



QUAND LE MUSÉE S'EXPOSE

FRANÇOISE GAILLARD

Depuis la fin octobre, un immense vaisseau à la voilure de verre et de bois est ancré à la lisière du bois de Boulogne. Une ouverture pratiquée dans ses larges flancs nous fait pénétrer

L'architecture muséale contemporaine et son affirmation en tant qu'œuvre d'art (le musée devient l'œuvre) se fait souvent au détriment de la fonction muséale elle-même : diffuser la culture et le savoir, mettre des espaces au service de ce qui est exposé, selon des missions patrimoniales, éducatives et culturelles. Cette spectacularisation s'accompagne d'une mise de la culture au service de l'économie. De notables exceptions et réussites permettent d'optimiser le propos et les perspectives.

dans ce qu'ils recèlent : un lieu consacré à l'art, essentiellement contemporain, ainsi qu'à la culture visuelle et musicale, ouvert à toutes les formes de réflexion sur la création. On parlerait de « musée » n'était sa raison sociale de « fondation ». D'ailleurs, pour que nul ne l'ignore, le sigle du commanditaire en hautes lettres chromées est apposé sur sa coque. LV, Louis Vuitton. Comme sur les sacs ou les malles cabines qui firent, au temps des grands paquebots, la renommée du sellier. Faute de

goût ? Non, goût d'une époque qui fait courir ses plus beaux voiliers sous les couleurs de MACIF, Groupama et autres Banque populaire.



Avec ses voiles, comme gonflées par un vent arrière, cette arche de l'art récemment accessible au public, est prête à s'élancer avec lui vers de nouvelles aventures artistiques et culturelles.

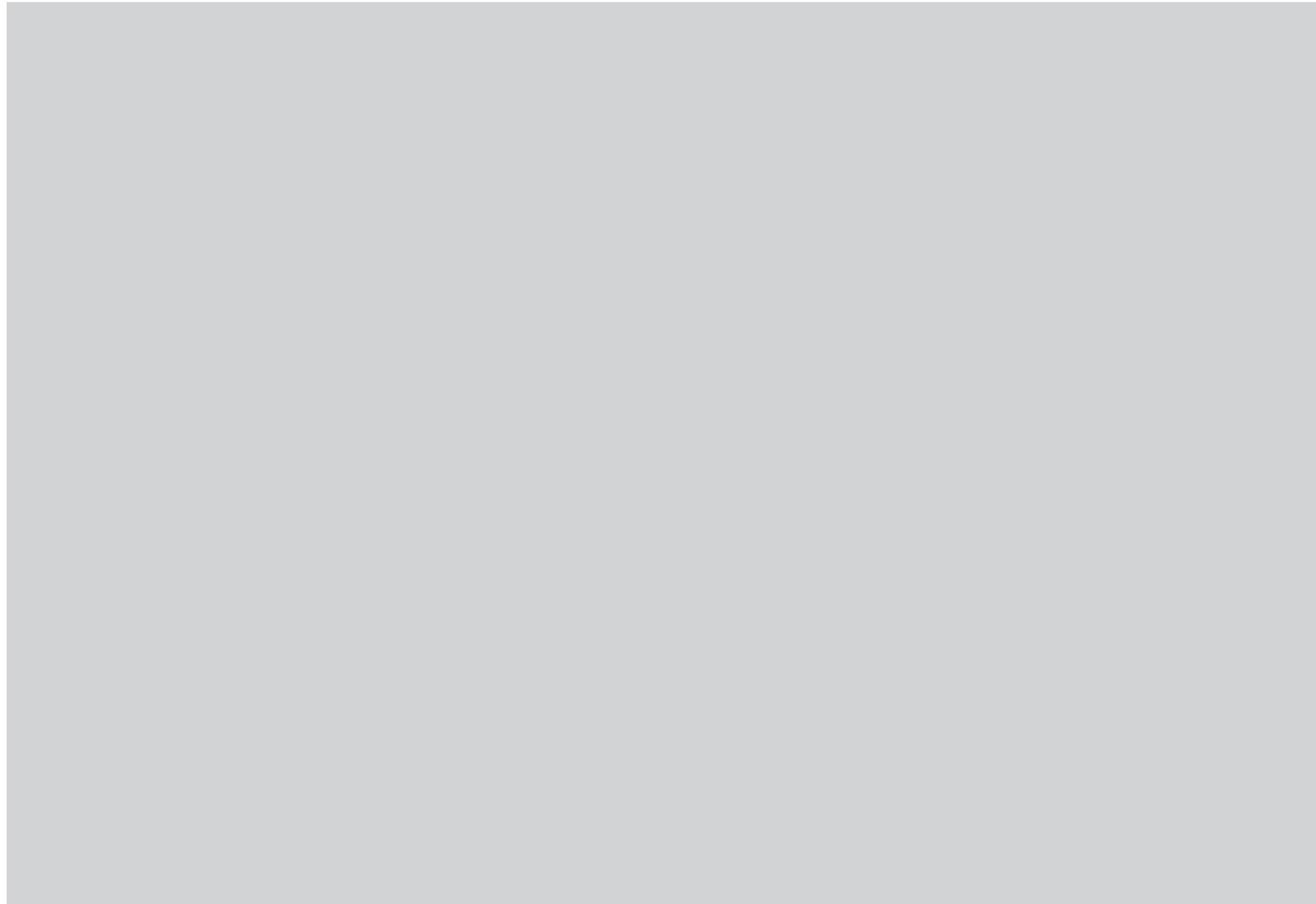
Paris l'a, enfin, son «Gehry». Après Bilbao et avant Abou Dhabi. Je dis bien «enfin», car l'ancien American Center, également œuvre de l'architecte, et devenu la Cinémathèque française, n'entre pas en compte dans cette compétition architecturale que se livrent les grandes villes et les capitales internationales autour de ce nouvel objet de prestige et d'argument de vente aux touristes, que sont ces musées qui portent la griffe des stars de l'architecture mondiale.

