée ouest du Crystal Palace. Source : BENNETT Tony, « The exhibitionary complex », in : B. DIRKS Nicholas, ELEY Geoff, B. ORTNER Sherry <i>et al.</i> , <i>Culture / Power / History, A reader in contemporary social theory</i> , Princeton : Princeton University Press, 1994,	
p. 125.....	47
Figure 35 Vue aérienne du Landesmuseum de Zürich et de son extension. © Musée national suisse / aura	48
Figure 36 Esplanade du Louvre-Lens. Source : https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/	49
Figure 37 Hall d'entrée du Louvre-Lens. Source : https://www.louvre-lens.fr/le-louvre-lens/architecture-et-parc/	49
Figure 38 Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 152.	51
Figure 39 Extension du Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 153.....	51
Figure 40 Nouvelle entrée de l'extension du Musée Van Gogh. © Jan Kees Steenman	52
Figure 41 Coupe transversale du musée et de l'extension du Musée Van Gogh d'Amsterdam. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 153.	52
Figure 42 Escalier et vue du hall d'entrée du musée Van Gogh. © Jan Kees Steenman.....	52
Figure 43 Entrée et salles de l'Espace Rousseau Neuchâtel. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	54
Figure 44 Musée La Conguinta à Giornico. Source : VON NAREDI-RAINER Paul, <i>Museum building : a design manuel</i> , Basel : Birkhäuser, 2004, p. 84.	54
Figure 45 Le plateau Beaubourg avant la construction du Centre Pompidou. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, <i>Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou</i> , Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 49.	56
Figure 46 Le périmètre piéton du Centre Georges Pompidou. Source : MOLLARD Claude, <i>L'enjeu du Centre Pompidou</i> , Paris : Union Générale d'Editions, 1976, p. 106.	57
Figure 47 Vue de la façade Est. Source : <i>Centre Georges Pompidou Paris</i> , Les guides de musée Prestel, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2002, p. 9.	58

Figure 48 Levage d'une gerberette. Source : Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, <i>Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou</i> , Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 92.....	59
Figure 49 Vue de la façade et de la piazza. © Thomas Roessler	59
Figure 50 Le hall d'accueil. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	60
Figure 51 Projet du Centre George Pompidou, Paris, Renzo Piano et Richard Rogers, 1971. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, <i>Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou</i> , Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 58.	63
Figure 52 Espace vitré au sommet du Centre. © Max Ivanson / KaosPhoto	64
Figure 53 Plan du Panopticon Source : FOUCAULT Michel, <i>Surveiller et punir</i> , Paris : Gallimard, 2016, p. 228.....	65
Figure 54 La piazza animée par plusieurs spectacles de rue. Source : PIANO Renzo, RICHARD Rogers, <i>Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou</i> , Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, p. 161.	67
Figure 55 Vue de la billetterie et du vestiaire. Photographie réalisée par Raphaël Osé	69
Figure 56 Point d'information. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	69
Figure 57 Boutique du Centre et espace des adhésions. Photographie réalisée par Raphaël Osé	70
Figure 58 Librairie du Centre et cafétaria. Photographie réalisée par Raphaël Osé	70
Figure 59 Portes d'entrée du Centre. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	71
Figure 60 Portes d'entrée donnant sur l'avenue Rambuteau. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	72
Figure 61 Porte d'entrée depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé	72
Figure 62 Plan du Louvre et circulation en « U ». Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 23.....	77
Figure 63 Plan de l'extension du musée du Louvre. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 96-97.	78
Figure 64 Entrée de la pyramide, Musée de Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé	78
Figure 65 Entrée du passage Richelieu, Musée du Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	79
Figure 66 Entrée par le passage de la galerie marchande. Photographie réalisée par Raphaël Osé	79

