



© Martin Agyroglo



© Marc Donaghe

Page de gauche, en haut : perspective piranésienne – prise depuis l’entresol –, traversant la nef, un espace fixe latéral, une fosse, le passage sous les arcades où évoluent les passants et la rue de Rivoli...

En bas : vue de l’extérieur la nuit. Comme un grand magasin, l’espace

d’exposition cherche à établir des interactions visuelles avec la ville à travers ses vitrines.

Ci-contre : vue aérienne montrant la reconfiguration du centre avec la grande sortie du métro Les Halles, la Bourse de commerce, la Fondation Cartier et le musée du Louvre.



Machinerie muséale

Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris 1^{er}

Architectes : Ateliers Jean Nouvel – Texte : Richard Scoffier

Après Jouy-en-Josas et le 261 boulevard Raspail, la Fondation Cartier vient s’installer place du Palais-Royal, face au Louvre. Cette fois non dans un vide à remodeler, mais dans un immeuble classé dont les étages sont occupés par des bureaux... L’occasion d’aménager en sous-œuvre une impressionnante infrastructure destinée à mettre en valeur les œuvres des collections.

Après des années de chantier, la Fondation Cartier vient d’ouvrir son nouvel espace d’exposition au 2, place du Palais-Royal, à proximité immédiate du musée du Louvre. Si ce n’est l’ample auvent de verre qui longe la rue Saint-Honoré, rien ne témoigne de l’extérieur de l’appropriation, par un espace accessible au public de 8 500 m², des niveaux bas de ce long bâtiment haussmannien anonyme de plus de 150 mètres de long sur environ 50 de large. À la fois immeuble et îlot, il est tellement contextuel qu’il en est presque invisible. Il semble n’avoir jamais cherché à s’affirmer en lui-même et pour lui-même, afin de mieux permettre aux vides qu’il délimite de trouver leur plénitude. Ses arcades, qui suivent à la lettre les prescriptions de Percier et

Fontaine, établies sous le Premier Empire, et les proportions de sa façade principale contribuent ainsi grandement au déploiement de la rue de Rivoli et de la place du Palais-Royal. Comme si cet édifice trouvait uniquement sa raison d’être à l’extérieur de lui-même, dans la ville qu’il fait exister. De même, son histoire est si contrastée qu’elle ne parvient pas à lui conférer une identité. D’abord conçu pour accueillir le Grand Hôtel du Louvre (1855-1887) et répondre à l’afflux des touristes venus visiter la première Exposition universelle parisienne, il sera ensuite transformé en Grands Magasins du Louvre (1887-1974) avant de devenir le Louvre des Antiquaires. Sans parler du bombardier américain qui s’est écrasé sur lui en 1945 en provoquant un incendie qui n’a laissé intactes que ses façades en pierre et a nécessité la reconstruction de ses espaces intérieurs en béton.

DONNER À CHAQUE ŒUVRE SA RESPIRATION PROPRE
Un site déconcertant si on le compare par exemple à celui du boulevard Raspail, qui se présente comme un vide urbain mis en vitrine pour être considéré comme un lieu des possibles, servi par une construction miesienne de verre et d’acier jouant sur la

transparence et les reflets... Ainsi qu’aux autres équipements muséaux parisiens réalisés par l’agence, notamment le Quai Branly où, dressées sur les berges de la Seine, les salles d’exposition montées sur pilotis disparaissent dans les frondaisons d’un fragment de forêt tropicale mis sous cloche... Rien de tel ici. Le bâtiment du Louvre n’est pas spectaculaire et la stratégie employée est totalement différente, comme si Jean Nouvel avait cherché à réconcilier l’édifice existant avec lui-même en revenant sur son histoire pour lui conférer une identité forte correspondant à sa nouvelle destination. Son intervention peut être comprise comme un accompagnement psychanalytique permettant au bâtiment de prendre conscience de ses potentialités avant de persévérer dans son être propre. Un travail que l’architecte avait déjà accompli pour la transformation en opéra du Grand Théâtre de Lyon en recouvrant l’édifice existant d’une toiture en berceau le poussant à assumer son palladianisme refoulé... Ainsi une grande nef centrale se référant aux atriums des grands magasins a-t-elle d’abord été creusée dans le bâtiment pour réunir le sous-sol, le rez-de-chaussée et l’entresol. Les murs qui soutenaient les étages



© Martin Argüello



Ci-contre : la grande nef et la succession des cinq plateformes mobiles descendues jusqu'au sous-sol.