Le 27 octobre dernier, jour de l'inauguration de la fondation qui lui était spécialement réservé, le Tout-Paris de la presse, de l'art, de la culture, se précipita pour venir voir.

Pour voir quoi? Pour voir l'importante et prestigieuse collection du président de la fondation, Bernard Arnault? Bien évidemment non, puisque ce public averti savait que la mise en place et l'accrochage des œuvres qui la composent n'auraient lieu que plus tard, et que ne seraient alors visibles que les quelques commandes conçues spécialement pour dialoguer avec le bâtiment et pour le magnifier – comme celles faites à Olafur Eliasson, le magicien de la lumière, Cerith Wyn Evans, l'orfèvre des sons, Ellsworth Kelly, le sculpteur de la couleur –, ou pour en raconter l'histoire. Il faudrait mieux dire, pour en construire la légende, car c'est bien ce à quoi s'emploie dans son travail d'archéologie par anticipation, l'artiste américaine Taryn Simon qui, dans une très vaste salle, expose les traces aujourd'hui effacées de tous ceux, maçons, ingénieurs, électriciens, et autres artisans qui ont participé à la construction du musée, comme leurs gestes qui ont laissé une empreinte sur le plâtre humide ou les objets

qu'ils ont oubliés dans les fondations, un paquet froissé de Marlboro Light, une coupure de presse, une bouteille de plastique cabossée (*A Polite Fiction*).

Ce que tout le monde venait donc voir, c'était le bâtiment. Curiosité d'autant plus compréhensible qu'elle avait été attisée par la médiatisation dont celui-ci avait fait l'objet durant des mois. Mais si la curiosité entraînait pour une part non négligeable dans cet empressement, une autre raison poussait à venir voir ce musée (presque) vide : le sentiment que c'était lui, le musée, qui était l'œuvre. La confirmation de cette inversion des rôles entre musée et collection, était d'ailleurs apportée par cette première programmation, inhabituelle pour un musée même tout nouveau, une exposition de lui-même dans la plus grande salle du bas et, dans la galerie attenante, la projection en boucle du film réalisé par Sarah Morris sur le bâtiment de Franck Gehry durant sa phase de réalisation (*Strange Magic*). Au chapitre du dossier de presse consacré à la présentation du programme artistique de la fondation, Suzanne Pagé, son conservateur en chef, justifiait en ces termes cette curieuse contravention aux habitudes qui veulent qu'un musée ouvre sur une exposition thématique ou monographique forte : «*Pour l'Ouverture, conscients du caractère exceptionnel sur le plan patrimonial de l'œuvre de Frank Gehry, nous avons mis en place une stratégie globale au service du bâtiment. Une exposition spécifique lui est d'emblée consacrée, mettant en évidence, à côté de solutions techniques totalement inédites, les principes d'élaboration de cette architecture. Celle-ci, après l'impulsion première et déterminante du geste créateur formalisé par un dessin, se précise au fil de nombreuses étapes, visualisées par autant de maquettes matérialisant le processus mental dans sa complexité évolutive.*»



Fondation Louis Vuitton,
bâtiment conçu par
l'architecte Frank Gehry.

Pourquoi s'attarder ainsi sur la toute nouvelle Fondation Louis Vuitton? Parce qu'elle résume à elle seule les différentes questions que pose aujourd'hui l'architecture muséale, à commencer par celle de son affirmation en tant qu'œuvre d'art, au détriment souvent de son souci de la vocation et de la fonction d'un musée : la diffusion de la culture et du savoir et donc la mise de ses espaces au service de ce qui y est exposé de façon permanente ou temporaire.

