

Le musée décontracté

*Une installation des Lacaton Vassal
au Palais de Tokyo*

par David Cascaro

Textes et interview réalisés en 2006 en vue d'une édition
Non publié

À l'opposé des musées-monuments florissant de Bilbao à Helsinki et de Cincinnati à Kanazawa, l'installation imaginée à Paris par Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal est à peine visible ! C'est pour laisser les usagers —artistes, visiteurs, marchands et badauds— s'emparer du bâtiment qu'ils ont adopté cette attitude. Mais c'est aussi pour montrer ce que le bâtiment portait en lui de si moderne depuis 1937 et que le Centre Pompidou ouvert en 1977 avait fini par faire oublier. L'œuvre des architectes du Palais de Tokyo ne se trouve ni dans les escaliers métalliques de secours ni dans les chemins de câble apparents qu'ils ont aménagés, encore moins dans la friche industrielle de l'ancien Musée National d'Art Moderne. Elle tient en réalité dans deux dimensions.

D'une part, les architectes ont pointé l'extrême intelligence du bâtiment d'origine que les chantiers successifs n'avaient pu dévoiler. D'autre part, ils offrent aux futurs habitants l'opportunité de compléter leur œuvre dans une manière collective et ouverte. Aux antipodes de l'architecte héroïque et du bâtiment triomphant, l'installation des « Lacaton Vassal » au Palais de Tokyo est plus proche de l'art du tournant du siècle. De ces artistes qui créent des situations plus qu'ils ne rajoutent des objets d'art, de ces artistes qui réinventent un monde à partir de contextes de travail, de ces artistes qui collaborent plutôt qu'ils ne signent une œuvre.

Au carrefour des politiques publiques, des faits du Prince et des industries culturelles, le Palais de Tokyo concentre bien des batailles de représentations et d'usages. Il tire le musée du côté du lieu de vie et privilégie l'installation éphémère au chef d'œuvre éternel. Provisoire, l'installation des Lacaton Vassal devait faire oublier les difficultés —intellectuelles et budgétaires— de l'État à saisir globalement cet immense bâtiment. Après quatre années de programmation, un budget d'abord construit sur ses ressources propres et plus d'un million de visiteurs, le Palais de Tokyo, site de création contemporaine, se présente comme un drôle d'objet. Il offre une alternative à la gestion classique du patrimoine, privilégiant trop souvent les façades, et une autre manière de penser le financement de la culture.

Sans doute la manière des Lacaton Vassal d'envisager le rapport entre le dedans et le dehors, sous l'angle de l'habitat est-il pour beaucoup dans cette nature. Parti du modèle d'une maison individuelle construite en banlieue de Bordeaux et d'une place marocaine dont les seules limites sont humaines, ils ont pensé le Palais de Tokyo dans l'articulation entre le rêve de la modernité et les contraintes de la démocratie ; ou comment réunir sur le plan libre et ouvert de ces magnifiques plateaux toutes les activités et tous les débats artistiques du moment.

Enfin, ce livre a aussi pour mission de dissoudre plusieurs malentendus, courant encore au sujet de ce projet. En effet, il n'a pas été suffisamment dit que :

Les architectes ont hérité d'un chantier de démolition qui avait durement affecté le bâtiment. Le projet de Palais du cinéma qui occupa et bouleversa pendant près de quinze ans le Palais de Tokyo s'en fut ailleurs en 1998 et bouleversa de nouveau un bâtiment qui n'avait pas été conçu pour cet usage (l'ex American Foundation bâtie par Franck Gehry à Bercy)

Présenter de l'art contemporain au Palais de Tokyo lui permet de retrouver son affectation d'origine

Les architectes ont contribué à amplifier le projet artistique et culturel

Les architectes ont donné plus d'espace que ne l'attendaient les pouvoirs publics

Les architectes ont réussi à rouvrir ce bâtiment longtemps fermé au public avec un budget extrêmement restreint

À la sèche suite de dates de la chronologie du projet de 1998 à 2002 (I) succéderont les

paroles des deux architectes (II). Mêlant la gentillesse à la nonchalance, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal se prêtent volontiers au jeu de l'entretien, remettant de nouveau le travail à l'ouvrage, une pointe de nostalgie dans la gorge. On ne vit pas quatre années durant dans un tel palais, dénudé et moderne, mystérieux et monumental, sans en être durablement affecté. Comme l'architecte Jacques Hondelatte leur parrain, ils cultivent le goût de la parole, de palabres en descriptions, de souvenirs en réflexions. Longtemps désiré et fantasmé, le Palais de Tokyo, site de création contemporaine est depuis le mois de janvier 2002 ouvert à de multiples usagers qui inventent chaque jour son fonctionnement. Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal ne pouvaient espérer mieux. C'est à ce « musée décontracté » que sera consacrée la dernière partie (III).

I D'un palais à l'autre, petite chronologie du Palais de Tokyo

II. Du paysage aux usages,
entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal

III. Le musée décontracté, une installation des architectes Anne Lacaton et Jean Philippe Vassal au Palais de Tokyo

I D'un palais à l'autre, petite chronologie du Palais de Tokyo

Juin 1998

Depuis l'arrêt des travaux du Palais du Cinéma, le Palais de Tokyo attend une meilleure destinée. Malmené par dix années de plans de restructuration, par des démolitions successives et des ambitions contradictoires, le Palais de Tokyo guette un meilleur sort dans le silence des gravats.

Septembre 1998

Les critiques d'art et commissaires d'expositions Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud se retrouvent à Paris au café Le Fumoir et s'entretiennent de la situation artistique française dont ils déplorent l'absence de dynamique internationale. Constatant l'impuissance du Centre Pompidou et de la Galerie Nationale du Jeu de Paume à s'engager en faveur de tout un pan de la création contemporaine, ils se promettent de fonder un nouveau lieu.

Janvier 1999

A la demande de la Ministre de la Culture Catherine Trautmann et du Délégué aux Arts Plastiques Guy Amsellem, l'inspectrice à la création artistique Christine Macel rédige en janvier 1999 un rapport intitulé *La manutention, un lieu pour la création contemporaine à Paris* où elle décrit une approche de la situation parisienne au regard de la jeune création ainsi qu'un projet optimal d'implantation d'un centre de la création contemporaine au Palais de Tokyo.

10 février 1999

Catherine Trautmann exprime à la foire d'art contemporain ARCO de Madrid l'importance de l'action du Ministère de la Culture « pour la promotion des artistes français à l'étranger », à laquelle participe Nicolas Bourriaud invité à programmer une exposition.

7 avril 1999

Désireuse de mettre fin à l'inoccupation du Palais de Tokyo et promettant de favoriser la jeune création et la place de la France dans le monde de l'art, la Ministre de la Culture Catherine Trautmann annonce l'ouverture prochaine du Palais de Tokyo avec l'intention de confier le projet à une personnalité hors des institutions.

Mai 1999

Plusieurs candidats fournissent, sans avoir visité le bâtiment un projet de programmation sur la base du rapport Macel. Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud rédigent le projet *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*, où ils posent les fondements d'un centre d'art d'un genre particulier.

30 juillet 1999,

La direction du futur Centre de la Jeune Création du Palais de Tokyo est confiée sur proposition de la Délégation aux Arts Plastiques à Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans sur neuf candidatures présélectionnées. L'ouverture du lieu est annoncée pour septembre 2000.

Eté 1999

Eric Binnert, ancien régisseur du Magasin à Grenoble informe les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal de l'imminence d'un projet de centre d'art à Paris.

Septembre 1999

Anne Lacaton est présentée à Jérôme Sans à l'inauguration de l'exposition d'art contemporain *Joint Venture* au siège de la société de conseil A.T.Kearney à Neuilly-sur-Seine.

Novembre 1999

Le Ministère de la Culture lance un appel à concours pour l'aménagement d'un centre d'art au Palais de Tokyo selon une procédure allégée. Les candidats présélectionnés suivront une visite du site et devront présenter oralement leur projet.

6 décembre 1999

Sur les 130 dossiers, trois candidats sont retenus : Patrick Bouchain, Stéphane Maupin, Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal.

Décembre 1999

L'oral de présentation.

30 décembre 1999

La convention de mandat de maîtrise d'ouvrage est signée entre le Ministère de la Culture représenté par Guy Amsellem (Délégation aux Arts Plastiques), Jean-Claude Moreno (Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels) et leurs contrôleurs financiers respectifs pour un montant de 30 millions de Francs. 10 mois sont prévus pour la réalisation de l'opération

1^{er} février 2000

Présentation de l'Avant-Projet Sommaire.

10 février 2000

Catherine Trautmann tient une conférence de presse sur les arts plastiques où elle précise notamment l'instauration d'un conseil scientifique du Palais de Tokyo comme instance de réflexion sur les questions artistiques et professionnelles. Ce conseil est composé des artistes Martine Aballéa, Daniel Buren, Michel François, Alain Jacquet, Raymond Hains, Orlan.

24 février 2000

Premier conseil d'administration de l'association du Palais de Tokyo.

31 mars 2000

Présentation de l'Avant-Projet Détaillé par les architectes.

Les architectes déroulent leur projet dans un document de 17 pages qui ne comprend ni plan ni photographies. « Il s'agit de faire un lieu ouvert et non un musée fermé (...) La structure apparaît dans un aspect brut, industriel, moderne. Derrière une image extérieure monumentale, l'intérieur du bâtiment est sous la forme d'une friche industrielle magnifique, les hauteurs d'étage (variant de 4,5 à 8 mètres) et les volumétries sont étonnantes, la lumière est omniprésente. L'ouverture vers l'extérieur est primordiale, adaptée suivant les étages. Il nous semble qu'il faut éviter d'en faire une boîte fermée, et laisser « respirer » le bâtiment. (...) L'enjeu principal nous semble être de redonner au plus vite le Palais de Tokyo à l'usage du public. Notre réponse cherche à être simple et légère. Il s'agit d'utiliser l'existant, de ne pas le transformer. Pour cela nous avons établi des hiérarchies : s'assurer de la stabilité structurelle du bâtiment ; assurer les conditions d'accessibilité réglementaire ; offrir un confort thermique simple, efficace, agréable ; offrir des conditions d'éclairage, de

branchements suffisants ; permettre la plus grande liberté et fluidité dans l'espace pour que les expositions, le travail des artistes, la richesse de la vie du lieu, son ouverture au quartier, à la ville, au reste du monde, puisse s'exprimer pleinement. De simples interventions extérieures (...) viennent taquiner et atténuer la monumentalité du lieu. Nous nous sommes efforcés de comprendre le bâtiment dans sa globalité pour favoriser ultérieurement le fonctionnement des espaces non utilisés. (...) Le plus grand soin sera pris pour que les accroches de ces équipements ne soient pas dommageables pour le bâtiment, elles seront toujours légères et démontables, *dans le sens du caractère provisoire de l'installation* du site d'art contemporain dans le Palais de Tokyo.»

16 mai 2000

Catherine Sentis, administratrice du Palais de Tokyo signale à la Délégation aux Arts Plastiques que « Jean-Philippe Vassal a récemment nettoyé lui-même les chéneaux » pour dégager les feuilles mortes provoquant des fuites d'eau.

17 mai 2000

L'Etablissement Public de Maîtrise d'Ouvrage des Travaux Culturels établit le marché des travaux et rappelle que le projet « a pour but d'offrir un espace de rencontres d'expositions et d'échanges à la jeune création contemporaine sous toutes ses formes (...) La philosophie de ce projet est d'aménager partiellement des espaces et d'offrir aux futurs utilisateurs un confort optimum à moindre coût. Donc, les travaux, objet de la présente opération, ont pour but principalement de rendre les espaces accessibles au public conformes aux exigences d'un Etablissement Recevant du Public, ainsi la majeure partie des installations techniques seront apparentes et participeront à l'architecture du lieu. » Les entreprises ont jusqu'au 20 juin 2000 pour répondre à l'appel d'offre.

