

Le musée et la ville, mutations architecturales de l'institution muséale

Paul RASSE,

Professeur, Université Côte d'Azur
Laboratoires SIC.lab (EA n° 3820),
paul.rasse@unice.fr

Vincent LAMBERT,

Docteur en Sciences de l'Information et la Communication
Université Côte d'Azur,
Laboratoire SIC.lab, Méditerranée (EA 3820)
vincent.lambert@unice.fr

Les musées étaient à leur origine un dispositif panoptique indispensable à l'édification de l'histoire naturelle ou de l'esthétique. Cette fonction s'était étiolée à la fin du siècle dernier. Ils se sont réinventés en devenant un média à part entière. Et cela passe par une transformation radicale de l'architecture muséale. Par-delà les gestes architecturaux d'ampleur*, les musées rayonnent sur la ville, la réorganisent et changent son image. La conception des bâtiments a été profondément modifiée pour les réserver à l'accueil du public et au média exposition, jusqu'à reléguer les réserves (la fonction initiale de conservation des collections) dans des bâtiments annexes enterrés ou délocalisés en banlieue. Le musée réinventé en espace de communication est devenu incontestablement, par la magnificence et les prouesses architecturales des bâtiments, la mobilisation des moyens nécessaires à leur financement, le recueillement des foules qui s'y pressent, le temple, de légitimation de l'art contemporain joint à la grande chaîne de la culture patrimoniale depuis les origines de l'humanité.

MOTS-CLEFS : MUSÉE, MUSÉOLOGIE, ARCHITECTURE, URBANISME.

The original museums had a panoptic organization, which was indispensable for the composition of natural history and for aesthetics. This function started to recede at the end of the last century. The museums then reinvented themselves, by turning into an entirely different form of media. This change occurred through a radical transformation of museum architecture. Beyond the grandiose architectural exploits, the museum now radiates across the city, reorganizing it and changing its image. The conceptual design of the buildings has been profoundly modified in order to devote them to hosting the general public and media exhibits, and relegating inventories (the initial function

of the conservation of collections) to annexes, buried or delocalized to suburbs. The museum, reinvented into a space for communication, has incontestably become—by the magnificence and the architectural splendor of its buildings, the mobilization of financial means for its sustenance, the gathering of the public attending—the temple and the legitimation of contemporary art, linked to the great chain of heritage culture, going back to the origins of humanity.

KEY WORDS: MUSEUM, MUSEOLOGY, ARCHITECTURE, URBANISM

À la fin du siècle dernier, le musée comme panoptique indispensable aux progrès de la science était tombé en désuétude et paraissait être condamné à l'oubli. Révolutionné par la communication, il est redevenu une institution culturelle de premier plan, lieu d'expériences extatiques et mystiques. À la manière des cathédrales du Moyen âge, les musées sont devenus un symbole politique de bonne gouvernance et de vitalité de la cité. Ils témoignent de la dynamique de la ville de son inscription au sein de la doxa de l'hypermodernité. Ils réorganisent l'espace urbain et jouent un rôle de premier plan dans la compétition à laquelle elles se livrent entre elles. « C'est aussi pourquoi, écrit Boris Groys, les musées, en particulier les musées d'art contemporain, sont construits aujourd'hui dans les centres du monde contemporain, là où les temples et les églises furent bâtis avant eux¹ ». Ils se sont réinventés en devenant un média à part entière. Et cela passe par une transformation radicale des bâtiments, de leurs fonctions et inévitablement de leurs structures matérielles. Par-delà les gestes architecturaux d'ampleur nous montrerons : 1/ comment la conception des bâtiments a été profondément modifiée, 2/ comment les musées rayonnent sur la ville, la réorganisent et changent son image. Pour cela nous avons adopté une démarche ethnographique, en convoquant les recherches empiriques que nous avons pu réaliser, sur le long terme, dans de nombreux musées². Pour interpréter les transformations architecturales de l'institution muséale, donner du sens aux nouvelles missions qu'elle s'est assignée au sein de la cité, nous situerons ces observations dans une perspective anthropologique, celle de l'histoire des mouvements longs, chers à Braudel et Lévy Strauss, repris plus récemment par Wulf, ainsi que nous l'avons amplement développée dans « Le musée réinventé³ ».