Ces questions, qui ont d'ailleurs partie liée, peuvent, pour aller vite, être ramenées à trois principales : le primat du geste architectural, l'inflation muséale, les raisons économiques, politiques et sociales d'une telle inflation.

Aujourd'hui, l'œuvre d'art c'est bien souvent le musée. Le public ne s'y trompe pas, et ce qu'il vient regarder, avant toute chose, et parfois

même à la place de toute chose, c'est le bâtiment.

Tel est le cas du public parisien qui, depuis que les barrières qui le dissimulaient au regard sont tombées, a profité de la promenade dominicale et de la douceur de l'automne, pour venir contempler cette nouvelle nef, sorte de clin d'œil fait par Frank Gehry au bateau qui figure sur les armes de Paris (qui, d'ailleurs, lui suggéra l'idée de la forme à donner à l'édifice).

Tel est le cas du public marseillais, tout comme celui des vacanciers, qui se sont rendus l'été dernier en très grand nombre au Mucem (musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée). Au point que le maire de la ville s'est félicité de cette fréquentation qui dépassait les prévisions les plus optimistes. Ce qu'il avait oublié de dire, c'est que les deux tiers de ceux qui s'étaient acquittés de leur droit d'entrée, ne



l'avaient fait que pour découvrir, depuis l'intérieur, la fameuse dentelle de béton traversée par la lumière, et n'étaient montés dans les étages que pour se rendre sur la terrasse dominant la mer et emprunter la passerelle qui relie le musée au quartier du Panier, sans un regard pour les expositions.

Il est vrai que le magnifique édifice de Rudy Ricciotti, qui, à travers les entrelacs de la sombre broderie qui l'habille, laisse pénétrer la clarté du ciel et le miroitement du soleil sur la mer, vaut, à soi seul, le déplacement! Mais n'est-ce pas là, précisément, ce qui fait problème dans les réalisations contemporaines? Imagine-t-on un touriste limitant sa visite au Louvre à la seule façade, ou n'y pénétrant que pour jeter un coup d'œil à son monumental atrium? C'était en tout cas inimaginable jusqu'à la construction de la pyramide de verre de Pei, qui constitue une attraction en elle-même, tant par sa performance technique, son audace esthétique eu égard au lieu chargé d'histoire de son implantation que par les polémiques que, dans les premiers temps de son installation, elle a soulevées et dont les médias se sont faits l'écho, et qui, pour ces raisons participe de la mode de la spectacularisation qui s'est emparée de l'architecture muséale, en dépit de son classicisme formel.

Il faudrait interroger les habitants de Bilbao qui ont très vite adopté leur musée au point de l'intégrer dans leurs usages de la ville en faisant de sa monumentale esplanade un lieu de flânerie en famille, ou, pour les jeunes, un terre-plein pour leurs jeux de glisse, afin de savoir combien d'entre eux fréquentent les salles d'expositions et se sentent donc concernés par ce qui y est montré. Un tel sondage ne saurait bien évidemment prendre en compte les foules de touristes qui, si elles viennent à Bilbao dans le but premier de voir l'œuvre de Frank Gehry (et de le faire savoir à leur retour), font aussi, puisque

aussi bien elles sont là et qu'elles ont payé leur ticket d'entrée pour contempler l'objet de l'intérieur, un tour dans les salles.

La seule chose véritablement significative serait de connaître le nombre de ceux qui ont fait le déplacement spécialement pour visiter telle ou telle exposition, et pour qui l'architecture du musée n'est qu'une sorte de bonus. Il y a fort à parier que ce nombre serait fort restreint.

Lorsque le contenant attire plus l'attention que ne le fait le contenu, lorsque l'objet architectural intéresse plus que ce qu'il abrite, on ne peut s'empêcher de se demander si quelque chose n'a pas été perverti dans les fonctions patrimoniales, éducatives, culturelles qui furent dévolues au musée dès sa naissance.

Sans aller jusqu'à établir un rapport beaucoup trop hasardeux de cause à effet entre l'actuel transfert d'intérêt des œuvres vers l'ouvrage d'architecture et la désacralisation de l'art qui s'est opérée au cours du XX^e siècle, on ne peut cependant s'empêcher de noter la concomitance des deux phénomènes.

Le stade ultime de cette évolution du musée vers son devenir œuvre d'art, serait le musée qui n'aurait d'autre finalité que lui-même, qui ne ferait figurer que lui-même sur les calendriers de la programmation, bref qui avouerait franchement n'avoir pour but que de s'exposer lui-même.

Un musée sans les œuvres.

Les architectes, qui vivent parfois les contraintes imposées par les différentes fonctions d'un musée comme d'insupportables limites à leur génie créateur de formes, en ont peut-être rêvé, dans des moments d'humeur passagers, tout en sachant que les contraintes extérieures, loin de la brider, stimulaient leur créativité.