26 mai 2000

Dans un courrier adressé au bureau d'étude INGEROP, les architectes redisent leur volonté de « garder au plus près la finesse actuelle des poteaux et un aspect fini lisse ».

Juin 2000

Dans son diagnostic, le bureau d'étude INGEROP conclut que le bâtiment « a été l'objet de plusieurs projets de réaménagement qui ont donné lieu à travaux inachevés. C'est ainsi que la presque totalité des cloisons a été démolie, qu'une part importante des poteaux a perdu les maçonneries de renfort et d'habillage, que des ouvertures ont été créées, des renforts mis en place, et des planchers créés ou restaurés, et d'autres démolis. (...) Compte tenu de l'étendu du chantier, du nombre important d'interventions de toute nature sur les existants, il semble impossible de décrire avec précision et de manière exhaustive l'ensemble des points qui impliquent un traitement particulier. (...) Il apparaît que 70% des poteaux ont un enrobage des aciers insuffisant eu égard aux exigences [de la protection incendie]. Cette situation confère à l'ouvrage un caractère imprévisible. Aussi c'est avec une grande précaution qu'il faudra agir sur cet ouvrage, en se méfiant des idées préconçues. »

20 juillet 2000

Résultat des appels d'offres des marchés de travaux : sept lots sur neuf se situant au-dessus des estimations sont déclarés infructueux.

septembre 2000

Une consultation en vue de la passation d'un marché négocié sur la base de dossiers de consultation remaniés est lancée.

17 novembre 2000

A 10h30, la nouvelle Ministre de la Culture Catherine Tasca vient visiter le Palais de Tokyo et rencontre les architectes et l'équipe autour d'un café et de petits gâteaux.

18 décembre 2000

L'arrêté accordé par décision préfectorale autorise le permis de construire du projet de Site de création contemporaine.

Du 8 au 12 janvier 2001

En plein hiver, plusieurs artistes (Pascale Marthine Tayou, Surasi Kusolwong, Kendell Geers, Eric Duyckaerts, etc.) investissent le bâtiment et se prêtent au tournage d'une télévision d'artistes, Tokyo TV, juste avant que le chantier ne soit lancé.

13 février 2001

Le déménagement de l'équipe administrative et artistique du Palais de Tokyo marque le démarrage du chantier. Le personnel quitte deux modules préfabriqués disposés au niveau 1C (l'actuelle cafétéria) pour rejoindre de nouveaux espaces sous les toits du côté de l'avenue du Président Wilson.

14 février 2001

Le bureau d'étude INGEROP fait stopper un engin sur chenille, mettant en péril la résistance des sols très fragilisés par le chantier abandonné du Palais du cinéma.

23 février 2001

Démolissage de la structure de la Femis pour l'espace des futurs bureaux.

Février 2001

Le Centre Scientifique et Technique du Bâtiment explique que la mise à découvert de l'ossature du bâtiment présente toutefois dans l'hypothèse d'un feu accidentel, l'inconvénient d'une exposition directe de cette dernière à des sollicitations thermiques vis à vis desquelles les habillages de plâtre auraient pu constituer un écran protecteur s'ils n'étaient désormais absents. C'est pourquoi ont été menées, sous l'égide du Ministère de la Culture et de la Communication, diverses études visant notamment à diagnostiquer la résistance potentielle de la structure du bâtiment en cas d'incendie, études ayant débouché sur des travaux de renforcement des poteaux entrant actuellement en phase terminale de réalisation. En parallèle et en complément de ces actions, l'Etablissement Public de Maîtrise d'Ouvrage des Travaux Culturels a confié au Centre Scientifique et Technique du Bâtiment une tâche d'exploration, dans le niveau concerné par le réaménagement entrepris, des sollicitations thermiques potentielles sur la structure du bâtiment en cas de feu accidentel réaliste, dénommé « incendie naturel » par opposition aux sollicitations conventionnelles de « feu ISO ». L'étude réalisée par le Centre Scientifique et Technique du Bâtiment montre que la stabilité au feu requise peut être obtenue sans flocage : simulation par la méthode « incendie naturel » plutôt que la méthode traditionnelle « courbe ISO ». Pour cela, la Commission de Sécurité doit donner son accord sur le principe de cette méthode réglementaire mais peu usitée.

8 mars 2001

Alors que le chantier bat son plein, les architectes déplorent les « fuites, chêneaux obstrués, vitres brisées, dégâts de toiture suite à la tempête de décembre 1999. Ces désordres sont ponctuels mais ont des conséquences très dommageables sur la pérennité du bâtiment et

affectent certaines zones du chantier. »

Jeudi 15 mars 2001

La police intervient pour évacuer les personnes installées dans le Saut du Loup, fossé situé au nord du Palais de Tokyo et dont la sécurité est menacée par la pose de passerelles.

19 mars 2001

Dans une note à l'attention du Délégué aux Arts Plastiques Guy Amsellem, les architectes affirment que la « solution de flocage n'est pas acceptable. Elle est totalement contraire au concept architectural, et au principe de mise en valeur et de conservation des espaces magnifiques et de la structure en béton du Palais de Tokyo, qui a valeur de patrimoine, sur lesquels se fonde le projet architectural. (...) Les projets de remise aux normes et de mise en valeur du patrimoine du 20^e siècle sont aujourd'hui à l'ordre du jour. Ces bâtiments ne répondent pas aux normes de calcul d'aujourd'hui mais ils constituent néanmoins des références importantes dans l'architecture moderne. Pour cela il nous semble que des solutions intelligentes, des interventions fines doivent être imaginées, pour pouvoir conserver de ces bâtiments ce qui fait leur intérêt, leur qualité et leur identité. Ici au Palais de Tokyo, la structure en béton de 1937 est particulièrement remarquable. La démarche peut avoir valeur d'exemple. »

21 mars 2001

Démontage de la structure métallique jaune au niveau 3.

26 avril 2001

Coulage et lissage du béton pour les sols du niveau 2.

25 mai 2001

Les architectes adressent un courrier au Délégué aux Arts Plastiques Guy Amsellem : « la question de l'étanchéité du bâtiment se pose maintenant de façon pressante » et « concerne des surfaces en toiture très importantes et des fuites des verrières. Par ailleurs, « les tentatives d'empêcher les pigeons de pénétrer dans le bâtiment avec des dispositifs provisoires ont échoué et leur nombre actuel est tel que tout nettoyage ou réfection de surface ou de sols est immédiatement suivie d'importantes salissures ». Ils lui redisent aussi leur « opposition à réaliser un flocage généralisé (...) contraire à l'esprit et à la force du projet » en arguant de ce qu'un « surplus de dispositions en faveur de la sécurité a été apporté au bâtiment, comme la grande lisibilité des espaces, ou la quantité d'issues de secours par exemple, largement excédentaires ».

1er juin 2001

Installation de volets ouvrants sur la grande verrière du niveau 2.

14 juin 2001

Le Délégué Adjoint aux Arts Plastiques Philippe Geffré adresse en préfecture une demande de dérogation concernant le traitement au feu des structures : « ce site a, en effet, été retenu au regard de la qualité architecturale des volumes et de la force des structures béton apparentes, en parfaite adéquation avec l'usage que l'on souhaite lui donner. Or il s'avère que l'application traditionnelle des normes sur la stabilité au feu des bâtiments impliquerait un enrobage des structures et donc indéniablement une perte de qualité architecturale ».

28 juin -28 août 2001

Installation des passerelles métallique au dessus du Saut du Loup, créant deux sorties de secours et surtout deux accès supplémentaires au bâtiment.

27 juillet 2001

Avis favorable de l'Architecte des Bâtiments de France

8 août 2001

Incident électrique au Tableau Général Basse Tension. Les architectes tiennent la nuit durant compagnie au responsable de la sécurité Youssef Amri et au technicien dépêché en urgence.

8 novembre 2001

Catherine Tasca annonce l'ouverture prochaine d Palais de Tokyo devant une cinquantaine de journalistes.

28 novembre 2001

Début du montage de l'exposition d'inauguration.

29 novembre 2001

Pot de fin de chantier. Une bouteille de vin de Bordeaux est spécialement étiquetée pour l'occasion.

18 décembre 2001

Lors de la réunion de la délégation permanente de la Commission de Sécurité de la Préfecture de Police, les résultats des études du Centre Scientifique et Technique du Bâtiment sur incendie à partir d'un échantillon de cinq œuvres choisies dans *Beaux arts magazine*, il est admis qu'hormis le scénario extrême des barques empilées (une œuvre de l'artiste Kcho), la structure du niveau 2 est stable au feu.

21 décembre 2001

Banquet de Noël de toute les équipes (architectes, artistes, administration, monteurs) réunies dans les espaces d'exposition.

16 janvier 2002

Le Palais de Tokyo connaît la visite de la Sous-Commission de Sécurité qui autorise et soumet son ouverture prochaine au respect de quelques aménagements.

Lundi 21 janvier 2002

A 10h00, le Palais de Tokyo est inauguré par Lionel Jospin, Premier Ministre en campagne pour les élections présidentielles. L'après-midi est réservé aux voisins du quartier.

Mardi 22 janvier 2002

A midi, le Palais de Tokyo, site de création contemporaine ouvre ses portes à tous pour une semaine d'événements (concerts, performances, rencontres, conférences, jeux, goûters, ateliers) gratuits.

II. Du paysage aux usages, entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal

SOMMAIRE

L'esprit du lieu
De la commande au projet
Un vaste chantier
Entre esthétique et ornementation, du béton au polycarbonate
Les habitants du Palais de Tokyo
Génération & influences
L'architecture pour l'art
Après l'inauguration

L'esprit du lieu

David Cascaro : Comment avez-vous appréhendé votre intervention au Palais de Tokyo ?

Jean-Philippe Vassal : Le bâtiment de 1937, créé pour présenter des œuvres d'art, est monumental. Il est aussi frappant par la justesse de son architecture, son dimensionnement, ses rapports d'équilibre. En un mot, l'architecture était déjà là ! Cette intelligence du projet d'origine était très stimulante : ce musée a été imaginé sur deux axes horizontaux et verticaux avec une circulation générale très libre offerte aux visiteurs. Tout en intervenant sur une seule partie de l'ancien musée, nous voulions retrouver cette liberté d'usage.

Très bien préservé de l'extérieur, quand on pénètre à l'intérieur du bâtiment, on avait un sacré choc. Il était important de ne pas perdre cette sensation. L'intérieur était le résultat de multiples péripéties. Nous voulions conserver ce contraste avec une structure intérieure en béton minimale et des poteaux aux sections très fines. Tout notre travail a consisté à ce que cela reste visible. Nous avons donc raisonné comme pour un lieu ouvert : une rue, une galerie commerciale, où tout est affaire de circulation. Dans un marché couvert, comme dans tout espace public, les murs n'ont pas d'importance. Ce qui prime, ce sont les facilités de déplacements.

Anne Lacaton : Cette volonté de respecter le site et de le faire valoir nécessitait donc une forme d'intervention avec délicatesse, comparable à celle que nous avons mise en œuvre au Cap-Ferret, en Gironde, où nous avons bâti une maison de vacances littéralement « à travers » les pins. Par ailleurs, en privilégiant une approche globale du bâtiment alors que notre projet n'en concernait qu'une partie, notre intention était de faire en sorte que les travaux de base essentiels soient effectués sur l'ensemble du bâtiment, de manière à préparer correctement la suite.

David Cascaro : Il a été question « d'installation » davantage que de « réhabilitation » : duquel de ces deux termes vous sentez-vous le plus proche ?

Jean-Philippe Vassal : Le terme d'installation était inscrit lui-même dans le titre du concours, sans doute pour qualifier le caractère provisoire et ponctuel du projet. Cependant notre intervention n'est ni une réhabilitation ni une restauration et encore moins une rénovation. Ce qui importait ici était de réouvrir le lieu au public et aux artistes, donc créer des conditions de confort, d'usage dans ce lieu plein de potentiel mais devenu impropre à toute utilisation.