À l'origine de l'institution

Les musées puisent leurs racines dans les cabinets de curiosités du siècle des

- 1 Groys Boris, « Le musée pour l'installation d'art contemporain », in Girault Y., Rasse P., *Les musées aux prismes de la communication, Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale*, Hermès n° 61, CNRS, 2012, p. 75. Et aussi dans le même numéro Moukarzel Joseph, « Du musée au musée objet », p. 90 et suivantes.
- 2 Nous avons ainsi été amenés à travailler sur les projets culturels de la plupart des musées contrôlés des Alpes-Maritimes et de Monaco, de Corse et de la Réunion. Nous avons en outre suivi la rénovation du Museum national d'histoire naturelle, du musée des Arts et Métiers, du musée de l'Homme, les péripéties du musée des ATP transporté à Marseille pour devenir le MUCEM. À cela s'ajoute l'audit de la muséographie de 35 musées d'histoire français et d'Europe menée entre 2013 et 2014, dont le musée des Confluences, le musée de l'Armée, le musée de l'histoire de l'immigration, les châteaux de Versailles, de Fontainebleau et d'Écouen, le musée de Picardie, le musée d'histoire de Marseille, le centre historique minier, le mémorial de Caen, le musée de la Cité à Londres, le mémorial des déportations à Riga, le musée d'histoire d'Allemagne à Berlin, le musée d'histoire de Roumanie à Bucarest, le musée des pèlerinages à Santiago...
- 3 Wulf Christoph, *Anthropologie de l'homme mondialisé, histoire et concepts*, Paris, CNRS, 2013. Rasse Paul, *Le Musée réinventé : culture patrimoine médiation*, Paris, CNRS, 2017.

Lumières, mais se structurent et se multiplient véritablement au XIXe siècle. Leur fonction première est alors, à partir de l'accumulation de collections, de permettre la structuration de sciences nouvelles en plein essor. L'histoire naturelle, science reine depuis le XVIIIe siècle, cherche à élucider comment la vie se développe et s'adapte partout sur la planète; pour cela, il lui faut des institutions panoptiques où accumuler, nommer, classer la diversité du monde dans les trois grands règnes, minéral, végétal et animal. Pareillement, pour développer l'histoire de l'art et l'esthétique, il faut des lieux où rassembler et conserver la quintessence des productions plastiques. Pour la mécanique, les musées techniques, à l'instar du Conservatoire des arts et métiers, veulent donner à étudier et à savoir aux artisans et aux ingénieurs des collections de machines et leurs meilleures réalisations du moment.

Les musées sont d'abord des réserves dans lesquelles on accumule des milliers, des centaines de milliers d'éléments constitués en collections à l'intention des scientifiques. Mais il faut encore cristalliser les connaissances éparses élaborées ici et là de façon à les confronter entre elles, unifier les méthodes et conférer un statut au savoir produit. Pour cela, les musées se positionnent comme des institutions incontournables qui font autorité, afin que tous soient dans l'obligation d'utiliser ces catégories, ces méthodes, quitte à les discuter et à les remettre en question. Aussi installe-t-on les musées au centre de la cité près des lieux de pouvoir, dans des bâtiments monumentaux aux façades en forme de temple classique, de cathédrales gothiques ou de palais Renaissance¹. Le musée océanographique de Monaco, un des derniers et des plus beaux musées d'histoire naturelle, résume bien leur fonction initiale : abriter les collections amassées au cours de ses campagnes d'exploration des fonds marins, mais surtout asseoir l'océanographie discipline toute jeune à l'époque. Albert 1er veut alors un temple « consacré par l'esprit des Lumières ». Le bâtiment mesure cent mètres de large, il est accroché à la falaise et s'élève jusqu'à quatre-vingts mètres au-dessus du niveau de la mer pour être vu de tous les bateaux comme un « phare de clarté ». La façade académique, tournée vers les jardins du palais princier, est néoclassique. Sur les côtés du fronton porté par des colonnes corinthiennes, une statuaria allégorique surplombe l'entrée : à droite, « la vérité dévoilant la science aux forces du monde », à gauche, « le progrès au secours de l'humanité ». À l'intérieur, un hall d'accueil monumental conduit à un somptueux salon d'honneur et à la salle de conférences où les bois précieux et le marbre rivalisent avec le pourpre, tandis qu'à l'étage d'immenses salles garnies de meubles à tiroirs et de vitrines ont été conçues pour conserver et organiser les collections : « Les trouvailles hasardeuses et périssables de l'océanographie biologique, défend le prince dans son discours inaugural, ne pouvaient donc devenir de véritables objets de la science, sans la création d'une sorte de conservatoire des êtres marins, qui les