Que serait un musée sans œuvres, mis à part une contradiction dans les termes? Une sculpture pénétrable hypertrophiée, que rien, mal-

*Le stade ultime de cette évolution
du musée vers son devenir œuvre
d'art serait le musée qui n'aurait
d'autre finalité que lui-même,
qui ne ferait figurer que lui-
même sur les calendriers de la
programmation, qui avouerait
franchement n'avoir pour but que
de s'exposer lui-même.*

gré le manque évident de lien entre elles et lui, n'empêcherait de dédier aux musées, mais certainement pas *un musée*.

D'être une sculpture, c'est justement le reproche qui a été adressé au musée de Bilbao ; d'être une sculpture de pierre, de verre et de titane mal adaptée à sa fonction muséale.

Disons le tout net, tel n'est pas le cas de la Fondation Louis Vuitton dont l'architecture échevelée ne fait que coiffer une structure beaucoup plus traditionnelle.

De vastes salles sont destinées à accueillir les œuvres que la générosité de l'espace met en valeur. L'utilisation de la lumière, le traitement des volumes, l'articulation des niveaux, l'intelligence des découpes qui ouvrent des perspectives inédites, tout est fait pour établir un rapport nouveau avec le travail des artistes. Un exemple suffira à le prouver. Qui a vu le film de Pierre Huyghe sur l'Antarctique lors de la rétrospective qui était consacrée à l'artiste au Centre Georges-Pompidou, le reconnaîtra à peine sur ce gigantesque écran qui restitue aux paysages toute leur majesté et qu'accroît la force d'impact de l'œuvre sur le visiteur.

La directrice artistique, qui a longtemps été celle du musée d'Art moderne de la ville de Paris, l'a voulu ainsi. C'est elle qui a imposé ce cahier des charges à l'architecte : créer un lieu au service des œuvres.

Le résultat de ce dialogue prouve qu'audace architecturale et respect de la fonction muséale peuvent aller de pair. Mais pour une réussite, combien de réalisations qui répondent plus au désir des édiles qui souhaitent du spectaculaire pour attirer l'attention sur leur ville, qu'aux attentes des conservateurs. Le musée d'Art de la ville de Milwaukee avait besoin d'une extension. C'est le projet de l'architecte espagnol Santiago Calatrava qui fut retenu. Désormais, une superbe aile blanche, semblable à celle d'une mouette géante prête à prendre son envol, signale de loin le musée au passant. C'est très beau. L'esthétique n'est donc pas ici en cause. Ce qui l'est, en revanche, c'est le dysfonctionnement de cette intervention qui, au lieu d'augmenter les espaces dévolus à la monstration des œuvres, a monumentalisé par la taille et le matériau (le marbre) ces lieux vides que sont les halls et les rampes d'accès.

La question de l'architecture muséale a commencé à se poser à la fin du XVIII^e siècle lorsqu'il s'est agi d'ouvrir au public des collections jusque-là privées, notamment royales ou princières, et de les rendre ainsi inaliénables. Cette décision, dans laquelle on reconnaît l'esprit des Lumières, a été une première étape vers la notion de « bien public » dont le principe a inspiré les premiers projets de musée et influé



Étienne-Louis Boullée, «Projet d'un Musaeum au centre duquel est un Temple à la Renommée. Destiné à contenir les statues des grands hommes», 1783.

longtemps sur le choix stylistique de ceux qui ont été édifiés au cours du XIX^e siècle et encore assez avant dans le XX^e siècle. Palais palladien ou temple classique, le musée est, dès sa naissance, monumental. Un imposant perron permet d'accéder à un immense hall d'où part un escalier majestueux qui conduit à des salles disposées en enfilade. Cette monumentalité se voulait en accord avec le caractère presque religieux de la fonction du musée et avec la sacralité des œuvres et des objets qu'il était destiné à mettre en valeur.

Le musée, alors, était un temple. Un temple, certes, laïc, un temple dédié à la culture, mais un temple. On se souvient avec quel respect et quelle émotion la noce de Gervaise¹, bruyante et chahuteuse jusqu'au franchissement des grilles, entre dans le Louvre.

Le musée temple est un sanctuaire. Le musée sculpture est une curiosité. Le musée temple correspond à l'âge du recueillement devant des œuvres qui n'ont pas encore perdu leur aura. Le musée sculpture à celui de la distraction, pour reprendre les deux modes de réception de l'art dont a parlé Walter Benjamin².

Entre ces deux conceptions antinomiques du musée, il y a le musée moderne, le musée «*machine à exposer*». L'expression est de Le Corbusier. Le musée qui, refusant le style grandiloquent ou emphatique du temple ou du palais, se recentre sur sa fonction : l'exposition des œuvres et qui, pour bien la remplir, fait le

sacrifice de tout ce qui détournerait le regard des œuvres, à commencer par la trop grande présence visuelle de l'enveloppe.