Ci-dessus, en haut : la cour d'entrée de l'Hôtel du Louvre au milieu du XIX^e siècle, par Alphonse Chamouin.

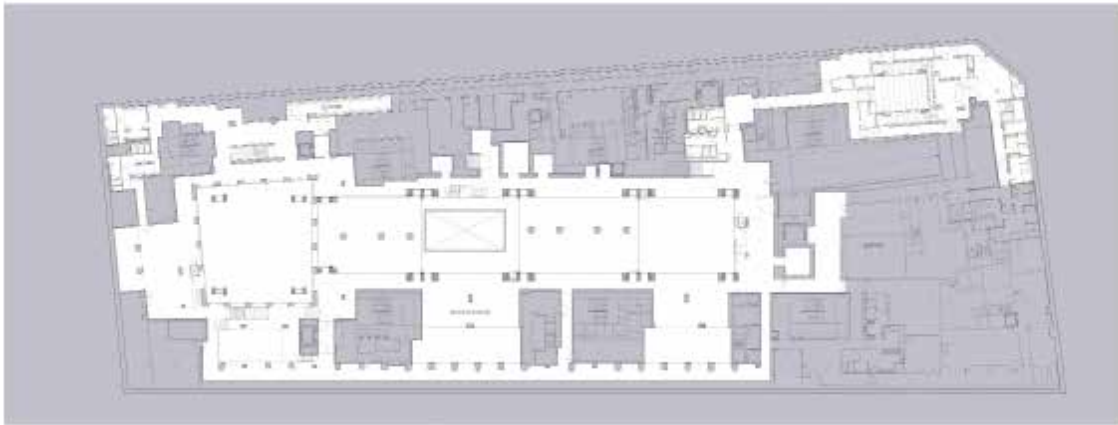
En bas : l'inauguration de l'Exposition universelle de 1855, par Jules Arnould.



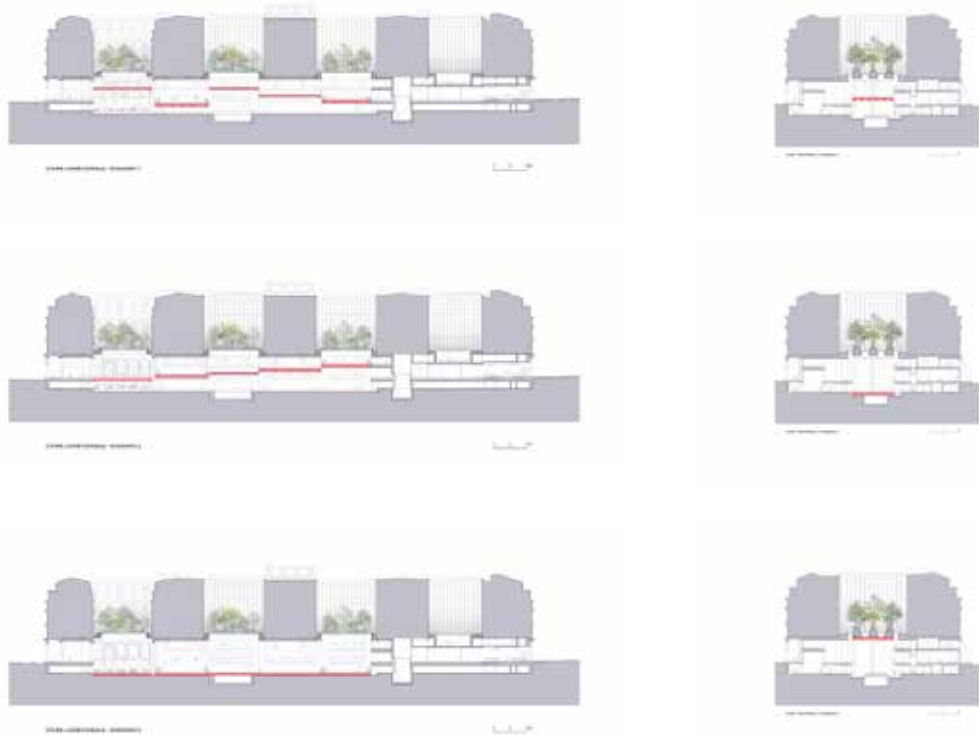
Plan du rez-de-chaussée (en rose, les plateformes mobiles, et en gris, les accès aux étages supérieurs)