Anne Lacaton : Néanmoins nous nous sommes approprié ce terme d'installation parce qu'il correspondait à la fois à une pratique de l'art contemporain et à l'approche qui nous semblait la plus intéressante dans ce lieu dans le cadre du projet demandé : « s'installer » comme lorsqu'on cherche le meilleur coin pour planter sa tente ou installer sa caravane, sans bouleverser le terrain d'accueil. Si nous préférons le terme « d'habiter » à celui de « réhabiliter » c'est qu'en effet, être dedans, être bien, être à l'aise, prendre du temps, rester sur place sont pour nous autant de valeurs qui caractérisent un espace public, un lieu ou une maison. C'est ce confort, ce bien-être, l'idée de se sentir bien avec les œuvres que nous avons favorisé. Il s'agissait de créer un climat, de donner la possibilité aux visiteurs d'être à côté ou

au milieu des œuvres, dans une position décontractée.

David Cascaro : Vous dites au sujet du Palais de Tokyo avoir raisonné comme dans un paysage.

Jean-Philippe Vassal : Nous voulions retrouver quelque chose de « l'extérieur » à l'intérieur. C'est pour cela qu'on s'est tellement obstiné sur les questions de transparences. C'est-à-dire qu'on puisse, en chaque point du Palais de Tokyo, voir ce qui se passe 80 mètres plus loin. Regarder de l'autre côté des douves une voiture qui circule sur la chaussée, c'est mettre en relation des points de vue de l'intérieur du bâtiment jusqu'à l'extérieur. Au Palais de Tokyo, une sorte de vision décalée est à l'œuvre : les gens viennent voir les gens qui viennent voir des gens qui viennent voir les œuvres... ! Alors qu'en face, au Musée de la Ville, les gens viennent essentiellement voir des expositions, au Palais de Tokyo, il y a ce temps particulier et cette relation à l'espace et au déplacement qui en font autre chose qu'un simple musée.

Anne Lacaton : Appréhender un projet d'architecture comme un paysage, c'est se placer vis à vis d'un lieu, dans une perception beaucoup plus large, à l'opposé du bâtiment conçu comme un objet autonome.

Jean-Philippe Vassal : C'est aussi parvenir à créer un certain type de profondeur, comme Hans Sharoun l'a fait pour la Staatsbibliothek de Berlin. On peut y voir différentes situations simultanément, un peu comme dans les alpages ! On y a la possibilité de lire des scènes qui se déroulent à des distances différentes les unes des autres, comme autant d'histoires qui se croisent. Au Palais de Tokyo, le paysage fonctionne dans ce rapport à cette qualité de l'espace.

David Cascaro : Et vous retrouvez dans le musée d'origine les qualités de l'espace public qui vous inspire.

Jean-Philippe Vassal : Les références à la place Djema El Fna de Marrakech ou à l'Alexander Platz de Berlin n'ont de sens que parce que l'une et l'autre ont comme particularité de ne pas posséder de limites.

Anne Lacaton : Ce sont des espaces qui ne sont pas déterminés par de l'architecture, et qui marquent par leur capacité d'usage.

Jean-Philippe Vassal : Ces places ne sont pas composées par les façades alentour, mais représentent juste un espace libre et vacant sur lequel des événements se déroulent. Pour nous, le Palais de Tokyo, dans sa structure initiale – poteaux fins de béton et verrière –, n'avait pas de murs ni de toit. Et c'était très important d'affirmer cela puisque nous voulions lui rendre de l'accessibilité, développer des moyens pour passer d'une seule porte monumentale à plusieurs entrées, des endroits où il est possible d'entrer en glissant ou en roulant. Notre travail a donc consisté à retrouver cette modernité de l'accessibilité au lieu. Et à partir du moment où l'on imagine de faire disparaître les murs, il n'y a plus besoin de les peindre en blanc. La plus forte neutralité qu'on pouvait proposer aux artistes, c'était des murs qui n'existaient pas, c'est-à-dire en perpétuelle évolution. Cette architecture induit des débordements, et c'est cela qui est bien. Le débordement permet d'avoir une discussion ou une négociation et une explication qui n'existe pas ailleurs. La référence à la place Djema El Fna, pour moi, est là. Globalement, les artistes s'implantent sur ce domaine public où une forme de négociation s'instaure : "Toi, tu fais du bruit et moi, j'ai besoin de tranquillité alors

éloignons nous les uns des autres. Toi, du fais du bruit et moi aussi, mettons nous à côté, ça n'est pas grave, ça ne gêne personne". Au quotidien, un ajustement s'opère.

Anne Lacaton : Dans ce sens, nous ne voulions pas désigner les espaces à l'intérieur du Palais. Pendant très longtemps, nous avons résisté à donner des noms aux différents espaces, même si cela offrait une certaine commodité. Nous pensions que, à chaque occasion, tout l'espace devait être reconsidéré. Il revenait à chaque exposition, ou à chaque événement, de créer ses murs.

David Cascaro : On vous a souvent reproché la faiblesse de votre intervention.

Anne Lacaton : Ceux qui ont pu dire cela (ce ne sont pas les plus nombreux) se sont arrêtés à un premier degré de lecture et n'ont pas compris ou voulu voir la particularité de ce projet. Il ne s'agit pas d'une rénovation, d'une remise à neuf. Il y avait une situation trouvée qui était celle d'un gros chantier arrêté. Nous n'avons pas organisé une ruine. Il y a eu dans ce cas une fausse interprétation des intentions et du projet. Il n'a jamais été question dans nos propos d'une position esthétique sur le non fini, sur la ruine. Nous avons, au contraire, réparé puis ajouté juste ce qui manquait pour remettre en service ce lieu déjà très étonnant, en estimant que les parties existantes telles qu'elles apparaissaient, faisaient partie du tout, qu'elles ne perturbaient pas la perception des extraordinaires espaces et donc, il n'y avait pas lieu de les cacher. Ce qui est important, c'est le potentiel incroyable du lieu que le projet a permis de restituer.

À l'issue du chantier précédent, une importante remise à niveau technique était nécessaire, comportant un travail de stabilité générale. En effet, les nombreuses démolitions menées pour le Palais du cinéma n'ayant pas été suivies de travaux, le bâtiment était fragilisé. Partant de là, il est vrai qu'une partie importante des interventions que nous avons réalisées ne se voit pas mais elles sont néanmoins essentielles parce que sans elles le bâtiment ne pouvait pas fonctionner.

De la commande au projet

David Cascaro : Établissez-vous des distinctions entre un commanditaire public et un commanditaire privé ?

Anne Lacaton : Oui, le commanditaire privé agit pour lui. Il attend des usages bien particuliers. Pour le commanditaire public, les responsables agissent par délégation, pour l'État ou la collectivité. Ils peuvent être très ou, au contraire, très peu impliqués. Au Palais de Tokyo, c'était particulier parce qu'il y avait en quelque sorte trois commanditaires : les directeurs, Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, la Délégation aux Arts Plastiques pilotée par Guy Amsellem, et l'Établissement Public de Maîtrise d'Ouvrage des Travaux Culturel (EMOC), chargé de coordonner les opérations de construction du Ministère de la Culture.

David Cascaro : Qu'attendaient de vous les commanditaires ?

Jean-Philippe Vassal : C'était la qualité de la demande de n'être pas très précise ! La demande initiale de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud était large et ouverte. C'est rare et c'est bien d'avoir un programme qui tient dans moins de dix pages, qui dit un minimum de choses mais essentielles et qui ne bloque pas ou n'oriente pas le projet. Peu de personnes imaginaient que le projet pourrait se faire, tant les difficultés étaient importantes. Il fallait aller vite, peu de gens y croyaient dans les administrations et de ce fait ils ont tout joué au minimum. Ainsi, nous nous sommes engagés dans le projet sans avoir beaucoup d'éléments, comme par exemple un diagnostic précis sur l'état du bâtiment. Cela a été préjudiciable ensuite dans l'avancement du projet parce que cette connaissance était indispensable. Nous découvrons des surfaces éventrées sans connaître leur origine et il nous était demandé (dans le cadre du concours) de faire une proposition très peu de temps après avoir découvert le lieu ! Il y avait là quelque chose à la fois de fascinant et d'effrayant puisque nous n'appréhendions pas réellement l'état du bâtiment ni sa constitution.

Anne Lacaton : Les trois commanditaires se sont investis à des niveaux différents. Leurs places étaient radicalement différentes au départ. Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud avaient, eux, choisi de diriger ce nouveau centre d'art. Ils avaient la position enthousiaste du futur utilisateur, comme les habitants d'une maison qui ont des demandes particulières. Ils étaient surtout moteurs pour pousser le projet. La Délégation aux Arts Plastiques, elle, était le véritable client, avec le rôle de propriétaire des lieux et d'initiateur du projet. Guy Amsellem, le Délégué s'est de plus en plus piqué au jeu, découvrant progressivement son rôle de maître d'ouvrage et manifestant un intérêt croissant pour le projet. Enfin, l'Établissement Public de Maîtrise d'Ouvrage des Travaux Culturel (EMOC), comme représentant des maîtres d'ouvrage, au sens administratif, était, dans son rôle, très à cheval sur les règles de la commande et sur le budget. L'EMOC connaissait très bien le bâtiment pour avoir suivi le projet de Palais du Cinéma. Étant donné l'échec de ce serpent de mer qui dura près de treize années, ils n'étaient pas forcément très optimistes sur les chances de réussite du Palais de Tokyo. C'était donc trois types de demandes différentes. Nous étions naturellement plus proches, physiquement (partageant des bureaux provisoires communs) et intellectuellement, des directeurs et de l'administratrice qui apportaient leur soutien aussi sur toutes les décisions techniques.

David Cascaro : Comment décririez-vous la chronologie du projet ?

Jean-Philippe Vassal : Il s'étend du concours tenu en décembre 1999, avec une procédure accélérée en deux temps : une visite du site et un oral de présentation du projet, à l'inauguration du Site de création contemporaine en janvier 2002. Au temps des études, de janvier à juin 2000, ont succédé un premier puis un second appel d'offre, suivis du chantier de février à novembre 2001.

Anne Lacaton : Sur un autre plan, le temps du projet a aussi été celui de l'accroissement de la confiance des commanditaires. En bref, il fallait produire vite, ne pas dégrader davantage, assurer une ouverture rapide, régler tous les problèmes techniques et de sécurité, et, dans un travail souvent invisible, ménager l'avenir et le potentiel du reste du bâtiment. En intervenant, à tous les niveaux du Palais de Tokyo non directement concernés par le projet, pour réparer, conforter, ou même créer des installations en attente du futur.

David Cascaro : De quel budget bénéficiez-vous ?

Anne Lacaton : Le budget affecté au départ (moins de trois millions d'euros) était celui d'un

projet de centre d'art pour la Jeune Création, envisagé initialement dans un autre arrondissement et reporté sur le Palais de Tokyo. Rapporté à l'ensemble du Palais de Tokyo, ce n'était évidemment pas grand chose, mais le programme ne portait pas sur une réhabilitation. Nous avons donc réfléchi à ce qu'il était possible de faire dans ce lieu avec ce budget pour répondre à la demande d'installer un lieu de création contemporaine. L'objectif était celui-là.

La question de l'économie ne devrait pas être une donnée réductrice, mais au contraire, donner lieu à une stratégie de projet pour répondre pleinement à l'objectif avec ce budget. Nos premières maisons nous ont appris cela. À Floirac, dans la périphérie de Bordeaux (la première maison que nous avons réalisée), le petit budget ne nous a empêché de construire une belle maison, devenue aujourd'hui une référence : la « Maison Latapie », du nom de ses propriétaires, employés de la SNCF. Parce que la contrainte a été prise en compte très en amont dans le projet, nous avons pu travailler avec, et concevoir le projet sans réduire les objectifs essentiels.