«*Le musée n'a pas de façade*», disait, avec la radicalité qu'on lui connaît, Le Corbusier. Ou encore : «*Le visiteur ne verra que l'intérieur du musée.*» Aujourd'hui, au contraire, on ne voit (souvent) que l'extérieur.

Le musée machine, boîte, entrepôt, se voulait flexible, modulable, adaptable aux exigences de la présentation des collections. Il pouvait augmenter en surface au rythme où celles-ci s'accroissaient comme le prévoit le projet utopique de musée modulable de Le Corbusier, en forme de spirale octogonale.

C'est ce modèle de musée «*sans façade*» qui, avec des variantes, a été dominant jusque dans les années soixante-dix. En France comme dans bien d'autres pays.

Les années soixante-dix font en effet rupture en ce qu'elles marquent, avec la prise de conscience de l'intérêt économique et symbolique des nouveaux musées, le début de l'entrée dans l'âge de l'inflation muséale.

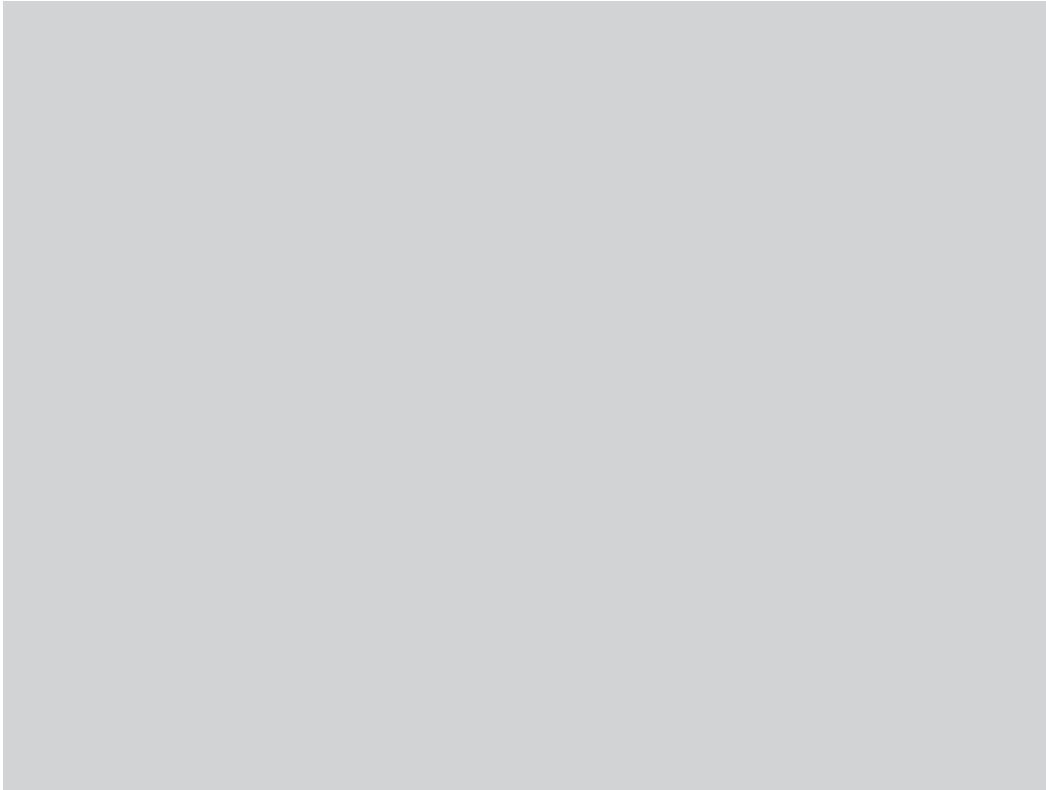
Pour répondre à ces nouvelles attentes le musée change de fonction. Il doit avant tout s'afficher. Le primat est donc accordé au geste architectural.

Désormais, le musée est sommé de faire image et de communiquer sur cette image.

Fin du musée machine à exposer.

¹ Le passage se trouve dans le roman d'Émile Zola, *L'assommoir*.

² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot, coll. «Petite bibliothèque Payot», 2013.



Le Centre Georges-Pompidou
au milieu des toits de Paris.

Si, quittant les futaies du bois de Boulogne et le vaisseau qui s'y est récemment amarré, on fait voile vers le marais. Un autre édifice est là, qui, à sa manière, joue, lui aussi, de la transparence. N'exhibe-t-il pas tous ses organes aux passants maintenant habitués : sa tuyauterie, ses gaines électriques, ses passerelles métalliques, son escalator ? Vous l'avez reconnu, cet édifice c'est le musée consacré à l'art moderne et à la création contemporaine, plus connu sous le nom de Centre Georges-Pompidou, et plus communément appelé Beaubourg.