Figure 67 Le passage souterrain menant au hall de la pyramide. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	80
Figure 68 Entrée de l'aile Denon depuis le hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé	80
Figure 69 Ancien parvis de cour Napoléon habitée par un parc et un parking. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 49.	81
Figure 70 Les différentes coupes de l'extension de la cour Napoléon. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 25.	81
Figure 71 La cour Napoléon en cours d'achèvement des travaux. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 125.	86
Figure 72 JR, <i>JR et le secret de la grande pyramide</i> , 2019, collage papier, Musée de Louvre, Paris. Source : https://www.jr-art.net/fr/projects/jr-au-louvre--le-secret-de-la-grande-pyramide	87
Figure 73 Vue du hall depuis les mezzanines. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 116-117.	88
Figure 74 Détail du plan du hall et des aménagements. Source : BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, <i>Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993</i> , Milan-Paris : Electa France, 1989, p. 114-115.	89
Figure 75 Escalier mécanique reliant la porte d'entrée au hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	90
Figure 76 Escalier hélicoïdale reliant la porte d'entrée au hall central. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	90
Figure 77 Ieoh Ming Pei, Étude de coupe pour les proportions de la pyramide envisageant l'emplacement des Chevaux de Marly au sommet de l'escalier et de l'arrivée de l'escalier mécanique, Encre sur papier millimétré, octobre 1983. Source : JODIDIO Philip, I. M. Pei - <i>La pyramide du Louvre, The Louvre pyramid</i> , Paris : Musée du Louvre, 2009, p. 57.....	92
Figure 78 Entre de la galerie marchande appelée Carrousel du Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé	93
Figure 79 Entrée du Carrousel du Louvre depuis la Rue Rivoli. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	94

Figure 80 Entrée du Carrousel depuis le jardin des Tuileries. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	94
Figure 81 Point de vente sur l'une des mezzanines du hall. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	95
Figure 82 Boutique et librairie du Louvre accessible depuis l'entrée souterraine menant au Louvre. Photographie réalisée par Raphaël Osé	96
Figure 83 Aile ouest du Museum of Fine Art de Boston. Source : MCCLELLAN Andrew, The art museum from boullé to Bilbao, University Of California Press : Los Angeles, Londres, 2008, p. 88.....	96
Figure 84 Le musée des Confluences vue depuis la pointe. © Olivier Guerrin.....	100
Figure 85 Entrée principale du musée des Confluences. Photographie réalisée par Raphaël Osé	103
Figure 86 Arrêt de Tramway en face du musée des Confluences. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	104
Figure 87 le hall d'entrée du musée. © Thomas Aupet.....	105
Figure 88 Escalator menant au premier niveau. Photographie réalisée par Raphaël Osé	106
Figure 89 Escalier menant au premier niveau. Photographie réalisée par Raphaël Osé	107
Figure 90 Point de vente des billets. Photographie réalisée par Raphaël Osé	107
Figure 91 Entrée de la librairie et du magasin de souvenirs. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	108
Figure 92 Le puits de gravité située au centre du hall. Photographie réalisée par Raphaël Osé	108
Figure 93 Vue sur la ville depuis le toit terrasse. Photographie réalisée par Raphaël Osé	109
Figure 94 Passage qui traverse le Nuage menant à l'ouverture sur le confluent. Photographie réalisée par Raphaël Osé	111
Figure 95 Entrée de l'auditorium. Photographie réalisée par Raphaël Osé	112
Figure 96 Entrée des groupes. Photographie réalisée par Raphaël Osé	112
Figure 97 Musée des Confluences depuis le jardin de la pointe du confluent. Photographie réalisée par Raphaël Osé	114
Figure 98 Dôme du Louvre Abu-Dhabi. © Département du tourisme et de la culture– Abu Dhabi/ Photo: Hufton+Crow	116
Figure 99 Centre Pompidou de Shanghai. Source : https://www.centrepompidou.fr/en/the-centre-pompidou/international-offers/centre-pompidou-x-west-bund-museum-project-shanghai	117