Jean-Philippe Vassal : Le budget a même été la chance du projet. Par optimisation du manque d'argent, nous avons été stimulés pour dégager de nouvelles surfaces. Beaucoup pensaient que réussir une ouverture au public avec un budget travaux de trois millions d'euros relevait du défi impossible.

David Cascaro : Vous n'aviez pas réalisé de maquette du projet ?

Anne Lacaton : Non, cela n'était pas vraiment nécessaire. Il y avait à intervenir un peu partout, et les espaces du projet étaient déjà visibles. La maquette n'aurait rien montré de particulier. Il était plus performant de faire des visites commentées avec le maître d'ouvrage et les directeurs et d'expliquer *in situ* les interventions envisagées accompagnées de préfigurations partielles.

La maquette exerce une autorité incroyable qui empêche de voir autre chose. Nous ne l'utilisons pas très souvent, en tous cas dans les phases de conception du projet.

Jean-Philippe Vassal : Elle entraîne aussi une perte de précision, de finesse et de qualité.

Anne Lacaton : C'est pour cela que dans la représentation de nos projets, nous essayons de ne pas représenter un bâtiment en soi mais plutôt le potentiel de ses situations d'usages. Dans les représentations que nous donnons, on voit en réalité assez peu le bâtiment. Les quatre ou cinq premières images que nous avons réalisées pour le Palais de Tokyo n'étaient que des situations existantes (plages, terrasses, restaurants) dans lesquelles nous avons « collé » des personnages. Nous avons pris le parti de ne reproduire aucune œuvre dans la mesure où le projet de centre d'art privilégiait surtout la production d'œuvres, qui évidemment n'existaient pas encore.

Jean-Philippe Vassal : Lors de la phase de consultation vis à vis du maître d'ouvrage et vis à vis des directeurs, nous avons présenté la place Djema El Fna de Marrakech. Nous l'avons d'ailleurs plus racontée que montrée. Il s'agissait pour moi de souvenirs d'enfance et j'imagine qu'elle a beaucoup changé depuis. Je crois que nous avons bien fait de ne pas montrer une image trop précise, mais simplement une reproduction photocopiée. Il en va de même pour une maquette, si vous diffusez des images très définies, vos interlocuteurs n'arrivent pas à en décrocher et à voir autre chose. Plus tard, lorsque le besoin s'est fait sentir

de produire des images et que des photographes sont venus prendre des vues du lieu en mettant en avant son caractère de ruine, nous avons craint, avec la diffusion de vues des murs décrépis, une forme d'esthétisation de la ruine et nous avons fait très attention de ne pas produire des images qui allaient dans ce sens.

Anne Lacaton : C'est ce que nous voulions absolument éviter dans notre projet architectural. Il ne s'agissait pas de valoriser un bâtiment dégradé mais plutôt de montrer ce qui apparaît en premier lorsqu'on y entre : les espaces, la structure et son extrême modernité.

Jean-Philippe Vassal : C'est à ce moment-là qu'il était nécessaire, par le biais de vues de simulation en trois dimensions assez sommaires, d'apporter de la vie dans le bâtiment en faisant passer les gens avant le fond, avant la structure.

Anne Lacaton : Lorsque nous sommes entrés la première fois au Palais de Tokyo lors de la visite pour le concours, nous n'avons pas vu d'abord l'état endommagé du bâtiment mais plutôt sa taille et la variété des espaces totalement extraordinaires. Et plus nous les regardions en détail plus ils nous renseignaient sur leur usage tellement approprié pour des expositions d'art. Une friche de musée n'est pas une friche industrielle et là c'était tout de suite évident avant même de comprendre pourquoi.

D'ailleurs, pour l'oral du concours, notre premier texte était clair à ce sujet. Il affirmait qu'il faut arrêter de casser, arrêter de démolir. Mais l'intérêt de cet état post-démolition, de chantier abandonné, avait été de révéler la structure cachée, la modernité du lieu. C'était magnifique, non pas parce qu'il y avait des trous dans les murs, que le béton était râpé, et qu'il traînait ça et là des gravats, mais parce qu'on découvrait tout simplement un musée, très moderne dès sa conception d'origine. Et au gré des visites hebdomadaires nous avons vite senti quelles difficultés nous aurions à recentrer la discussion sur cet aspect-là du projet tant l'extase de tous était grande devant l'aspect pyranésien du Palais de Tokyo.

David Cascaro : Comment avez-vous appréhendé le bâtiment ancien datant de 1937 ?

Jean-Philippe Vassal : Pour nous, travailler avec le patrimoine, c'est faire avec ce qu'on a, avec les qualités d'un espace et d'un lieu. Nous ne sommes pas dans une attitude patrimoniale qui tend seulement à conserver intact, à protéger en figeant, mais plutôt dans l'idée que le patrimoine est la capacité irréversible qu'offre durablement un espace et un bâtiment. Notre envie était donc de révéler le Palais de Tokyo dans ses propriétés intrinsèques.

Anne Lacaton : C'est une attitude qui ne s'applique pas seulement aux bâtiments. On peut agir de la même façon dans un site, une forêt, etc. L'essentiel est d'être attentif à la situation que l'on trouve.

David Cascaro : Quelles économies avez-vous générées après le premier appel d'offre infructueux ?

Anne Lacaton : Nous n'avons pas rogné sur quoi que ce soit ; le terme "rogner" signifiant que l'on amoindrit ou que l'on fait moins bien que prévu. En revanche, on a remis en question des prestations qui ne nous semblaient pas indispensables. Notamment des installations techniques qui ne nous semblaient pas en adéquation avec le projet. Par exemple la ventilation mécanique. Il n'était pas nécessaire de renouveler l'air artificiellement vu le volume existant en rapport avec l'occupation. Nous avions la capacité d'aérer par le toit et par

les portes d'entrée. Nous avons également supprimé une grande paroi de polycarbonate qui devait séparer les espaces en accès libre des espaces payants. Finalement la disposition actuelle sans cette paroi est beaucoup plus intéressante. Elle n'était pas vraiment utile. Puis nous avons mené un gros travail de rationalisation des réseaux. Il s'agissait de rechercher les chemins courts pour le cheminement des câbles, des tuyauteries ou des évacuations d'eaux pluviales. Etant donnée la taille du bâtiment, n'importe quel réseau se chiffre vite en centaines de mètres ! L'incidence sur le coût était très significative. En plus, ces réseaux étant le plus souvent apparents, c'était aussi l'occasion d'ordonner plus soigneusement leurs circuits et d'alléger leur présence.

Jean-Philippe Vassal : En revanche, nous aurions été très mécontents de réaliser moins de surface. Or, si nous avons réduit beaucoup de frais, nous n'avons jamais diminué la surface utilisable du projet !

Anne Lacaton : Pour le deuxième appel d'offre, nous avons aussi produit un dossier beaucoup plus explicite, différent d'un dossier de plans conventionnel, car nous avons le sentiment que les entreprises n'avaient pas bien compris la présentation initiale. En effet, les interventions étaient éclatées dans l'ensemble du bâtiment, ce qui nuisait à son intelligibilité. Nous avons été plus didactiques et cela a porté ses fruits.

Jean-Philippe Vassal : Il faut souligner que nos interlocuteurs (maître d'ouvrage ou partenaires de la maîtrise d'œuvre) pensaient que nous dépasserions largement le prix. Le résultat obtenu en premier appel d'offres était finalement inespéré : 4,5 millions d'euros au lieu des 3 millions du budget ! Nous avons finalement atteint cet objectif à la suite du deuxième appel d'offres.

Comparés aux coûts du précédent projet, ces chiffres apparaissaient évidemment très bas.

Un vaste chantier

David Cascaro : Une particularité du projet tient dans ce que vous suivez le chantier de l'intérieur du Palais de Tokyo, où vous avez installé un bureau.

Anne Lacaton : Cela a constitué un moment à part pour l'équipe, une nouvelle vie. En travaillant dans le Palais de Tokyo, nous nous sentions pleinement responsables de tout. Nous sachant là, les entreprises nous sollicitaient en permanence en tant que « super chef » de chantier et nous suivions tout de très près, ce qui convenait assez bien à la particularité de l'opération. Matin et soir, les équipes de chantier venaient chercher les informations auprès de nous.

Jean-Philippe Vassal : D'un côté, le travail en était facilité, mais de l'autre, le projet était omniprésent. C'est pesant, on y pense en permanence, comme lorsque l'on exécute des travaux chez soi. De plus, le fait d'être sur place nous a donné une connaissance supérieure du bâtiment dans ses moindres recoins.

David Cascaro : Vous avez connu pendant ces trois années de nombreux emplacements dans le bâtiment.

Jean-Philippe Vassal : Oui, souvent on « préparait » les espaces qui étaient occupés par la suite par l'administration.

Anne Lacaton : En janvier 2000, nous nous sommes d'abord installés dans un des bungalows de chantier du Palais du Cinéma au niveau actuel de la cafétéria. Nous étions au rez-de-chaussée avec l'assistante des directeurs, Claire Stæbler et; à l'étage, l'administratrice Catherine Sentis et les deux directeurs, une équipe très restreinte en somme. On s'est retrouvé à trois ou quatre architectes : Matthieu Laporte, Jalil Amor, Emmanuelle Delage et nous deux. Quand l'équipe du Palais de Tokyo s'est étoffée autour de l'été 2000, nous avons dû trouver de nouveaux espaces. Nous avons repéré dans les étages des anciens locaux encore assez propres de la Femis, l'école du cinéma, qui avait quitté les lieux en 1995. Le Délégué aux Arts Plastiques nous a autorisé à nous y installer provisoirement. Nous avons été rejoints peu après par Eric Binnert, le régisseur, Anne-Sophie de Gasquet la coordinatrice du Pavillon et toi-même. Nous sommes donc restés là jusqu'au début du chantier, en février 2001, qui a justement commencé par la démolition des installations obsolètes de cet emplacement. Le troisième endroit correspondait à d'autres petites cellules de la Femis que nous avons transformées en vastes plateaux aérés, sous les verrières le long de l'avenue Wilson, destinés à accueillir l'équipe du Palais de Tokyo. Quand l'équipe s'est de nouveau agrandie au moment de l'ouverture, au printemps 2002, les deux directeurs et leur assistante nous ont succédé et nous avons déménagé une ultime fois dans une alcôve au niveau 3 qui servait précédemment de salle de tournage. Chaque fois, nous viabilisions ces nouveaux espaces avec l'installation de l'électricité et du téléphone. C'était un terrain de découvertes inoubliable. C'était vraiment hallucinant de se rendre au rez-de-chaussée seulement éclairé par des guirlandes lumineuses pour repérer, poser sur un plan les implantations et les relevés qui nous manquaient. Ce n'était pas désagréable d'être ainsi nomades.

Jean-Philippe Vassal : Je ne vois pas comment on aurait pu faire autrement que de travailler sur place pendant la période du projet et du chantier. Grâce à ça, nous avons développé une excellente connaissance du bâtiment, indispensable.

On cantonne bien souvent l'architecte à son bâtiment fini et vide alors qu'en réalité, c'est à l'objet utilisé qu'il devrait être évalué. L'architecte a un certain nombre d'outils de représentation qui lui permettent de contrôler les choses, et il contrôle certainement trop. Quand on réalise une maquette ou des dessins à échelle réduite, on n'habite plus dedans et on se prive ainsi du projet imaginaire en construction. En travaillant dans le Palais de Tokyo, nous voyions, nous vivions et nous subissions les espaces que l'on dessinait mentalement. C'est pourquoi, lors des phases de remise de dossiers, pour les premières réunions, nous nous sommes vite rendu compte qu'il était ridicule de rester dans le bungalow pour expliquer le projet et qu'il valait mieux arpenter les espaces en décrivant les interventions. Cela changeait toute l'appréhension de notre projet, que ce soit par les directeurs du projet ou bien avec les représentants du Ministère de la Culture.

David Cascaro : Par quoi a commencé le chantier ?