Plan de l'entresol



Plan du sous-sol



Page de droite, en haut :
coupes longitudinales
et transversales montrant
trois des multiples
configurations de
l'espace d'exposition.

En bas : le chantier,
qui s'est déroulé en site
occupé.





© Martin Atgroglio

de bureaux organisés autour de quatre cours ont été remplacés en sous-œuvre par d'énormes piles cylindriques en béton, comparables à celles des ouvrages d'art. Le sol des cours a été planté et découpé de longues fenêtres pour faire tomber dans le vide une lumière zénithale blafarde, tandis que les planchers ont été déposés pour laisser place à cinq lourdes plateformes mobiles coulissant sur des câbles pour moduler la hauteur des espaces en fonction des événements et des œuvres présentées. Un dispositif qui rappelle à la fois celui imaginé en 1939 par Jean Prouvé (avec Beaudouin et Lods) pour la Maison du peuple à Clichy et son plancher glissant

horizontalement pour mettre en communication l'étage et le rez-de-chaussée, ou celui conçu par Rem Koolhaas dans le Marais pour Lafayette Anticipations, une cour vitrée équipée de plateaux mobiles pouvant faire office de scène comme d'espace d'exposition... Mais c'est surtout dans les salles de concert, réalisées par l'architecte lui-même, capables de se transformer pour accorder leur acoustique aux œuvres interprétées, qu'il faut sans doute en trouver la clef... Ainsi la Philharmonie de Paris et son plafond qui monte et descend en fonction de l'importance des formations musicales, ou la grande salle de Lucerne et ses chambres de

résonance qui s'ouvrent et se ferment pour régler sa réverbération. Ici, chaque œuvre peut trouver un espace aux dimensions qui lui correspondent pour être contemplée dans des conditions optimales. Comme si cette architecture avait été conçue pour préserver et amplifier la présence des œuvres et répondre à Walter Benjamin qui se désolait de la perte de leur aura dans son essai de 1935, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*... On ne peut qu'être ébahi par la pesanteur des éléments mobiles – de vrais sols qui semblent totalement stables lorsqu'on y évolue –, ainsi que par la précision horlogère avec laquelle sont exécutées toutes les



© Martin Atgroglio

Page de gauche :
vue latérale sur la nef
avec une plateforme
remontée jusqu'au
plafond montrant
sa sous-face technique.

Ci-dessus, à gauche : l'angle
de la rue de Marengo et
de la rue Saint-Honoré,
la jupette en verre et, à
son extrémité, l'entrée de
l'auditorium.

À droite : une
plateforme remontée
à mi-hauteur et la
respiration accordée
à l'œuvre exposée.



© Marc Domage

opérations de cette gigantesque machinerie théâtrale... On ne peut qu'être sidéré par ces plateformes servantes de plusieurs tonnes qui peuvent s'articuler parfaitement entre elles comme les pièces d'un puzzle et coulisser sans heurt le long des piles porteuses avec des joints presque invisibles...