Figure 100 Musée BMW de Munich. © Duccio Malgamba.....	117
Figure 101 Vue aérienne du site. Source : COLARDELLE Michel (dir.), Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 146.	119
Figure 102 Centre de Conservation et de Ressources de Marseille. Source : https://www.vezzoni-associes.com/architecture/ccr-mucem/	119
Figure 103 Vue du MuCEM et du fort Saint-Jean depuis l'esplanade du J4. Photographie réalisée par Raphaël Osé	120
Figure 104 Plan de la zone de développement urbain du projet Euroméditerranée. Source : COLARDELLE Michel (dir.), Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, p. 147.	122
Figure 105 Vue de l'esplanade du musée depuis la ville. Photographie réalisée par Raphaël Osé	123
Figure 106 L'esplanade et la façade du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé	123
Figure 107 Façade vitrée du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	124
Figure 108 Poteaux et des tiges de maintien métalliques. Photographie réalisée par Raphaël Osé	125
Figure 109 Portes d'entrée et accès au hall depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	127
Figure 110 Hall d'accueil. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	127
Figure 111 Passerelle qui relie le fort Saint-Jean et le toit du musée. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	128
Figure 112 Espace de détente installé sur le toit terrasse. Photographie réalisée par Raphaël Osé	129
Figure 113 Accès à la rampe hélicoïdale depuis l'esplanade. Photographie réalisée par Raphaël Osé.....	130
Figure 114 Rampe hélicoïdale du musée Guggenheim de New-York. © David Heald	130
Figure 115 Croquis du musée mondial <i>Mundaneum</i> de Genève. © FLC/ADAGP	131
Figure 116 Espace de circulation sous le dôme du Louvre Abu-Dhabi. Source : https://www.google.com/search?q=louvre+abu+dhabi&client=firefox-b-d&sxsrf=ALiCzsYC9-Tqaw9hkJ8AXbpajQ9_iFB1Og:1656593593364&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiYh62FnNX4AhVMh_0HHeS4BOQQ_AUoAXoECAIQAw&biw=1536&bih=703&dp=1.25#imgsrc=ClmPc-xKSFcgNM	133

Bibliographie

Théories architecture

Ouvrages :

FAURE Elie, *L'esprit des formes*, Paris : Livre de poche, 1973.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 2016.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : 3ème édition Flammarion, 2016.

MONNIER Gérard, « L'architecture du XXe siècle », *Que sais-je*, Paris : PUF, 1997.

PEARMAN Hugh, *Architecture du monde contemporain*, Paris : Phaidon, 2002.

PEVSNER Nikolaus, *An outline of european architecture*, Layton : Gibbs-smith, 2009.

TAUT Bruno, *Paul Scheerbart, Architecture de verre*, Paris : Editions B2, 2015.

Ressources en ligne :

BAZIN Germain, DESVALLÉES André, MOULIN Raymonde, « Muséologie », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/museologie/>, consulté le 25 mars 2021.

CHARLES Daniel, « Architecture (Thèmes généraux) - Architectures et philosophie » in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-themes-generaux-architecture-et-philosophie/>, consulté 12 mai 2021.

PICON Antoine, « Architecture (Thèmes généraux) - Architecture et société », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-themes-generaux-architecture-et-societe/>, consulté 29 avril 2021.

PICON Antoine, « Architecture, (Thèmes généraux) - Notions essentielles », in : *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible à l'adresse URL suivante: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-themes-generaux-notions-essentielles/>, consulté 29 avril 2021.

Article :

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in : *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, 1984, pp. 46-49.

Architectures muséales

Général

Dictionnaire :

DESVALLÉES André, MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011.

Ouvrages :

DESMOULINS Christine, *25 musées*, Saint-Just-la-Pendue : Edition du Moniteur, 2005.

DONZEL Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris : Edition Telleri, 1998.

DOUGLAS Davis, *The Museum Transformed : Design and culture in the post-pompidou age*, New York : Cross River Press, 1990.

MCCLELLAN Andrew, *The art museum from boullé to Bilbao*, University Of California Press : Los Angeles, Londres, 2008.

DAVIDE Ponzini, MICHELE Nastasi, *Starchitecture, scenes, actors, and spectacles in contemporary cities*, New-York : The Monacelli Press, 2016.

NEWHOUSE, Victoria, *Towards a new museum*, New York : Monacelli Press, 1998.