Jean-Philippe Vassal : Il a débuté par la démolition au niveau 3 (l'étage du Site de création contemporaine) des structures que la Femis, école nationale supérieure des métiers de l'image et du son avait installées en 1988 et qui occultait complètement les verrières. Cette structure devait disparaître pour que le bâtiment puisse respirer. Il fallait le sortir de ce non-sens : le Palais de Tokyo possédait un toit transparent qui était nié par de la laine de verre, un système de ventilation hors d'usage, et une occultation.

Anne Lacaton : Nous avons fait enlever tout ce qui était obsolète. Des systèmes de chauffage

très anciens constitués de tuyaux d'eau chaude gainés de paille ne fonctionnaient plus et de grosses centrales d'air totalement dégradées ne pouvaient plus servir. Il nous fallait déposer tout ce qui n'était plus réutilisable et vider le bâtiment des installations hors d'usage qui restaient encore en place. À elle seule, la démolition de ces plafonds remplissait tout le tour de l'escalier sur trois mètres de hauteur ! Parallèlement, nous lançons au rez-de-chaussée tous les travaux liés au renforcement des planchers . Nous avons dû reboucher beaucoup de trous, reconstruire des poteaux qui manquaient et réaliser de nouveaux planchers. En bref, nous avons commencé les travaux en libérant le haut du bâtiment de sa gangue de cloisons et de tout ce qui était hors d'usage et en stabilisant le bas dans un mouvement de resserrement vers le niveau actuel des expositions. C'était un chantier très pénible pour les ouvriers qui devaient parcourir des centaines de mètres en permanence d'un bout à l'autre du bâtiment et de bas en haut.

Jean-Philippe Vassal : Du coup, nous sommes presque arrivés à ce que nous souhaitons, c'est-à-dire rendre à nouveau entièrement lisible la machine mise en place en 1937 pour faire entrer, à différents niveaux, la lumière dans ce bâtiment. Il retrouvait alors une sorte de vérité structurelle liée à ses ouvertures.

David Cascaro : Quelle position avez-vous adoptée pour le traitement des poteaux de béton ?

Anne Lacaton : Ce fut variable selon les niveaux. Il faut d'abord souligner l'extrême justesse de l'ensemble des poteaux du bas vers le haut. Les architectes de 1937 avaient conçu la structure en béton de manière que les poteaux soient de plus en plus fins en montant dans les quatre niveaux. Au niveau 2, ces poteaux d'une grande finesse étaient magnifiques, et nous souhaitions préserver cet état. Cependant, les murs qui les reliaient auparavant avaient été détruits. Cette situation donnait une beauté certaine à l'étage mais avait fragilisé les poteaux qui souffraient d'un phénomène de flambement. Sans être porteurs, ces murs étaient stabilisateurs et les poteaux non tenus entre eux travaillaient sous le poids de l'étage supérieur, nécessitant des renforcements. Nous espérions pouvoir appliquer une technique qui aurait permis de garder les poteaux avec leur section. En vain. Finalement, seuls les poteaux pour lesquels cela était nécessaire ont été renforcés. Chaque poteau bénéficia ainsi de son intervention propre. C'est pour cela qu'il en existe des petits, des moyens et des gros. Nous avons été malheureux, et surtout frustrés, de voir qu'en 1937, les architectes étaient capables de réaliser des poteaux de 20 cm de section et que, 70 ans après, nous n'étions pas capables d'être aussi légers.

David Cascaro : Comment se déroulait la vie du chantier ? Avez-vous rencontré des difficultés pendant son déroulement ?

Jean-Philippe Vassal : Nous organisons de temps à autre des repas de chantier dans les baraquements du bas avec le chef de chantier et les ouvriers. Puis il y a eu un ou deux événements plus officiels dont ce pot de fin de chantier pour lequel l'entreprise Dutheil a produit une cuvée spéciale Palais de Tokyo. Les entreprises étaient motivées et sympathiques sur ce chantier. Pour le reste, nous avons rencontré les difficultés courantes d'un chantier.

Entre esthétique et ornementation, du béton au polycarbonate

David Cascaro : Pensez-vous avoir instauré une certaine esthétique dans votre intervention au Palais de Tokyo ?

Jean-Philippe Vassal : Les murs ou l'état du Palais de Tokyo n'ont jamais été pensés comme une esthétique souhaitée ou particulière. En architecture, l'esthétique est importante mais c'est la conséquence d'un processus de travail. Il n'est pas nécessaire de travailler plus particulièrement l'esthétique. C'est un résultat. Et s'il existe une esthétique au Palais de Tokyo, ça n'est certainement pas celle des murs laissés bruts, mais celle issue de la totalité du travail de conception et maintenant de son usage.

Anne Lacaton : Le Palais de Tokyo est un musée, ou plutôt un lieu d'exposition. L'architecte ne doit pas trop en faire pour laisser la place aux artistes et aux œuvres. De même, quand on parle de l'œuvre de l'architecte, il me paraît essentiel d'intégrer la part de l'utilisateur dans celle-ci.

David Cascaro : Certaines critiques accordent une place particulière aux escaliers de secours en colimaçon donnant sur la rue de la Manutention. Quelle place donnez-vous à l'ornementation dans votre travail ?

Jean-Philippe Vassal : Les escaliers de secours n'ont pas été conçus comme un ornement. Ils étaient nécessaires. Ils avaient juste besoin d'être les plus simples et efficaces possible, et sans ambiguïté vis à vis du bâtiment existant. Tout comme les passerelles avenue Wilson, ils ont été conçus comme des éléments légers appuyés au bâtiment, qui ne le modifient pas lourdement et qui pourraient très bien être retirés sans dommages.

Anne Lacaton : Nous les avons calés près des arbres, parce qu'il y avait une alliance naturelle intéressante avec les peupliers. Mais ces éléments n'ont rien à voir avec de l'ornement. À mes débuts d'architecte, je trouvais l'ornement futile et plutôt inutile à l'architecture. Aujourd'hui, nous sommes plus décontractés avec cette question. Tout comme pour les bougainvilliers de l'université de Grenoble, nous insistons, pour notre projet d'université à Bordeaux, pour que l'intérieur du restaurant soit recouvert d'azulejos. C'est du décor pur et simple. Il n'y a aucune nécessité. C'est du domaine des plaisirs que l'on n'a pas à justifier ! mais qui apportent quelque chose en plus à l'architecture .

Jean-Philippe Vassal : Le café que l'on a aménagé à Vienne, ce n'était aussi que de l'ornement parce que pour ce projet, la seule intervention qui nous paraissait importante, c'était de créer un ornement. Mais, au Palais de Tokyo, s'il y a un ornement, ce serait plutôt la caravane de l'accueil !

David Cascaro : Avez-vous un rapport privilégié aux plantes ou aux fleurs ?

Anne Lacaton : J'aime les fleurs, surtout les regarder mais pas m'en occuper ! Jean-Philippe, lui, a réservé un espace de l'agence où il cultive des orchidées avec patience et attachement. Pour nous, les plantes amènent une touche très humaine à l'architecture, par leur caractère changeant, imprévisible et aussi un côté délicat, fragile, qui contraste tellement avec le côté immuable d'un bâtiment.

David Cascaro : Vous semblez avoir une attirance particulière pour le béton.

Anne Lacaton : Le choix des matériaux n'est pas pour nous un préalable dans le projet. Nous choisissons les matériaux qui offrent les capacités les plus appropriés à ce que nous voulons mettre en place dans le projet, aux qualités d'espaces, au confort, etc. Dans ce sens, nous privilégions les matériaux contemporains, qui permettent une facilité de construction, qui sont à la fois performants et économiques. Le béton fait partie de ces matériaux qui permet beaucoup de choses, assez indispensable dans la construction aujourd'hui.

Par exemple pour la réalisation des sols car il présente de nombreuses qualités techniques, plastiques, économiques et d'entretien. Il suffit de surfer le plancher béton à l'hélicoptère [lisseuse mécanique] et de le cirer pour que cela devienne un sol beau et fini. Il est intéressant de faire ainsi d'une pierre, deux ou trois coups sans que cela coûte davantage. Le béton est un matériau très agréable au toucher, au marcher, et il est très solide. N'importe quel revêtement aurait été vite usé avec une fréquentation comme celle du Palais de Tokyo. L'aspect fini est très dépendant de la façon dont les techniciens déposent le quartz et passent l'hélicoptère. La qualité du béton est adaptée à l'usage que l'on veut en faire dans le bâtiment ou à la résistance qu'on lui demande : flexion, compression, etc. Il existe une classification complexe selon les types de ciment utilisés. Les qualités de ciment donnent aussi la couleur. Pour le Palais de Tokyo, nous avons employé des ciments presque blancs pour obtenir une teinte claire. Nous aimons bien les sols clairs pour réfléchir la lumière.

Jean-Philippe Vassal : Les dallages béton représentent un travail de spécialistes des sols industriels. Ce sont des sols généralement mis en œuvre dans des usines pour leurs qualités de résistance, de planéité, d'étanchéité, de capacité à être nettoyés facilement. C'est un produit que nous aimons bien parce qu'il est assez simple et évite de poser des revêtements. C'est une économie et une esthétique qu'on trouve assez intéressante. Dans nombre de nos projets, et ce dès le début, nous avons utilisé des matériaux du monde industriel dans des registres autres. C'est le même béton que nous utilisons pour la maison du Cap-Ferret, pour le Palais de Tokyo ou encore pour des logements sociaux à Mulhouse. Pour le Palais de Tokyo nous avons utilisés deux bétons distincts pour les sols et pour les poteaux. Nous avons préféré un bon béton à un beau béton pour ces derniers. Ce qui se passe sur les poteaux n'a pas la même nécessité de douceur qu'au sol ou le matériau est gris pâle et légèrement brillant. Les pores du béton sont aplatis. Le sol est lisse et uniforme pour ne pas entrer en trop grande confrontation avec des œuvres aux formes et aux couleurs variées.

David Cascaro : Quel usage faites-vous du polycarbonate, cette tôle plastique ondulée que l'on trouve aussi bien dans les abris de jardins, l'architecture industrielle ou les bidonvilles ?

Jean-Philippe Vassal : Nous n'avons jamais considéré que les matériaux étaient très importants en eux-mêmes. Nous utilisons le polycarbonate parce qu'il nous paraît simple à employer.

Anne Lacaton : Et qu'il possède énormément de qualités. Nous regrettons qu'il soit connoté comme un matériau « pauvre ». À la base, c'est un matériau très performant, très résistant, et très léger, ce qui permet de diminuer aussi les structures qui le supportent. Il est aussi très économique en offrant beaucoup de possibilités. Les gens qui bricolent avec sont malins parce qu'ils savent que c'est plus facile de réaliser une paroi avec de l'ondulé, qui favorise les recouvrements, donc l'étanchéité. Ça permet de construire des structures très légères, l'ondulation donnant une certaine rigidité tout en laissant passer la lumière.

Par ailleurs, je fais vraiment la différence entre le bidonville et le style du bricolage. Le

bidonville résulte d'une situation subie, c'est souvent celle de la misère. Même si on peut remarquer et admirer la capacité étonnante des gens pour recycler des matériaux de façon souvent très adroite et créative, même dans des situations très extrêmes, je trouve très gênant que l'on puisse parler d'une esthétique du bidonville. Je trouve également très gênante l'idée que l'on pourrait chercher à reproduire une « esthétique du bidonville » chaque fois que l'on utilise la tôle ou le polycarbonate.

Jean-Philippe Vassal : Pour ma part, je ne suis pas sûr de bien distinguer les deux. Je pense que la situation du bidonville est catastrophique et, en même temps, on y constate la plus grande intelligence de l'individu qui fait, peut-être parce qu'il est poussé par la nécessité. On peut dire que dans un bidonville, il y a 99 % d'intelligence et 1% de moyens, alors que généralement, plus il y a de matière moins il y a d'intelligence. Il est terrible de constater cela partout.