S'il fut inauguré en 1977, la prise de décision politique remonte, elle, à l'année 1970.

La création de ce musée à l'esthétique très avant-gardiste à l'époque, est donc exemplaire de l'intérêt que les pouvoirs publics commencent alors à porter à l'architecture muséale, qu'il s'agisse de constructions nouvelles ou de réhabilitations de lieux patrimoniaux souvent liés à la mémoire ouvrière : usines désaffectées, entrepôts en déshérence, ateliers de mécanique abandonnés, ou centrale électrique hors

d'usage comme dans le cas de la Tate Modern à Londres (Herzog et de Meuron).

Le côté spectaculaire de l'édifice, après tant d'années de neutralité architecturale, suscita bien des incompréhensions et souleva des polémiques dont Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, furent les cibles toutes désignées. Un musée, ça ? Cette « usine à gaz » ou « cette raffinerie de pétrole » ?

Les esprits ne s'échauffent plus autant aujourd'hui, soit que le public, provoqué par les propositions d'un art contemporain qui, à la différence de l'architecture, n'a plus depuis longtemps le beau comme visée, trouve les extravagances des architectes somme toute esthétiques ; soit qu'il ait admis une fois pour toutes que l'architecture muséale était devenue le laboratoire de l'avant-gardisme architectural, et qu'à ce titre elle faisait partie intégrante de l'histoire de l'architecture contemporaine dont elle était même l'un des fleurons.

Le Centre Georges-Pompidou fait doublement charnière. Charnière esthétique entre le musée



moderne et le musée «spectacle³», parce que si par sa façade il entre dans cette dernière catégorie, par ses aménagements intérieurs – la distribution des espaces en salles et galeries, la fluidité de la circulation, la clarté des agencements de volumes, la lisibilité du découpage des plateaux – il ressort de la première.

Charnière aussi idéologique et politique entre deux conceptions du musée : le musée au service de la culture et le musée comme mise de la culture au service de l'économie.

Une région se trouve-t-elle économiquement sinistrée suite à la fermeture de ses usines et de son activité industrielle? Que faire pour lui redonner du dynamisme? Que faire pour réveiller la triste endormie? Implanter sur les berges mal entretenues de la rivière qui la traverse, un musée. Un musée? Non pas, mais un monument spectaculaire à destination muséale.

*Charnière aussi idéologique
et politique entre deux
conceptions du musée :
le musée au service de la
culture et le musée comme
mise de la culture au service
de l'économie.*

Ce fut le pari du maire de Bilbao qui dût lutter contre ses administrés qui ne comprenaient pas bien au début pourquoi la ville dépensait autant de millions d'euros qui, pensaient-ils, auraient été mieux investis dans la modernisation des chantiers navals.

« *L'objectif*, reconnaît Juan Ignacio Vidarte qui fut le directeur général du musée et qui se trouve actuellement en charge de la création de celui d'Abu Dhabi, *n'était pas seulement de bâtir un bel immeuble, mais de créer des emplois.* »

Pari gagné. Au-delà même des espérances. La ville s'est complètement métamorphosée. C'est cet «effet Bilbao» que bien des cités européennes ont voulu, ou souhaité, reproduire.

« Bâtir un bel immeuble », « créer des emplois », un mot manque dans cet exposé lapidaire et très pragmatique des motifs, celui de : musée. Cette compromission de la culture dans un projet aux visées clairement économiques, fut fortement critiquée, notamment par les Français, selon Juan Ignacio Vidarte qui s'est gaussé de l'hypocrisie de ces vestales de la culture, effarouchées par ce réalisme sans fard. C'était, disaient-ils avec du mépris dans la voix, faire entrer les marchands dans le temple! Et pourtant, à tout prendre, que valait-il mieux? Bâtir « un bel immeuble » ou, comme ce fut fait dans une Lorraine sinistrée après la fermeture des hauts fourneaux, construire un parc de Schtroumpfs? Les deux décisions sont contemporaines!