SUMA Stefania, *Musées 2, architectures 2000-2007*, Paris : Actes Sud, 2007.

VAN UFFELEN Chris, *Museums architektur*, Postdam : Tandem Verlag GmbH, 2010.

VON NAREDI-RAINER Paul, *Museum building : a design manuel*, Basel : Birkhäuser, 2004.

ZEIGER Mimi, *New museum architecture, Innovative buildings from arounds the world*, London : Thames & Hudson, 2005.

Articles :

AVEZZÙ Giorgio, « The deep time of the screen, and its forgotten etymology », in : *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 11, 2019, pp. 1-12, disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2019.1610296?scroll=top&needAccess=true>, consulté le 19 octobre 2022.

CAMERON Duncan, « Le musée : un temple ou un forum (1971) », in : *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon : édition W, Savigny-le-temple : M.N.E.S., 1992, Vol. 1, p. 85.

RAMBERT Francis, « L'enjeu de l'architecture, entre génie du lieu et sens du contexte », in : *Architectures de la culture, culture de l'architecture*, Editions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2009, pp. 24-29.

LEQUEUX Emmanuel, « Une vie à emballer le monde », in : *Beaux-Arts Magazine*, n°431, mai 2020, pp. 48-55.

Actes de colloques :

ROBERT Yves, « De la nécessité d'une architecture muséologique », in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001, pp. 89-104.

SAMYN Philippe, « Sustainable museum, réflexions sur les musées de demain », in : *Architecture et musée*, Colloques organisé au musée royal de Mariemont, Mariemont, 15-16 janvier 1998, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001, pp. 61-74.

Catalogue d'exposition :

Chefs-d'œuvre ? Architectures de Musées 1937-2014, catalogue d'exposition, Metz, Centre-Pompidou Metz, 12 mai 2010-29 août 2011, sous la direction de Philip Jodidio et Laurent Le Bon et Aurélien Lemonier, Metz, Centre-Pompidou Metz, 2010.

Musées du XXI^e siècle. Idées Projets Réalisations, catalogue d'exposition, catalogue d'exposition, Bâle, Art Centre Basel, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1er avril-25 juin 2006, Rome, Museo nazionale Delle Arti del XXI Secolo, 21 septembre-29 octobre 2006, Autriche, Lentos Kunstmuseum Linz, 23 novembre-18 février 2007, France, Musée des Confluences, 20 mars-1er juillet 2007, München : Prestel, 2007.

Muséographie et muséologie

Ouvrages :

COTTON DANA John, *The new museum selected writings by John Cotton Dana*, Washington DC : The Newark Museum and the American Association of Museums, 1999.

DAGOGNET François, *Un musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1993.

DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz : Séguier option culture, 1998.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris : Editions Gérard Lebovici, 1988.

MAIRESSE François, *Le musée temple spectaculaire*, Muséologies. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 2002.

TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge du musée Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris : Armand Colin, 2005.

Articles :

BENNETT Tony, « The exhibitionary complex », in : B. DIRKS Nicholas, ELEY Geoff, B. ORTNER Sherry *et al.*, *Culture / Power / History, A reader in contemporary social theory*, Princeton : Princeton University Press, 1994, pp. 123-154.

Seuil du musée

Ouvrage :

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Editions du Seuil, 1987.

Article :

RENAULT Monique, « seuil du musée, deuil de la ville ? », in : *La lettre de l'Ocim*, septembre-octobre 2000, n°71, pp. 15-20.

Articles en ligne :

BONNIN Philippe, « dispositif et rituels du seuil : une typologie sociale. Détour japonais », in : *Communications* [en ligne], n°70, 2000, pp. 65-92, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2064, consulté le 28 janvier 2022.

PAEZ Milena, « La façade muséale comme médium artistique : de la surface à l'interface », in : *Histoire de l'art*, n°72, juin 2013, pp. 115-125, disponible à l'adresse URL suivante : https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2013_num_72_1_3449, consulté le 25 janvier 2022.