1 Georgette Chantal, « Le musée du xixe : Temple, palais, basilique », in Chantal Georgette (sld), *La jeunesse des musées : musées de France au xixe*, Éd. RMN, 1994, pp. 122 et suivantes.

recueillît, les répertoriât et assurât la publicité de leur existence¹ ». Car il s'agit bien de construire et d'imposer la vérité scientifique contre l'obscurantisme, à partir d'institutions établies dans de remarquables bâtiments monumentaux faisant autorité. Et les musées de beaux-arts ne sont en reste ni Londres, ni à Berlin, construit en forme de temples grecs. En France, à l'instar du Louvre réquisitionné après la Révolution, on préfère les palais ou les hôtels particuliers. Il s'agit là encore de sacraliser les collections desquelles se construit la vérité scientifique et les canons esthétiques à imposer comme éléments incontournables de la connaissance.

Réfugiés dans les domaines de compétence où ils faisaient autorité, les musées n'ont pas perçu assez tôt que la situation changeait, qu'ils ne pouvaient plus être les dispositifs panoptiques indispensables à l'édification de l'histoire naturelle ou de l'esthétique, que la science s'élaborait désormais massivement ailleurs. Cependant, les conservateurs continuaient de développer leurs collections qu'ils comptaient en dizaines, en centaines de milliers d'éléments ; raison de leur travail et leur fierté. Aussi, dans les années soixante, le musée semblait être devenu une institution obsolète que l'État et les collectivités laissaient s'étioler doucement, ne sachant plus que faire des pompeux et désuets mausolées de cultures anciennes, submergés de collections poussiéreuses conservées dans le silence de grandes salles désertées.

Le musée réinventé

Au passage du millénaire la situation a pourtant radicalement changé. Depuis maintenant une trentaine d'années, on observe un renouveau et un développement sans précédent de l'institution muséale. Le musée a su se réinventer en développant des fonctions de communication publique sur la science et la culture. Il est devenu un espace symbolique, essentiel, de socialisation des connaissances, de mise en scène des collections, de leur exposition au regard de la cité et un média à part entière devant lequel se presse une foule toujours plus nombreuse². Au départ, pour développer les fonctions de communication, le musée a dû se rénover en profondeur. Jusque-là, les rares visiteurs n'étaient que des érudits savants et cultivés. Plus les conservateurs divisaient leur champ d'action en catégories et sous-catégories savantes pour aiguïser la cohérence des collections en réponse à leur mission scientifique, et moins ils concernaient d'autres personnes que les experts très spécialisés. Pour donner sa place au simple visiteur, l'intéresser, le faire revenir, il fallut réinventer l'institution,

1 *Extrait du discours d'Albert Ier de Monaco prononcé le 10 octobre 1910 pour inaugurer son musée océanographique. Document de communication du musée océanographique.*

2 *Davallon Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », Publics et musées, N° 2, PUL, 1992, p. 99 et suivantes ; Rasse Paul, Girault Yves, « Les musées aux prismes de la communication, Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale », Hermès n° 61, Paris, CNRS, 2012 ; et dans le même numéro, Eidelman Jacqueline, Jonchery Anne, « Sociologie de la démocratisation des musées », p. 52 et suivantes.*

jusqu'à transformer radicalement les structures architecturales des bâtiments. Pour faire du musée un lieu de communication, la première étape consiste à réarticuler les collections qui jusque-là occupaient tout l'espace. Les entreposer à l'extérieur du bâtiment dans des réserves sécurisées, en atmosphère contrôlée, répond à des exigences précises en termes de rangement, de conservation et d'exploitation. La grande galerie du Muséum a choisi de les enterrer dans une zoothèque de trois étages, creusée devant le bâtiment, le musée des Arts et Métiers les installe à Saint-Denis, les collections du MuCEM s'installent au centre de conservation & de recherche construit dans le quartier de la Belle de Mai, etc. Une architecture particulière leur est réservée, proche des bâtiments d'archives dont l'aspect de coffre-fort marque la différenciation d'avec le lieu consacré à la visite. Désormais, les beaux espaces, les plus monumentaux, les plus accessibles deviennent des lieux d'exposition entièrement dédiés au public. On présente une sélection d'objets les plus remarquables. Parfois même, quand ils sont trop fragiles, ou peu présentables en l'état, on leur substitue des fac-similés quand l'original reste en réserves. Celles-ci constituent un réservoir intarissable dans lequel les muséographies puisent à loisir pour renouveler leurs expositions temporaires qui ne fournissent plus qu'une faible part des objets exposés.