On nous demande toujours : « Mettez vous assez de matière ? » Alors qu'en réalité, ce à quoi nous réfléchissons pour réaliser une maison ou un Palais de Tokyo c'est surtout à l'espace. L'important, c'est la matière grise ! Concernant la Maison Latapie, nous avons utilisé d'un côté le fibrociment, qui est le matériau le plus économique qui soit, et de l'autre, nous avons passé un temps inimaginable à trouver des systèmes de soudure, de fermeture, de charnières... pour transformer en or ce qui ne vaut presque rien. C'est un peu comme la coupole du hall d'entrée du Palais de Tokyo. Nous avons envisagé toutes les solutions possibles : la démolir, remonter le plâtre, la dissimuler, etc. Le choix minimal de la dépoussiérer et d'enlever les morceaux dangereux a été adopté après une longue réflexion, parce que de toutes les solutions, elle s'avérait la plus appropriée. C'est un état particulièrement discuté et choisi.

Les habitants du Palais de Tokyo

David Cascaro : Quelle place était donnée au Pavillon, l'unité pédagogique du Palais de Tokyo, dans le projet d'aménagement des espaces ?

Jean-Philippe Vassal : Au départ, le Pavillon était mentionné, mais il était hors programme. Cela signifiait qu'il n'était pas financé. Nous l'avons en fait intégré dans les surfaces générales affectées à l'administration. De façon générale, nous avons toujours tout fait pour générer un maximum de place.

Anne Lacaton : Quand le financement attendu de la Région n'est pas arrivé, il a été décidé de créer de nouveaux bureaux pour l'administration pour laisser au Pavillon une surface de travail.

David Cascaro : Comment avez-vous appréhendé l'aménagement de la librairie ?

Anne Lacaton : L'aménagement de la librairie a découlé de la modification de notre projet entre les deux appels d'offre. Initialement, une paroi de polycarbonate séparait les parties payantes des espaces non payants et des boîtes en verre contenant les concessions se trouvaient à cheval. Dans la recherche des économies, on a remis en question cette paroi et

les boîtes. On est alors revenu sur un principe plus ouvert, ayant dégagé de nouveaux espaces dans l'entrée. Les toilettes ont été déplacées au niveau de la cafétéria ce qui a permis à la librairie de s'installer plus largement dans le hall. De plus, en enlevant cette paroi, l'espace d'entrée devenait le plus large possible.

Jean-Philippe Vassal : En réalité, la recherche d'économies a véritablement amélioré le projet initial. La situation générée par la contrainte économique maximale a produit du meilleur. Je suis très content que nous ayons éliminé tout le vitrage initialement prévu. Le verre a cela de déplaisant qu'il permet au visiteur de faire partie de l'espace mais sans y avoir véritablement accès. Le grillage était une façon très claire et très saine de dire dans le Palais de Tokyo qui est entièrement libre et ouvert, un endroit, la librairie, veut participer totalement à l'ambiance du système mais a juste besoin de protéger sa marchandise. Le grillage est à la fois banal et évident. Il a répondu directement à cette contrainte, comme les playgrounds installés aux États-Unis sur des îlots abandonnés. Cela crée une séparation claire entre les voitures dangereuses et les gamins qui jouent au basket.

David Cascaro : Vous aviez initialement dessiné un projet de meuble d'accueil. Pourquoi y avoir renoncé ?

Anne Lacaton : Il s'agit d'un objet auquel on n'a en réalité jamais cru ! On se heurtait toujours à la question de son emplacement. Ce sujet nous semblait compliqué pour plusieurs raisons. La première était qu'il imposait de définir une entrée définitive pour l'accès du public aux expositions alors que nous défendions l'idée qu'elle puisse être mobile. On a donc proposé un objet mobile, la caravane, pour répondre à l'indécision concernant cet emplacement.

Jean-Philippe Vassal : L'administration elle-même hésitait sur l'établissement d'une billetterie et d'un contrôle qui pouvaient alors représenter un coût de fonctionnement prohibitif. Avec le choix de la caravane, nous nous rapprochions des « projets dans le projet » que sont le restaurant ou la librairie. Cela nous plaisait bien qu'une autre écriture architecturale vienne s'ajouter à celle qu'on avait imaginée pour le bâtiment. L'espace du restaurant, réalisé par Stéphane Maupin en est un ; l'espace de la librairie –même si nous l'avons réalisé– en est un autre. La question de l'accueil a été traitée de cette manière. C'était pour faire apparaître une multiplicité d'échelles différentes : l'échelle du bâtiment et l'échelle de ceux –concessions ou artistes– qui habitent le bâtiment.

Anne Lacaton : Cette caravane était aussi une manière de laisser le temps pour observer les usages et se donner toutes les possibilités d'adapter le lieu progressivement.

Jean-Philippe Vassal : N'ayant conçu le design d'aucun objet de l'architecture intérieure du Palais de Tokyo, il paraissait incongru de n'apparaître que sous la forme du seul comptoir d'accueil. Nous sommes allés voir comment le musée voisin organisait la vente des billets. C'est resté en suspens et, en dernière minute, nous avons pensé à une baraque temporaire. J'avais vu dans le bas du Trocadéro un commerce ambulancier de ce type qui vendait des chichis et des crêpes. Je l'ai pris en photo et ai demandé à Florian De Pous de trouver un fabricant. Quand ce dernier a su que son mobile home entrerait dans un musée, il en a été très fier et est venu avec sa femme à l'inauguration !

David Cascaro : Comment avez-vous géré l'accessibilité des personnes handicapées ?

Jean-Philippe Vassal : Nous y avons beaucoup réfléchi parce que nous sommes attachés à

cette question sur laquelle nous avons été largement sensibilisés à l'occasion de notre projet d'université à Grenoble. Grenoble est une ville où l'accessibilité a été pensée globalement. On y croise davantage de personnes en fauteuil, non parce qu'elles y sont plus nombreuses, mais simplement parce qu'elles peuvent circuler aisément. Pour l'université, nous n'avons construit aucune marche et disposé des ascenseurs. Tout ce qui est conçu pour les handicapés est utilisables par les autres. Au Palais de Tokyo, les passerelles extérieures facilitent son accès pour tous. Cependant, nous n'avons pas eu les moyens d'installer un deuxième ascenseur qui aurait permis une totale accessibilité aux espaces d'exposition qui demeurent disposés principalement sur un seul niveau. Le choix de l'administration de réserver des portes badgées gêne certainement la circulation et notamment l'accès à la cafétéria. De même, le plan Vigipirate porte atteinte à l'accessibilité générale du bâtiment en concentrant les visiteurs dans une entrée unique. Dans le même esprit, je regrette le resserrement de l'entrée en entonnoir vers la billetterie.

David Cascaro : Il a été un temps question d'une crèche ou d'une halte-garderie.

Jean-Philippe Vassal : C'était une idée de l'administratrice Catherine Sentis. Je sais que ce genre de projet est formaté, très normé et cela n'a pas abouti. Il aurait été cependant intéressant de travailler sur ce que pouvait être une crèche dans le Palais de Tokyo, et non sur le standard de la crèche rapportée, tel quel, en son sein. Mais avec 10 000 m², on pouvait sans doute réfléchir autrement ! Dans ce sens, ce qui nous intéressait aussi c'était le salon de coiffure, le fleuriste, etc. Ça manque un peu aujourd'hui.

Anne Lacaton : Le problème venait aussi de l'absence d'espaces extérieurs au Palais de Tokyo.

David Cascaro : Comment avez vous appréhendé la séance de la Commission de Sécurité du 16 janvier 2002 qui avait pour mission d'autoriser l'ouverture au public du Palais de Tokyo

Anne Lacaton : Avec un peu d'angoisse. Ce sont des moments toujours très solennels et très administratifs. Le dossier avait été difficile. La tension était d'autant plus grande que l'inauguration se tenait quelques jours après. Mais à ce stade, ça ne peut jamais être un refus total, parce qu'il y avait eu de nombreuses réunions préalables. L'ouverture a été autorisée sans problèmes.

Jean-Philippe Vassal : Mais certains membres de la Commission ont fini par avoir une certaine sympathie pour le projet.

David Cascaro : Quelle est pour vous la plus belle réussite du projet ?

Jean-Philippe Vassal : C'est évidemment que le Palais de Tokyo ait réouvert au public, malgré le passif de l'échec du Palais du Cinéma.

Anne Lacaton : Concernant le traitement du bâtiment contre l'incendie, nous avons aussi obtenu de préserver les plafonds de l'espace d'exposition du flocage. Nous avons eu beaucoup de difficultés à expliquer que le non-flocage, c'est-à-dire la préservation brute de la structure béton représentait une partie importante et déterminante du projet d'architecture. Pour y arriver, nous avons dû, à moment donné, faire valoir notre droit d'auteur.

Jean-Philippe Vassal : Si nous avons pu revendiquer un droit d'auteur, c'était pour rétablir

dans le champ de l'architecture une absence de matérialité du projet. Comme dans le cas de la place Léon Aucoc à Bordeaux, nous affirmions que la non-intervention pouvait constituer un projet. Nous disposions d'un droit d'auteur sur le fait de ne rien faire puisqu'il s'agissait d'un projet à part entière.

Génération & influences

David Cascaro : Quelles sont vos références en terme d'histoire de l'architecture ?

Jean-Philippe Vassal : Je me retrouve assez dans les architectures utopiques des années 1970. Elles sont remplies d'un réel optimisme, d'un dynamisme et d'une générosité faisant passer l'œuvre au second plan derrière les projets de vie. Aujourd'hui, on pourrait davantage s'inspirer de cette période et y trouver des solutions à certaines difficultés d'urbanisme. J'aime aussi ce qu'a produit le style international dans des pays du sud comme le Maroc, le Sénégal ou en Amérique latine : une architecture extrêmement simple, avec de grands balcons pour prolonger l'espace à vivre et voir le paysage. Le décor vient en plus, découle des projets mais c'est l'accessibilité qui demeure primordiale. L'exemple de la pente douce de la piazza du Centre Pompidou est sans ambiguïté, c'est l'inverse de l'emmarchement qui produit le monumental. De même, la transparence et la lumière sont synonymes de générosité.

Anne Lacaton : Nous travaillons en faveur d'une architecture qui manifeste l'idée du plaisir. Il est évident qu'il est plus agréable d'habiter au 7^e étage d'un immeuble et d'avoir une baie vitrée avec un balcon, plutôt que de petites fenêtres. C'est épicurien et à la fois très humain.

David Cascaro : Vous dites que vous avez été influencés dans vos pratiques par le projet des *Case Study Houses*.

Anne Lacaton : Il s'agissait d'une initiative d'un magazine américain, après la Seconde Guerre mondiale, qui appelait à innover sur le thème de l'habitat et sur le style de vie en imaginant que ce serait pour l'industrie de guerre une façon de rebondir et de travailler sur la construction. Ils avaient lancé un appel à idées sur des maisons très contemporaines qui seraient toutes équipées : ces modèles de maisons modernes devaient être économiques. Les architectes qui ont travaillé sur ce programme, comme Charles Eames, sont par la suite devenus très célèbres.

Jean-Philippe Vassal : Ce sont des maisons extrêmement basiques construites avec un minimum de matière, des espaces généreux et beaucoup de surfaces vitrées. Celles de Pierre Koenig sont également très belles. Elles sont constituées du minimum, c'est-à-dire une structure légère portée par quelques poteaux et de la vue. Sur les photographies des *Case Study Houses*, on voit d'ailleurs davantage de meubles que d'architecture. Ces projets sont très intéressants, notamment à cause de la notion de plan libre. Dans un autre registre, je suis assez fasciné par le travail de Frei Otto pour le stade de Munich, et aussi ce programme d'habitation à Berlin réalisé à partir d'immenses plateaux de béton superposés, vendus comme des terrains à des particuliers qui y ont construit leurs maisons.

David Cascaro : Qu'est-ce que l'architecte Jacques Hondelatte vous a apporté ?