PROMPEIANA IAROSSE Maria, « L'architettura della facciata tra geometria, concept e costruzione : il caso degli edifici museali = The architecture of the façade, between geometrics, concept and construction : the study of the museum building », in : *Riflessioni*, 2019, pp. 129-136, disponible à l'adresse URL suivante : <https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/1124820/522693/UID2019light.pdf>, consulté le 25 janvier 2022.

SCHALL Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », in : *Culture & musées*, 2015, pp. 185-206, disponible en ligne à l'adresse URL suivante : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>, consulté le 27 janvier 2022.

Travail de master :

SPITTLER Andreas, *Le seuil du Musée, aspects fonctionnels et conceptuels au niveau de l'architecture*, Mémoire de master sous la direction de Régine Bonnefoit, Université de Neuchâtel, 2013 (document non publié).

Bibliographie - musées étudiés

Centre Pompidou Paris

Ouvrages :

BAUDRILLARD Jean, *l'effet beaubourg implosion et dissuasion*, Paris : Édition Galilée, 1977.

BORDAZ Robert, *Le Centre Pompidou une nouvelle culture*, Paris : Editions Ramsay, 1977.

LESAGE-MÜNCH Anne-Sophie, « Centre Pompidou à Paris : une fermeture en 2023 et 3 ans de travaux pour rénovation », in : *Connaissance des arts*, 26 janvier 2021, article disponible à l'adresse URL suivante : <https://www.connaissancedesarts.com/musees/centre-pompidou/centre-pompidou-a-paris-une-fermeture-en-2023-et-3-ans-de-travaux-pour-renovation-11152237/>, consulté le 16 mai 2022.

MOLLARD Claude, *L'enjeu du Centre Pompidou*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1976.

PIANO Renzo, RICHARD Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987.

Guide :

Centre Georges Pompidou Paris, Les guides de musée Prestel, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2002.

Article :

BARBIER-BOUVET Jean-François, DE CERTEAU Michel et al, « L'Utopie Beaubourg dix ans après », in : *Esprit*, n°123, février 1987, pp. 1-82.

Le Louvre

Ouvrages :

BIASINI Emile, BEZOMBES Dominique, LEBRAT Jean, VINCENT Jean-Michel, *Le grand Louvre, Métamorphose d'un musée 1981 - 1993*, Milan-Paris : Electa France, 1989.

FOUCART Bruno, LOSTE Sébastien, SCHNAPPER Antoine, *Paris Mystifié, La grande illusion du Grand Louvre*, Paris, Edition Julliard, 1985.

FRESSOZ François, *Sous la pyramide : au Louvre : le problème des musées*, Paris : Édition absente, 2015.

JODIDIO Philip, *I. M. Pei - La pyramide du Louvre, The Louvre pyramid*, Paris : Musée du Louvre, 2009.

SUNER Bruno, *Pei*, Paris : Hazan, 1988.

Article :

AMBROISE-RENDU Marc, « Le grand Louvre tend son verre », in : *Revue Mensuelle Romande*, n°5, mai 1988, pp. 14-15.

Musée des Confluences

Ouvrages :

GÖSSEL Peter (dir.), *Coop Himmelb(l)au, Complete works 1968-2010*, Köln : Taschen, 2010

JACOMY Bruno, LAFONT-COUTURIER Hélène (dir.), *Confluences genèse d'un musée*, Paris : Flammarion, 2014.

R. WERNER Franck, *Coop Himmelb(l)au, Musée des Confluences, Lyon*, Londres/Stuttgart : Edition Axel Menges, 2016.

Catalogue d'exposition :

Deconstructivist architecture, catalogue d'exposition, New-York, Museum of Modern Art, 23 juin - 30 août 1988, sous la direction de Philip Johnson, New-York : Museum of Modern Art, 1988.

Guide :

[S.N]. Musée des confluences : Guide. Lyon, Musée des confluences, 2014.

Ressources en ligne :

Coophimmelb(l)au Wolf D. Prix & Partner, Musée des Confluences The Crystal Cloud of Knowledge, disponible à l'adresse URL suivante : [Musée des Confluences — Coop Himmelb\(l\)au \(coop-himmelblau.at\)](http://Musée des Confluences — Coop Himmelb(l)au (coop-himmelblau.at)), consulté le 10 janvier 2022.