Néanmoins, les collections constituent incontestablement le socle sur lequel continue de reposer symboliquement l'institution muséale. Leur ampleur échappe à l'entendement de la plupart des visiteurs, mais elles le font vibrer. L'inaliénabilité et l'imprescriptibilité des collections fondent la dimension exceptionnelle de l'institution, son immortalité, et, par là même, sa sacralité, son aura¹. En franchissant les portes du musée et en entrant dans l'inventaire, les objets passent la barrière qui sépare le profane du sacré, ils accèdent à l'éternité, alors que l'usage et l'obsolescence programmée condamnent partout ailleurs leurs semblables à la destruction. Et si par miracle ces derniers échappent à l'usure ou à la casse en rejoignant les antiquités, ils gravitent dans les réseaux commerciaux, sujets à spéculation, vendus puis propriétés d'une seule personne à la merci de ses caprices et de son bon vouloir. En entrant dans les collections, les musealia (objets muséographies et mis en exposition) deviennent éléments du patrimoine collectif légué par les générations précédentes, enrichies par les acquisitions; ils se transmettront de génération en génération. Alors, tout sera fait pour leur éviter l'usure du temps et la société tout entière s'y emploiera en assumant le prix de leur acquisition, de leur restauration et de leur conservation. Les sagas de l'institution le racontent, les bâtiments peuvent s'effondrer, fermer, se reconstruire, se déplacer, les œuvres peuvent être mises en caisse, reléguées dans les réserves, elles seront conservées et soigneusement protégées

1 «*Tout en ces lieux saints de l'art [...] concourant à indiquer que ce monde de l'art s'oppose au monde de la vie quotidienne comme le sacré au profane...*», Bourdieu Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européen et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 1^{re} éd. 1969, p. 165-166.

dans des salles confinées, climatisées, thésaurisées, défendues contre la cupidité des marchands, protégés des avanies du temps ou des cataclysmes susceptibles de menacer leur intégrité, et s'il le faut, minutieusement restaurées. Le principe général d'inaliénabilité des œuvres confère une aura à l'ensemble de ce qui y est exposé et fonde la sacralité de l'institution. Le musée devient un lieu d'exception.

Transformer l'architecture muséale

Mais il faut encore repenser le bâtiment pour faire place au public, le faire venir, revenir, et pour cela commencer par rendre le musée visible depuis le plus loin, et qu'à son approche le visiteur soit directement orienté vers l'entrée. Ce n'était, par exemple, pas le cas du Louvre avant sa rénovation. L'accès situé alors sur les quais de Seine était peu visible et le primo visiteur pouvait errer longtemps avant d'y parvenir. La pyramide conçue par l'architecte sino-américain Ieoh Ming Pei associé au Français Michel Macary agit comme un marqueur ; de quelque endroit qu'il arrive, le visiteur peut maintenant facilement repérer l'entrée. Les parties du bâtiment consacrées à l'accueil deviennent essentielles. Faut-il les maintenir en haut d'escaliers monumentaux comme au XIXe siècle pour signifier l'exception et renforcer la majesté du lieu ? Faut-il au contraire les situer en contrebas, en entonnoir, comme à Beaubourg, pour que le public n'ait qu'à glisser, pour accueillir jusqu'aux paumés du quartier ? Le fait est que le hall d'entrée devient le premier lieu d'hospitalité, il doit permettre d'accueillir, d'informer et d'orienter un nombre toujours plus important de visiteurs.