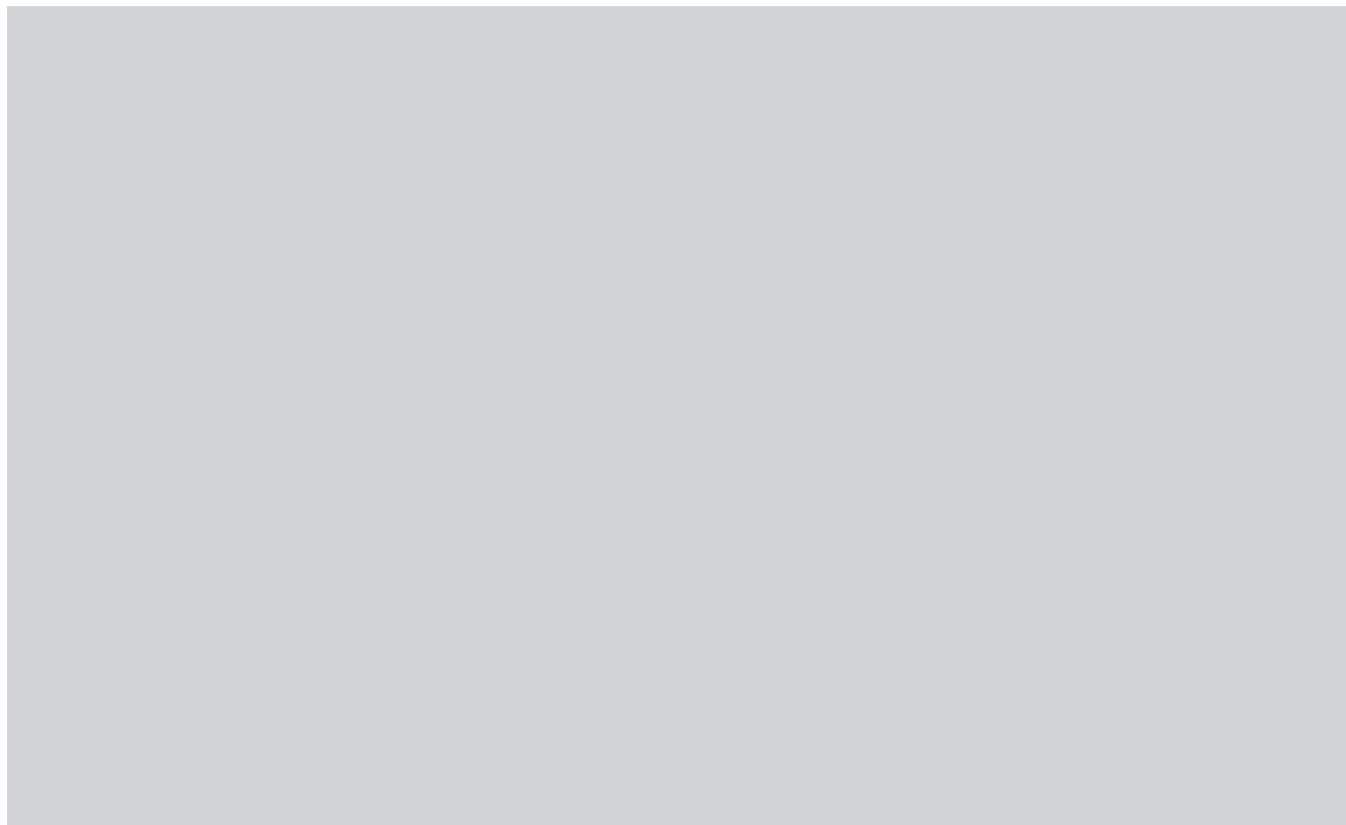
Si l'on peut considérer le Centre Georges-Pompidou comme faisant charnière entre deux époques dans l'histoire du musée et de l'architecture muséale, c'est parce qu'il a joué un rôle dans la levée des tabous qui entouraient tout ce qui touchait à la culture. On trouve en effet dans l'exposé des motifs qui accompagnent la prise de décision de sa réalisation, deux arguments étrangers aux missions culturelles jusque-là assignées à un musée : enrayer le déclin de Paris sur la scène artistique et créer à Paris un grand monument représentatif de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle. Pari, là aussi, gagné!

Rien n'était clairement dit sur ces considérations « sales » que sont celles des retombées économiques de l'opération. Il est vrai que Paris ne se trouvait ni dans la situation de la région de Biscaye ni dans celle de la Lorraine, et puis l'époque était moins décomplexée à l'égard de l'argent que ne l'est la nôtre. Cet intérêt se lisait entre les lignes.

Les finalités du musée ayant changé, sa physionomie ne pouvait pas rester celle qui fut la sienne au temps du fonctionnalisme et encore moins à celle de cette grande période pour l'institution muséale que fut le XIX^e siècle.

Qu'attendent aujourd'hui les édiles lorsqu'ils décident de l'implantation d'un musée dans leur ville? Ils attendent prestige, visibilité, rayon-

³ J'emprunte cette expression à Nicolas Nauze.



nement, redorage de leur blason, image plus dynamique, et à l'heure où les marques tiennent lieu d'identité, un logo chic et dans le coup qui remise au grenier les armes défraîchies de leur cité. Autant de bénéfices symboliques qui se reconvertissent en autant de retombées d'espèces sonnantes et trébuchantes.

Ces attentes dessinent et décident du nouveau cahier des charges.