Musée des Confluences, L'architecture, Disponible à l'adresse URL suivante : [L'architecture | Musée des confluences \(museedesconfluences.fr\)](http://L'architecture | Musée des confluences (museedesconfluences.fr)), consulté le 10 janvier 2022.

Audio :

LAFITTE Priscille, *Ouverture du musée des confluences à lyon: un lieu sans pareil*, extrait de l'émission *Rendez-vous culture*, 5 min. 29 sec., 22 décembre 2014, RFI.

Mucem

Ouvrages :

ACCORSI Florence, CARTA Roland, RICCIOTTI Rudy, *Musée des Civilisations et de la Méditerranée, Le MuCEM*, Marseille : André Frère Editions, 2013.

ARDENNE Paul, *Codex, Rudy Ricciotti*, Paris : Ante Prima, Basel, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2004.

COLARDELLE Michel (dir.), *Réinventer un musée. Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.

SUZZARELLI Bruno *et al*, *Projet scientifique et culturel du MuCEM*, Marseille : mucem, 2013.

Travail de thèse :

MARNEFFE-FONTANELLA Nadège, *Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) à Marseille, Fabrique d'images pour un nouvel espace public à vocation méditerranéenne*, Thèse dirigée par Jean Attali, Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, 2013 (Document non publié).

Articles :

BERNARD Françoise, « Le « musée à vivre » méditerranéen : Emblème de métamorphoses ou symptôme d'incertitude identitaire ? Le cas du mucem de Marseille », in : *Synergies Monde Méditerranéen*, n 5, 2015, pp. 163-173.

CHARBONNIER Jean-Michel, LASNIER Jean-François, MOREL Guillaume, « Marseille et le MuCEM », in *Connaissance des arts Hors-série*, n° 582, 2013.

MOREAU Denis, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », in : *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 352, mai-juin 2004, pp. 90-109.

Bibliographie - musées non-étudiés

Guggenheim Bilbao

LUIS MIGUEL Lus Arana, TOBELEM Jean-Michel, OCKMAN Joan, *Les bulles de Bilbao La mutation des musées depuis Franck Gehry*, Paris : Éditions B2, 2014.

RENAULT Monique, « Musée écrin ou musée écran ? Le Musée Guggenheim de Bilbao », in : *la lettre de l'OCIM*, juillet-août 1998, n°58, pp. 17-22.

Louvre-Lens

AUTEUR COLLECTIF, « Louvre-Lens le musée - l'architecture - les chefs-d'œuvre », Beaux-Arts éditions, Hors-série, novembre 2012.

DECTOT Xavier, MARTINEZ Jean-Luc, POMAREDE Vincent, *Louvre lens, Le guide 2014*, Paris : Somogy éditions d'art, 2013.

Louvre Abu-Dhabi

NOUVEL Jean (dir.), *Louvre Abu Dhabi : Histoire d'un projet d'architecture*, Paris : Skira, 2019.

Dentelles d'architecture, catalogue d'exposition, Euralille, Maison de l'architecture et de la ville, 6 octobre - 19 décembre 2009, sous la direction de Xavier Bouffart, Sophie Trelcat et al., Euralille : MAV, 20.

Musée Van Gogh d'Amsterdam

Van Gogh Museum, Architecture the The Rietveld Building and The Kurokawa Wing,
Disponible à l'adresse URL suivante:

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/organisation/the-building>, consulté le 22 avril 2022.

Zentrum Paul Klee de Berne

Zentrum Paul Klee Berne, L'architecture, Disponible à l'adresse URL suivante :
https://www.zpk.org/fr/service-navigation/qui-sommes-nous_0/lrarchitecture-107.html,
consulté le 13 avril 2022.

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : *Oscé*

Prénom : *Raphaël*

Cursus : *Manten études musicales*

Faculté d'inscription : *Faculté des lettres
et des sciences humaines*

Lieu et date : *07/11/2022*

Signature : *[Signature]*

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