L'exposition transforme fondamentalement la fonction du musée, elle réinvente l'institution. Les plus beaux espaces, les plus monumentaux lui sont désormais consacrés. Ils deviennent essentiels ; tout désormais nous y conduit, alors que les réserves ont été enterrées ou délocalisées. Aux galeries d'expositions permanentes, on ajoute des salles d'expositions temporaires : elles créent l'événement et fidélisent les visiteurs. Il ne s'agit plus d'accueillir des spécialistes ou même d'inviter le grand public à venir visiter le panoptique pour s'émerveiller de l'accumulation des collections ou du classement des savants. La façon de présenter les musealia est repensée en inventant une scénographie typiquement muséale. On fait appel à toute sorte d'experts. Des commissaires d'exposition et de scientifiques travaillant en étroite collaboration avec les conservateurs, développent un point de vue, précisent le contenu, sélectionnent soigneusement les objets, soit qu'on les juge exceptionnels, soit parce qu'ils objectivent le discours des programmeurs, tandis que l'on confie à des architectes d'intérieur reconvertis en scénographes la mise en forme du fond. Pour présenter, contextualiser, éclairer, documenter les musealia, les moyens techniques les plus sophistiqués sont mobilisés. Le musée se double encore d'ateliers pédagogiques, de salles de conférences, d'une bibliothèque et d'un centre de documentation, d'un auditorium, d'une boutique, d'un café et d'un lieu de restauration... conçus à l'intention du grand public, segmentés par l'offre de services conçues en fonction de l'âge, de

la configuration des visites individuelles ou groupées, par niveau scolaire, etc. Les événements se multiplient, font battre le cœur de l'institution au rythme des vernissages, des concerts, des conférences ou des workshops. Les affiches publicitaires sur les murs de la ville le répètent en miroir, la presse et la télévision s'en font l'écho, les politiques, les habitants, les touristes, même ceux qui n'y vont jamais le savent.

Ensuite, il s'agit d'envelopper le tout d'un geste architectural d'ampleur exceptionnelle, excessif, qui inscrit le musée dans l'ultra-modernité, marque la ville, en fait sa nouvelle cathédrale. Aussi, en fonction des moyens financiers dont ils disposent est-il fait appel aux plus grands architectes du moment, les plus célèbres possibles, qu'ils rendront plus célèbres encore. Renzo Piano recommande, en 2007, d'inscrire les bâtiments dans les paysages et de les intégrer à l'environnement naturel et construit¹. Beaubourg qui l'a rendu célèbre n'en est sans doute pas un exemple patent, si ce n'est que le musée, par son ampleur, devient le paysage lui-même, l'emblème du quartier qu'il réorganise autour de lui. Si dans leur préambule la plupart des architectes annoncent vouloir intégrer leurs bâtiments dans le complexe urbanistique préexistant, la plupart des réalisations se démarquent radicalement. Lors des concours de maîtrise d'œuvre, les jurys qui choisissent parmi les projets possibles préfèrent marquer la ville, et pour cela ajouter une nouvelle couche au tissu urbain existant, résultant lui aussi d'une longue histoire urbanistique et patrimoniale. Frank Gehry dit qu'il a construit le musée Guggenheim de Bilbao autour des œuvres elles-mêmes. Mais le visiteur qui parcourt les sculptures monumentales de l'Américain Richard Serra, installées dans la plus belle salle d'exposition, voit surtout comment elles sont en interaction avec les arabesques que dessinent au plafond l'architecture et l'éclairage zénithal². Jean Nouvel, à propos du Louvre d'Abu Dhabi, dit s'être inspiré des souks arabes, mais au final insiste sur le concept de *the light rain* qui lui aurait permis de remporter le concours. Quand la pluie de lumière tombe de la coupole surplombant la ville-musée posée au bord de la mer, elle rencontre l'espace miroitant de l'eau entrant sous le bâtiment, il se produit une vibration de la lumière qui se reflète sur la « peau » des bâtiments³. Et cela convient bien à la description que Benjamin fait de l'aura, quand par la magie de la lumière vibrante d'un après-midi, la chaîne de montagnes à l'horizon devient l'apparition unique d'un lointain si proche,

1 *Piano Renzo, La désobéissance de l'architecte, Paris, Arléa, 2007, p. 50 et 51.*

2 *The Matter of Time est un ensemble de sept sculptures de plaque d'acier de 1200 tonnes, sur 131 mètres de longueur et 4 mètres de hauteur, dans une salle qui leur est spécifiquement destinée et visible au musée Guggenheim, Bilbao.*

3 *Moukarzel Joseph R., Du musée-écrin au musée-objet, Hermès, n° 61, 2011, p. 93.*

ou que les branches d'un arbre projettent leur ombre vibrante sur celui qui se repose¹. Les bâtiments muséaux, par leur ampleur, leur originalité, parfois leur insolence, deviennent plus qu'un écrin où sont abritées les collections, ils sont constitutifs de l'aura aux vibrations desquelles, dans la lumière zénithale, le visiteur perçoit les œuvres, ici et maintenant, dans leur authenticité.