PROLONGER LE REGARD À L'INFINI

Ce lieu s'ouvre pratiquement sans transition sur la ville et, à l'instar des grands magasins, vous serez, en y entrant, presque immédiatement plongés au cœur des collections sans passer par un hall ou un autre espace intermédiaire. Une correspondance qui nous rappelle les origines communes

du musée moderne et du grand magasin, tous deux conçus sur le modèle des souks orientaux. En témoignent les peintures d'Hubert Robert pour l'aménagement de la grande galerie du Louvre, qui a été pensé avant tout pour exhiber une accumulation d'objets, un amoncellement de richesses issues d'achats et de pillages. Une fois à l'intérieur, vous serez frappés par l'absence de murs et de cloisons, si ce n'est ceux entourant les noyaux de circulation massifs, qui desservent les étages de bureaux totalement indépendants. L'espace ainsi n'est pas défini par des parois, mais cet élément premier de l'architecture a presque toujours été mis au second plan par Jean

Nouvel, un principe qui le distingue des autres architectes de sa génération. Le regard semble traverser l'espace de part en part. Dans toutes les directions s'ouvrent des perspectives – qu'elles soient centrales, latérales, en plongée ou en contre-plongée – montrant des enfilades de plateaux possédant leur luminosité propre, leur activité propre ainsi que des escaliers et des passages... Telles les prisons gravées par Piranèse, cet intérieur trouve son extériorité en lui-même, dans la mise en tension de multiples atmosphères distinctes... Les flux de gens passant sous ses arcades sont intégrés dans le champ visuel – et peuvent regarder en retour – comme



Les longues ouvertures zénithales creusées dans le sol d'une cour plantée d'arbres et la vue sur les façades des bureaux en superstructure.

© Martin Agyrolo

les sculptures que l'on peut appréhender au travers des grandes fenêtres du Louvre, à certaines heures de la journée de l'autre côté de la rue. Des transparences qui permettent enfin à l'édifice d'inter-réagir avec son contexte, et à son être de correspondre à son paraître.

Mais le regard peut aussi vaciller lorsqu'il croise les profondes fenêtres creusées dans le sol des cours, qui peuvent être perçues comme autant de façades verticales, comme si l'espace basculait subitement, tel un monde emporté par son propre mouvement, par sa propre rotation... Un effet sur lequel Nouvel a déjà travaillé dans l'extension du musée Reina Sofia à Madrid, dont le toit creusé de longues ouvertures est traité comme une façade.

PLONGER EN APNÉE DANS L'ABSOLU DE LA COULEUR

Terminons par l'auditorium creusé dans le sol, à l'angle des rues Saint-Honoré et de Marengo, qui possède un accès autonome, de même que le restaurant qui occupe l'angle opposé. Largement ouvert sur les rues à travers ses grandes baies vitrées pour favoriser les interactions visuelles entre les débats et la circulation, il peut aussi s'isoler complètement une fois tiré le long rideau opacifiant qui l'entoure. Vous vous rendrez compte une fois l'espace fermé que tout est profondément rouge : le velours des rideaux et des fauteuils, les boiseries, les sols, les murs et les plafonds laqués, chaque élément apportant sa nuance – comme dans la musique spectrale de Ligeti – pour une plongée en apnée dans l'absolu de la couleur. Une expérimentation souvent réitérée par Jean Nouvel : avec le rouge, dans le pavillon éphémère de la Serpentine Gallery en 2010, mais aussi avec le bleu dans l'hôtel de ville de Montpellier en 2011.

L'architecte réinterprète le geste des peintres expressionnistes abstraits américains qui, dans leur *colorfields*, renversent la subordination de la couleur à la peinture. Ici la couleur ne se met pas au service de l'espace, c'est au contraire l'espace qui se plie à ses lois. Comme si elle ne pouvait être ni domptée, ni assujettie, mais devait au contraire être libérée parce qu'elle porte au fond d'elle-même la possibilité d'un renouveau architectural radical... ■



© Martin Agyrolo



© Martin Agyrolo



© E. Caille



© Martin Agyrolo

En haut, à gauche et au milieu : le plafond et ses fenêtres ouvertes et fermées.