Anne Lacaton : J'ai d'abord effectué de nombreux stages d'été dans son agence pendant mes études d'architecture à Bordeaux. Une fois diplômée, j'y ai travaillé un peu mais pas au même moment que Jean-Philippe. Ensuite, nous avons réalisé des projets tous ensemble.

Jean-Philippe Vassal : Jacques Hondelatte nous a surtout transmis la nécessité de cultiver un projet dans la tête avant de se lancer trop vite sur des dessins. N'importe quel projet est plus beau dans la tête. Il y est à la fois extrêmement précis et absolument pas figé. Ce qui est le contraire du dessin.

Anne Lacaton : Jacques Hondelatte attachait aussi beaucoup d'importance au travail de description. Le texte, les mots étaient plus précis, plus imagés et plus justes que la représentation.

Dans les écoles, on ne parle jamais du fait que l'écriture, la littérature, pourraient être très utiles pour l'architecture. C'est vrai qu'il existe plus de mots que de façons de dessiner. Dans ses enseignements, Jacques Hondelatte faisait venir des poètes ou des écrivains pour parler de l'espace. Cette question de la parole était intéressante dans le projet. Il s'agissait de décrire précisément le projet, sa géométrie, l'enchaînement des espaces avant de commencer à le tracer. Enfin, il n'était jamais trop tard pour améliorer un projet, quitte à mettre l'équipe dans des situations critiques.

Jean-Philippe Vassal : Il avait une passion, un enthousiasme et une énergie considérable. Pour moi, c'était bien de venir travailler chez lui parce que l'Afrique m'avait appris autre chose. En Afrique on s'évade, on réfléchit différemment. Lui m'a repositionné sur le projet d'architecture.

DC : Cela a-t-il eu une incidence sur votre manière de travailler au sein de l'agence ?

Jean-Philippe Vassal : Oui, si nous dessinons assez peu, nous discutons beaucoup tous ensemble. Nous essayons de confronter les avis. Nous ne voulons pas trop figer les projets par des traits ou des maquettes. C'est une forme de ballon qu'on se passe : à chacun de le bonifier. Je sais que parfois je traîne trop sur des projets. Je passe alors le relais à Anne qui va trancher.

Anne Lacaton : Nos caractères et nos qualités naturelles se démarquent peu dans la phase de projet. En revanche, une fois le chantier lancé, nous pouvons à deux ou à plusieurs, nous passer le relais. Ces projets s'étendant sur de longues périodes, une certaine usure peut s'instaurer.

David Cascaro : À quelle génération d'architecte appartenez vous ?

Anne Lacaton : Je me sens toujours de la génération la plus jeune ! En réalité, je n'ai pas le sentiment d'appartenir à une école ou à une génération. Nous avons commencé à travailler dans les années 1990, à l'époque des « grands travaux » mitterrandiens.

Jean-Philippe Vassal : En 1968, nous étions trop jeunes.

David Cascaro : Vous commencez à travailler au moment de la fin des « grands ensembles ».

Anne Lacaton : Oui, mais aujourd'hui, on a besoin d'y retravailler. L'habitat est à nouveau un

grand enjeu après des périodes où l'on a beaucoup mis l'accent sur les équipements publics.

Jean-Philippe Vassal : Les premiers projets que nous avons produits sont des maisons très économiques. Dans la période récente, nous avons été parmi les premiers architectes à produire dans ce domaine.

Anne Lacaton : La Maison Latapie est aujourd'hui enseignée dans les écoles. Cela nous étonne nous-mêmes ! Cette maison a treize ans aujourd'hui et au moment où elle est sortie, réaliser une maison très économique proposant une alternative au pavillon standardisé au même prix, n'était pas courant.

Jean-Philippe Vassal : En architecture, nous nous sommes assez vite positionnés sur la question de l'habitat. En tant qu'architectes nous ne sommes pas seulement là pour répondre à une demande de monument ou de bâtiment. Il existe une façon de faire de l'architecture en démocratie qui est de travailler pour les gens, ce qui change d'une façon plus générale de travailler dans la proximité des pouvoirs quels qu'ils soient. Aujourd'hui, s'occuper de la maison d'un cheminot ne va toujours pas de soi. Les architectes réalisent plutôt des villas que des maisons. Ils produisent 90% de villas et 5% de maisons peu chères, même si cela évolue aujourd'hui. Nous travaillons aussi beaucoup sur la question de l'alternative à la démolition des tours et des barres.

Anne Lacaton : On ne démolit pas sans raison objective. Si on parle de démolition, je crois que l'on doit d'abord se poser la question de démolir des immeubles insalubres. Globalement, les immeubles construits dans les années 1970 sont de bonne qualité structurelle. Il n'y a pas de raison de commencer par raser. C'est une attitude qui ne s'applique pas seulement aux bâtiments. On peut procéder de la même façon dans n'importe quel site. Il s'agit avant tout d'être attentif à la situation que l'on trouve.

Jean-Philippe Vassal : C'est aussi une question d'optimisme. C'est-à-dire de voir les situations par rapport à leurs qualités aperçues ou devinées et de ne pas les juger par leurs défauts. Il est ridicule de casser des tours et des barres si quelques personnes y créent un désordre alors que cent autres sont attachées à leur habitat. Faire fi de cela, ne pas être capable de rebondir sur les aspects positifs, c'est un terrible constat d'échec.

L'architecture pour l'art

David Cascaro : Concernant l'architecture pour l'art, le Centre Pompidou reste-t-il un modèle ?

Anne Lacaton : Le Centre Pompidou est devenu une institution lourde à gérer, comme le Louvre. Il n'est pas étonnant de les voir tous les deux rechercher une jeunesse au moyen de deux musées hors les murs, à Lens (Le Louvre) et à Metz (le Centre Pompidou). À la différence de ces institutions très dépendantes des contraintes de protection des œuvres et de conservation, la chance du Palais de Tokyo était justement d'être un projet un peu bancal, pas inscrit dans la durée et sans beaucoup de moyens. Nous savions bien que trois millions d'euros pour intervenir ne pouvaient aboutir qu'à de l'inachevé. C'était plutôt stimulant.

Jean-Philippe Vassal : Le Centre Pompidou est devenu un musée, ce qu'il n'était pas au

départ. Il y a perdu sa dynamique d'origine.

David Cascaro : Quelle est votre attachement personnel à l'art contemporain ?

Jean-Philippe Vassal : Je ne suis ni passionné ni collectionneur mais les raisonnements d'artistes m'intéressent. Je suis plutôt curieux. Dès que je ne comprends pas, j'accroche assez vite. Au Palais de Tokyo, nous avons pu rencontrer pas mal d'artistes qui offrent une façon différente de voir le monde. Sur les sujets de l'habitat, de l'être dedans, ou de la domesticité, les artistes travaillent de façon complètement différente des architectes. Je me sens proche de ces démarches.

Anne Lacaton : j'ai beaucoup apprécié cette période juste après l'ouverture du Palais de Tokyo où nous observions les gens, où nous rencontrions les artistes. Il suffisait de descendre un étage pour se trouver au cœur des expositions. Cette proximité était très intéressante.

David Cascaro : Quelles sont, pour vous, les fonctions d'un centre d'art ?

Anne Lacaton : Etre un lieu où l'on donne à voir la production artistique, de manière plus vivante et plus accessible que dans un musée, plus ouvert au public, moins codifiée.

Jean-Philippe Vassal : Ce que je trouvais très bien dans le projet de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud était le mélange de différentes disciplines (la danse, la gastronomie, le cinéma avec les arts plastiques) et que cette programmation se mélange avec la vie des spectateurs, de l'administration et des artistes.

Anne Lacaton : On avait le sentiment qu'avec cet espace, il était possible de réaliser beaucoup. L'essentiel était d'arriver à rouvrir les portes.

Jean-Philippe Vassal : Mais ça n'est pas suffisant. Il faut que les gens apprécient le lieu, aient envie d'y revenir.

Anne Lacaton : Et que les visiteurs s'approprient le lieu. Un centre d'art est un lieu social. Les musées me semblent plus élitistes de différents points de vue. Ce sont des lieux plutôt fermés qui n'invitent pas vraiment à rentrer ceux qui ne sont pas familiers. Au Palais de Tokyo, il me semble que l'architecture et les œuvres sont plus décomplexantes. C'est perméable. Le centre d'art est aussi un lieu de tentatives.

Jean-Philippe Vassal : Ce qui me satisfait le plus est d'avoir rendu ce lieu à la vie. Pour moi, un centre d'art est un endroit vivant. Dans les musées, on est souvent enfermé dans des murs. J'ai le sentiment que les spectateurs du Palais de Tokyo ont une certaine liberté. Je me sens beaucoup plus à l'aise au Palais de Tokyo qu'à la Tate Modern de Londres.

Anne Lacaton : Pourtant, elle est un modèle de liberté au sens où tu vas partout ou presque, sans payer.

Jean-Philippe Vassal : Mais que fais-tu s'il n'y a pas d'œuvre dans ce hall gigantesque ? Tu ne restes pas.

Anne Lacaton : Une forme de perfection, souvent recherchée dans les musées, impose une distance entre les œuvres et le spectateur. Finalement, l'imperfection qui peut exister au Palais

de Tokyo rend assez familière l'approche à l'art. Ça ne veut pas dire que c'est vulgaire, imprécis ou de qualité inférieure. C'est simplement une forme plus humaine.

David Cascaro : Pensez-vous qu'il existe une architecture idéale pour présenter l'art ?

Anne Lacaton : Je n'aime pas parler d'architecture idéale car cela sous-entend l'existence d'un modèle. Il existe des architectures pour chaque situation. Quand on construit un musée neuf, on se retrouve assez vite en porte-à-faux, si on ne veut pas réaliser un écrin tellement précieux et tellement architecturé que l'œuvre d'art présentée n'existe plus. Le contrepoint de cela serait de réaliser une architecture capable d'accepter, d'accueillir autre chose, qui ne se place pas en concurrence

Jean-Philippe Vassal : À Mulhouse où nous avons été invités avec d'autres architectes (Jean Nouvel, Shigeru Ban, Duncan Lewis et Mathieu Poitevin.) à produire des maisons de la "Cité manifeste" imaginée pour proposer des modèles de logements à destination de foyers modestes, nous nous sommes posés le même type de question. En effet, le logement social résulte très précisément d'un certain nombre de normes, de surfaces définies en termes de minima. Il est donc enfermé dans des règles très sophistiquées. Et les maîtres d'ouvrage s'arrachent les cheveux car ces règles se sont multipliées, mais le confort n'a pas globalement évolué en trente ans. Nous avons donc essayé d'inventer quelque chose de nouveau sur le logement social et sommes partis du modèle du loft qui a modifié ces dernières années les habitudes d'habitat. Dans ce cas, on bénéficie d'un espace initialement construit pour accueillir une activité industrielle : chacun peut y amener son lit, sa télévision, ses pantoufles, son réfrigérateur sans aucune limite, avec une sensation de grande facilité. Nous avons produit le projet en deux temps. Nous avons d'abord fabriqué une espèce d'usine, avec la plus grande surface et les plus grands volumes possibles aux conditions variées. Une fois cela terminé, nous sommes revenus sur la commande de logement et nous nous sommes alors demandé comment « squatter » cette surface. Nous avons été nous-mêmes très surpris du résultat.

Ce que je veux dire avec ce détour, c'est que le meilleur espace d'art n'est pas forcément celui qui a été obligatoirement prévu pour cela. Une gare ou un station de métro ne feraient-elles pas de beaux espaces d'art ? Les statues érigées en plein centre-ville ou sur des ronds-points au milieu des voitures, s'en portent-elles plus mal ? Pour moi, le meilleur centre d'art se trouve là où il y a du monde.

David Cascaro : Lors du concours pour le musée du Louvre à Lens, aviez-vous en tête le projet du Palais de Tokyo ?