À cela vient s'ajouter la nécessité pour le monument d'attirer les foules par sa séduction, par son aspect surprenant, par son originalité, par la curiosité que le battage médiatique a fait naître avant même que le musée n'ait lui-même vu le jour, et qui est un moteur puissant pour attirer le touriste.

Frank Gehry existait avant Bilbao. Son style aussi. Mais, de même que ce que l'on appelle « l'effet Bilbao » a indéniablement joué un rôle dans le phénomène d'inflation exponentielle de l'architecture muséale en Europe et dans le monde, l'esthétique de cette étonnante construction porte une part de responsabilité dans la prolifération des architectures muséales

à grand spectacle. Dans leur prolifération, et non dans leur genèse qu'il faut faire remonter au tournant postmoderne et à la libération des formes poussée jusqu'à l'extravagance que celui-ci a permise.

En effet, le premier geste de rupture avec une modernité héritée du Bauhaus et devenue à bout de souffle a été de faire sauter le verrou de l'interdit de l'ornement. L'architecture postmoderne, muséale ou autre, a revendiqué haut et fort le droit à faire image.

À faire de leurs bâtiments des images mimétiques de la fonction du bâtiment comme dans le cas de la Grande bibliothèque de France avec ses quatre livres ouverts aux quatre coins de son parvis de bois (Dominique Perrault), comme dans celui du hall F du terminal de Roissy-Charles-de-Gaulle avec sa longue voûte qui évoque un avion en train de décoller (Paul Andreu), ou comme dans celui du musée juif de Berlin en forme d'étoile de David brisée (Daniel Libeskind). Ce ne sont là que quelques exemples, parmi les plus intéressants au plan esthétique de ce que, depuis les travaux de

Le musée du Louvre Lens
conçu par l'agence
japonaise Sanaa.

Robert Venturi⁴, on appelle « *l'architecture canard* », en référence à une bâtisse en forme de canard qui abrite un élevage et un lieu de vente de ces palmipèdes.

Où à en faire de pures images, des images arbitraires, gratuites, destinées tout simplement à ré-enchanter la ville comme dans le cas de la paire de jumelles dont les oculaires font office de puits de lumière et qui abrite deux petites salles de conférence (Frank Gehry avec la collaboration des artistes Claes Oldenburg et Coosje Van Bruggen), comme dans celui de l'Hôtel Unique à Sao Paulo, en forme de pastèque (Ruy Ohtake), comme dans celui (en projet) de l'hôpital de Tunis en forme de voilier démesuré (Vasily Klyukin), ou encore comme dans celui du musée d'Art moderne de Kunsthaus à Graz, sorte d'aéronef bleu sombre venu d'une autre planète ou rognon prélevé sur un Schtroumpf géant dont la greffe sur le corps de la ville n'aurait pas pris (Peter Cook et Colin Fournier).

C'est à ces architectes imagiers, qui croulent sous les commandes, que s'adressent les plus nombreuses demandes de création de musée. La raison en est simple : ceux qui les font veulent que l'image visuelle du bâtiment fasse image symbolique pour leur ville. Ou, ce qui serait plus juste puisque aussi bien il s'agit d'un retour sur investissement, qu'elle fasse affiche et marque, au sens publicitaire et commercial de ces termes. Paris a la tour Eiffel. Bilbao, le Guggenheim. Il n'est pas sûr que cet étrange vaisseau spatial comme cabossé par un accident

d'atterrissage, qu'est le musée des Confluences (cabinet autrichien Coop Himmelb(l)au) devienne un jour le symbole de la ville de Lyon, ou, pour rester dans l'esprit marchand de notre époque, sa *trade mark*.

Il n'en reste pas moins vrai que cet édifice, posé au confluent du Rhône et de la Saône, est une magnifique réussite du courant déconstructiviste de l'architecture postmoderne, autour de laquelle un quartier jusque-là sans qualité, se reconfigure.

L'identité (devrions-nous dire : l'âme?) d'une ville ne s'achète pas au prix (très élevé) d'un musée spectacle. Elle risque même de s'y perdre lorsque ce musée spectacle est un musée franchisé, une pure marque internationale comme l'est la fondation Guggenheim. Les habitants de Helsinki l'ont bien compris. Alors que des dizaines de villes de par le monde prennent rang pour obtenir une franchise, ils ont refusé tout net l'implantation d'une antenne de la fondation et ont opté pour le principe d'une architecture alternative qui soit tout à la fois singulière et plus conforme à l'esprit de la ville.

À côté de ces produits d'appel, combien de musées récemment construits, d'une élégance discrète, comme le Louvre Lens à la modernité repensée par la sobriété nipponne (agence Sanaa) ou comme le Mac Val respectueux de ses missions (Jacques Ripault). Les exemples abondent...

B:F

⁴ Voir le livre de Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*.