À droite : le mécanisme qui anime les plateformes de plusieurs tonnes avec,

au premier plan, un chemin de câble qui assure leur alimentation électrique.

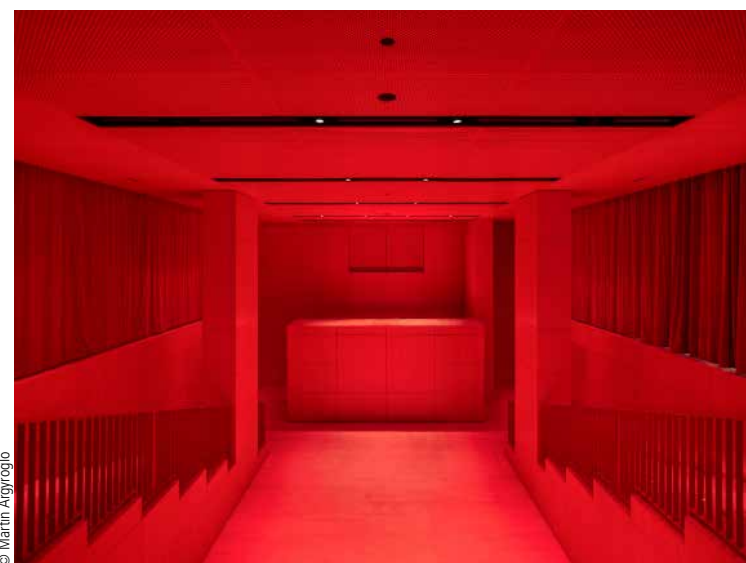
En bas : autre vue piranésienne sur l'espace d'exposition permise par le jeu des plateformes mobiles.



© Cyril Marchiacy / Item



© Martin Aggregio



© Marc Domage



© Marc Domage

Page de gauche :
l'« Exposition Générale » ;
du 25 octobre 2025
au 23 août 2026
(commissaires : Béatrice
Grenier et Grazia Quaroni).
En haut : chaque œuvre
trouve son volume, son
contraste et son point
de vue ainsi, entre deux
eaux, *Le sous-marin* de
Panamarenko (1996).

En bas : la première salle
avec, à gauche, *La Petite
Cathédrale* d'Alessandro
Mendini (2002) confrontée
au *Projet pour le Kinshasa
du troisième millénaire*
de Bodys Isek Kingelez
(1997).

Ci-dessus, à gauche :
dans une salle sombre
creusée dans la
dalle du sous-sol,
l'installation nocturne
de Sarah Sze.

À droite : l'auditorium,
uniformément rouge
pour une plongée en
apnée dans l'absolu
de la couleur.

En bas : intimité : les
fenêtres sont fermées
et la hauteur sous
plafond n'excède pas
2,50 mètres pour
permettre à cette
installation de trouver
son ambiance optimale.

[Maître d'ouvrage : Fondation Cartier pour l'Art Contemporain – Maître d'œuvre : Jean Nouvel – Ateliers Jean Nouvel (Mathieu Forest, directeur de studio, et Cyril Desroche, directeur de projet) – BET : SETEC Bâtiment (structure et fluides), SETEC-ISM (ingénierie mécanique), T/E/S/S (façades), dUCKS scéno (scénographie), L'Observatoire International (éclairage), AVEL Acoustique (acoustique), BMF (économie) – Surfaces : 8 500 m² d'espaces accessibles au public dont 6 500 m² d'espaces d'exposition (dont 1 200 m² répartis sur 5 plateformes mobiles) – Calendrier : début du chantier, second semestre 2019; ouverture au public, 25 octobre 2025]