Le musée pour réorganiser l'espace public

En France, après les musées-temples du XIXe siècle, après les grands palais, type Chaillot, des années trente, héritiers des expositions universelles, la période de croissance de l'après-guerre voit naître de nouvelles constructions. Tout commence avec la création du Centre Georges Pompidou quand, en 1971, est retenu le projet de deux architectes internationaux installés à Londres, Renzo Piano et Richard Rogers. Il s'agit d'enrayer le déclin de Paris sur la scène artistique et de lui rehausser son statut de place majeure de l'art contemporain, contesté par New York. En 1993, le musée Guggenheim à Bilbao, réalisé par Frank O. Gehry, marque l'essor d'une ère nouvelle. Le musée, emblématique, est le cœur d'un vaste plan économique beaucoup plus ambitieux, décidé par les gouvernements basques et de la province de Biscaye pour relancer l'activité d'une zone désertifiée suite à la désindustrialisation. Les dirigeants prennent acte que la culture joue un rôle essentiel dans la grande bataille de la mondialisation. Pour cela, ils confient la réalisation du musée à l'une des plus grandes institutions culturelles du moment, la fondation new-yorkaise du musée Guggenheim. L'Espagne avait sûrement les compétences et les artistes nécessaires à une telle réalisation, mais pas la légitimité de la fondation Guggenheim. Désormais, quelques grandes institutions feront l'art mondialisé. Depuis, le mouvement s'amplifie dans le jeu planétaire : les plus grands musées monnaient leur légitimité en délocalisant leur image de marque et leurs collections, le Louvre à Lens et à Abu Dhabi, le Centre Pompidou à Metz, la fondation Guggenheim à Abu Dhabi et à Helsinki... avec succès, comme en témoignent les chiffres du public. Incontestablement, «l'effet Guggenheim», désigné «meilleur projet urbain au monde» à la biennale de Venise 2004, a hissé une petite cité basque sinistrée par la désindustrialisation au rang de ville monde. Bien que de moindre ampleur, les musées Pompidou-Metz et le Louvre-Lens ne sont pas en reste et les communiqués de presse oscillent entre le panégyrique des nouveaux musées et la critique de leur coût financier, mais concluent en expliquant qu'ils sont devenus une institution phare, emblématique de la ville, attirant des touristes nationaux et internationaux, avec des retombées économiques, difficiles à évaluer, mais suffisamment

1 « Nous définissons [l'aura] comme l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un calme après-midi d'été une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui qui se repose – cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche ». De Baecque Antoine, «L'art des ravages», préface à la nouvelle édition et traduction de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013, p. 7.

favorables pour en faire un des moteurs de l'économie locale.

Le progrès accéléré des dispositifs numériques fait que chacun, confortablement installé devant son écran, peut maintenant accéder à toutes les connaissances accumulées sur un objet et le visualiser dans son contexte original. De nouveaux dispositifs permettent de s'immerger dans les expositions mieux que si on y était, de s'y déplacer, de s'approcher, de zoomer sur tel ou tel détail¹. Et cela inquiète parfois ; les musées vont-ils se dépeupler, être à nouveau désertés, trahis une fois encore par le progrès² ? Mais les musées, contrairement aux médias numériques, conservent les *musealia*, un patrimoine authentique ; ils offrent de vivre à leur contact une expérience unique. Et plus les gens naviguent, se documentent, voient les reproductions en images de plus en plus fidèles, plus ils désirent être présents devant l'original, le voir, vivre eux aussi cette expérience dans l'aura de l'institution. Et les visiteurs pressés ou patients, experts ou non, peuvent en témoigner, eux aussi ont fait l'expérience de la rencontre avec l'œuvre exposée dans le sanctuaire, précédée de son halo médiatique. Bref, si les musées installent l'art dans l'imaginaire de la cité, ils sont l'écrin qui abrite l'original et en confirment l'existence. Au final, l'ensemble de ce dispositif est constitutif de l'œuvre qui ne se réduit plus seulement à la matérialité de la proposition artistique : l'institution y ajoute son aura, sa capacité à la légitimer et à la faire rayonner dans le regard des experts, des visiteurs et plus encore dans la ville et les réseaux internationaux.

Le musée choisit les thèmes, les commissaires, les artistes ou les intervenants au sein d'un panel de personnalités dont la réputation est attestée. Les commissaires élaborent l'exposition, la complètent par des prêts d'institutions ou des emprunts à des collectionneurs patentés, la déroulent dans un parcours fluide, surprenant, que les médiateurs s'efforcent de rendre évident pour les visiteurs. Enfin, ils la documentent au travers de catalogues qui feront trace, de dépliants abondamment distribués à l'entrée du lieu, d'audioguides ou d'applications. Ils la placent dans la lumière sacrée de l'institution sous le regard de cohortes de visiteurs qui se pressent à l'entrée, et au-delà des éclairages de l'exposition, par les médias, les catalogues, les dérivés commerciaux des boutiques. La presse, la radio, la télévision reprennent l'événement d'autant plus abondamment que tous les autres en parlent, que les placards publicitaires s'en font l'écho sur les murs de la ville, et que l'invitation au vernissage remplit les boîtes aux lettres des acteurs de la culture, élus politiques ou industriels branchés.

Quant au tout-venant des grandes villes, le débat les partage entre le dégoût de celles et ceux pour qui l'architecture avant-gardiste dérange, qu'on entend encore qualifier Beaubourg de « verrue », et la fierté d'avoir une réalisation si audacieuse

1 Bernier Christine, « L'art contemporain, Internet et le musée », *Hermès* n° 61, p. 86 et suivantes.

2 Schafer Valérie, Thierry Benjamin et Chapelain Brigitte montrent comment, au début réticent et inquiet, l'institution s'est finalement emparée du Web pour élargir sa visibilité et décliner des aides à la visite devenant progressivement interactives, *Hermès* n° 61, CNRS, 2012.

dans sa ville. Au Tate modern installé dans une zone déshéritée, urbanistes et architectes s'accordent pour revaloriser un quartier et transformer le musée en lieu de promenade quotidienne ou dominicale. Les Confluences ou le Louvre-Metz deviennent les perles du faubourg réhabilité, ou mieux, le MuCEM que Rudy Ricciotti a transformé en passage agréable & incontournable de la cité. Les Marseillais ont immédiatement investi ce passage qui en traversant deux passerelles et les couloirs du musée permet d'atteindre l'esplanade de la Joliette en bord de mer. L'architecture du musée devient alors un pivot des politiques de la ville qui recueille l'adhésion des citoyens. Même s'ils n'en pratiquent que l'architecture sans forcément s'intéresser aux collections, ils aiment leur musée. Même s'ils n'ont pas visité les expositions, rien que par l'expérience de communier avec le bâtiment : « en se définissant comme un Musée-Cité, le musée polymorphe se veut non seulement ouvert à, ou tourné vers la cité, mais aussi l'un des organes moteurs de la cité, favorisant son irrigation, son développement¹ ». Quant aux visiteurs pressés ou patients, experts ou non, ils peuvent témoigner eux aussi d'avoir fait l'expérience de la rencontre avec l'œuvre exposée dans le sanctuaire, précédé de son halo médiatique.

Le musée réinventé en espace de communication est devenu incontestablement, par la magnificence et les prouesses architecturales des bâtiments, la mobilisation des moyens nécessaires à leur financement, le recueillement des foules qui s'y pressent, le temple, de légitimation de l'art contemporain joint à la grande chaîne de la culture patrimoniale depuis les origines de l'humanité.

¹ Renier Catherine, *La fin des musées ?* Paris, Éditions du Regard, 2013, p. 105.

Bibliographie

Bourdieu Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 1re éd. 1969

Davallon Jean, *Le musée est-il vraiment un média ?*, Publics et musées, N° 2, PUL, 1992, p. 99 et suivantes

De Baecque Antoine, L'art des ravages, préface à la nouvelle édition et traduction de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Payot, 2013.

Georgel Chantal, Le musée du xixe : Temple, palais, basilique, in Chantal Georgel (sld), *La jeunesse des musées : musées de France au xixe*, Éd. RMN, 1994.

Girault Yves, Rasse Paul (sld), Les musées aux prismes de la communication, Regard sur les arts, les sciences et les cultures en mouvement, à travers les débats qui agitent l'institution muséale, *Hermès n° 61*, CNRS, 2012.

Grenier Catherine, *La fin des musées ?* Paris, Éd. du Regard, 2013.

Piano Renzo, *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007.

Rasse Paul, *Le Musée réinventé : Culture, patrimoine médiation*, Paris, Éd. du CNRS, 2017.

Wulf Christoph, *Anthropologie de l'homme mondialisé, histoire et concepts*, Paris, CNRS, 2013.