Anne Lacaton : Nous avions à l'esprit le point de vue du public. Le plain pied, la facilité de parcours, l'envie que l'on peut avoir de rentrer facilement quelque part. Mais les conditions pour exposer des œuvres sont devenues très contraignantes. On prend une précaution infinie pour sauvegarder les œuvres. Il faut des conditions très sophistiquées, c'est un peu comme pour un hôpital. De même-la-valeur très importante des œuvres implique des protections particulières et des moyens de sûreté très développés. Et les musées en deviennent de véritables coffres-forts. A Lens, c'était devenu si important que j'en suis arrivée à me demander s'il ne fallait pas plutôt imaginer, comme à Lascaux, de musées constitués de reproductions. Les discours sont contradictoires. D'un côté, on attend de l'ouverture pour élargir le public et de l'autre on exige toujours plus de contrôle et donc une forme d'éloignement du public vis à vis de l'œuvre.

David Cascaro : Le Palais de Tokyo est-il devenu un modèle ?

Jean-Philippe Vassal : Le Palais de Tokyo intéresse beaucoup à l'étranger. Nous sommes régulièrement invités pour en parler, à Copenhague, Leipzig, Barcelone, etc.

Anne Lacaton : Et nous sommes parfois surpris de cette admiration puisque le lieu a été pensé à partir d'idées très simples. Aujourd'hui, les gens ont envie d'être à l'aise partout. Et cela n'est pas une atteinte à la compréhension d'une œuvre que d'être un peu relâché. Les musées imposent une contrainte physique. Un peu comme dans la musique classique. À une période, j'ai beaucoup fréquenté les concerts à Bordeaux et j'ai ressenti un jour une aversion pour ces comportements convenus, tellement codés, qui fustigent sans appel celui qui ne connaît pas la règle d'usage (ne pas tousser, applaudir au bon moment, etc.).

Ce que nous avons réussi au Palais de Tokyo est justement cet équilibre délicat entre un lieu de vie et un lieu de présentation de l'art.

Après l'inauguration

David Cascaro : Une fois le Palais de Tokyo, site de création contemporaine inauguré, pourquoi faites-vous le choix de continuer d'y travailler ?

Anne Lacaton : Pour nous, l'aventure continuait avec un passage en douceur vers l'utilisation du lieu par le public. Nous avons le sentiment d'appartenir pleinement à l'équipe du projet culturel. Nous n'étions pas seulement là pour coordonner les travaux et nous ne souhaitions pas quitter les lieux une fois le chantier achevé. On se sentait bien dans cette position-là. Il aurait été brutal de partir comme ça, après deux années pleines. C'était bien de laisser durer.

Jean-Philippe Vassal : Par ailleurs, à des degrés divers, les travaux n'étaient pas complètement achevés. Des travaux d'aménagement ont continué pendant quelques mois.

David Cascaro : Votre proposition laissait la possibilité à d'autres architectes d'intervenir : qu'en a-t-il été ?

Jean-Philippe Vassal : Nous regrettons qu'il n'y ait pas eu plus de "concessions" au Palais de Tokyo pour démultiplier les projets architecturaux à l'intérieur de ce hall. J'ai le sentiment que le restaurant a tout phagocyté. Il faudrait lui adjoindre un autre bar, un fleuriste, un kiosque à journaux, un coiffeur, etc. Il y a eu une disproportion des moyens affectés à l'aménagement du restaurant par rapport au budget d'aménagement du Palais de Tokyo.

Anne Lacaton : Le problème du restaurant est son isolement vis à vis du centre d'art : il se ferme de plus en plus à l'aide de paravents, de cloisons, etc., comme si la vue sur le centre d'art ne l'intéressait pas. C'était pourtant un des défis de l'ouverture que d'intégrer la gastronomie dans la programmation artistique.

Jean-Philippe Vassal : Il aurait été à mes yeux plus facile d'investir dans une cuisine mobile.

David Cascaro : Pensez-vous nécessaire la présence d'un architecte dans le fonctionnement et

l'accompagnement de l'activité d'un tel centre d'art ?

Jean-Philippe Vassal : cela aurait peut-être permis de développer des systèmes pour éviter de casser et de reconstruire après chaque exposition, en créant des cimaises mobiles, des boîtes mobiles, etc. Ceci n'est pas vraiment de la scénographie, c'est plutôt de l'ordre de la facilitation. C'est comme pour une maison, l'architecte est là pour donner des choix, des possibilités, mais il ne doit pas contraindre ses habitants. Concernant le Palais de Tokyo, plus ça bouge, mieux c'est. Il me paraît essentiel que le lieu soit parfois très saturé et parfois très vide.

David Cascaro : Quelles transformations avez-vous perçues depuis votre déménagement du Palais de Tokyo ?

Jean-Philippe Vassal : Je ne suis pas vraiment revenu. Ce n'est pas si facile de revenir dans un endroit où l'on s'est à ce point investi. Le jour où c'est fini, c'est à la fois douloureux et un soulagement. C'est comme une forme d'amitié très forte que l'on est obligé de rompre. Néanmoins, je garde un véritable attachement pour le Palais de Tokyo.

David Cascaro : Quelle est votre position sur le blanchiment des murs du Palais de Tokyo ?

Anne Lacaton : La discussion existait déjà avant l'ouverture. Les directeurs se questionnaient eux-mêmes, se demandant jusqu'où les artistes accepteraient de travailler dans un lieu dans l'état. Nous avons d'ailleurs, plusieurs mois avant l'ouverture, réalisé des images virtuelles des effets de murs blancs sur l'étage des expositions. Dans un lieu vide, les murs blancs prenaient beaucoup trop d'importance par rapport à la beauté du lieu tel qu'il était. Mais pour nous ce n'était pas un vrai problème parce que les murs en soi n'avaient pas vraiment d'importance et nous savions que le lieu changerait rapidement en fonction des expositions des demandes des artistes. Nous pensions néanmoins qu'il était préférable d'apposer des panneaux, plutôt que peindre directement les murs, parce que la difficulté est que tu ne sais pas où t'arrêter. Faut-il réparer les imperfections du mur avant de le peindre ? Notre intention était que tout ce qui était fait à neuf devait être normalement bien fait pour qu'il n'y ait pas de confusion entre l'existant et ses imperfections et ce qui était ajouté.

Jean-Philippe Vassal : Nous n'avons jamais été catégoriques sur ce sujet, même si nous avons regretté que ce soit les artistes eux-mêmes, comme Wolfgang Tillmans, qui exigent des murs lisses et blancs.

David Cascaro : Quels sont vos regrets ?

Jean-Philippe Vassal : Concernant les horaires d'ouverture (midi-minuit), je trouve que les artistes n'ont pas suffisamment joué avec le jour et la nuit. Pour ce qui est des espaces, je pense que la salle de conférence n'aurait pas dû être installée là où elle se trouve, cette salle participant de la circulation générale. Cela a créé un effet de cul-de-sac qui a perturbé, à mon avis, l'usage des espaces immédiats. Enfin, tous les cloisonnements durables nous paraissent néfastes.

Anne Lacaton : Je regrette que le développement des espaces aux étages supérieurs et inférieurs n'ait pas été continué. Le Ministère de la Culture aurait pu le faire avec assez peu d'argent. Nous y avons fait un travail préparatoire et, sans gros travaux supplémentaires, il était possible d'étendre les activités et la circulation du public.

Une salle de spectacle installée en sous-sol aurait pu libérer des espaces d'exposition aujourd'hui occultés. On sent que quelque chose s'est arrêté. Mais il semble que ce soit maintenant en projet. Enfin, j'ai un petit regret sur le fonctionnement : nous avons beaucoup travaillé pour créer de nombreuses portes et passerelles qui sont aujourd'hui fermées pour faciliter le contrôle pour la sécurité. Mais les regrets sont tout de même très mineurs par rapport au plaisir énorme qu'on a eu à faire ce projet et par rapport au résultat ! Ca reste pour nous une histoire exceptionnelle.

Jean-Philippe Vassal : S'il était rattaché au projet actuel, l'espace du niveau 3 (l'étage) introduirait une variété de lieux d'exposition, petits et occultables. Des petits celliers presque individuels ou des salles moyennes sous verrière. Le Palais de Tokyo devrait fonctionner comme une maison, avec la cave, le rez-de-chaussée, le premier et le deuxième étage, le grenier, le cellier et les combles. Quand tu es enfant dans une vieille maison, tu as envie de tout connaître. Tu as envie de goûter à toutes les pièces. Le Palais de Tokyo pourrait fonctionner à cette échelle-là. En revanche, l'idée de rester ouvert pendant les montages et démontages d'expositions me paraît bonne.

David Cascaro : Pourtant, nous l'avons constaté, le public est plutôt déçu quand il vient voir une exposition et découvre un chantier...

Jean-Philippe Vassal : Dans la Ruhr, en Allemagne, il est étonnant de voir que des friches industrielles immenses sont laissées ouvertes au public. Ici, c'est complètement impensable en raison des normes de sécurité. Des clubs d'escalade se sont organisés ; un vieux gazomètre a été transformé en bassin de plongée sous-marine ; des jardiniers amateurs ont fait pousser des jonquilles sur le toit d'un blockhaus. Cette approche appliquée au Palais de Tokyo, le conforterait dans un statut de paysage, comme un morceau de forêt ou de montagne.

David Cascaro : Comment imaginez-vous l'avenir du Palais de Tokyo ?

Jean-Philippe Vassal : J'ai toujours l'espoir que le Palais de Tokyo s'agrandira dans son fonctionnement actuel et que des relations se créeront entre les différents espaces. Le projet d'y installer des studios de répétition ou de stocker du matériel d'un théâtre voisin me paraissait complètement déplacé. Il faut au maximum préserver ces espaces pour le public. Toute activité de stockage ou qui ne serait pas visible prend à rebours ce bâtiment qui a été pensé tout entier pour le mouvement des visiteurs. Je continue de penser que l'intrusion que nous avons facilitée est sans doute une bonne méthode pour le développement du reste du bâtiment. On est entré par la petite porte et nous avons réussi à rouvrir le lieu au public.

Anne Lacaton : Moi, je trouve que ce serait extraordinaire qu'il continue de ne pas rentrer dans le rang, qu'il continue de se renouveler. L'idée de coloniser le Palais de Tokyo par petits bouts, ce que nous avons vécu en déplaçant nos bureaux, me paraît aussi une bonne façon. Avec un investissement modéré, il serait possible de continuer à étendre les espaces pour en faire un lieu plus complet et encore plus étonnant.

Paris, les 25 novembre, 12 décembre 2005 et 13 janvier 2006.

III. Le « musée décontracté », une installation des architectes Anne Lacaton et Jean Philippe Vassal au Palais de Tokyo

Pour traiter le Palais de Tokyo des Lacaton Vassal, il paraît plus juste de ne pas se concentrer sur les architectes eux-mêmes ni sur le strict objet qu'ils ont produit mais de s'inscrire dans leur démarche. Cette installation, qui consiste à donner une place à part entière aux habitants et aux usagers sera donc analysée à l'aune de deux années de projet (2000-2001) et de plus de quatre années d'usages (2002-2006).

Pour qualifier une intervention architecturale, il est nécessaire d'apprendre à regarder et expliquer pourquoi ce que nous voyons n'est pas tout. Comme le souligne l'architecte Paul Chemetov, « construire, c'est avant tout décider du caché et du montré »¹. L'intervention des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo a cela de perturbant que pour l'essentiel, elle reste invisible. Cet essai a, par conséquent, l'ambition de raviver la mémoire des paroles, d'expliquer l'intensité des discours et de rapporter la variété des usages.

Le Palais de Tokyo à Paris

Solidement bâti en béton armé sur la colline de Chaillot depuis 1937, le Palais de Tokyo n'en contient pas moins une belle légèreté par ses lignes verticales et ce nom exotique renvoie davantage à un pavillon impérial qu'à un musée d'art moderne. À son nom officiel –le Palais des Musées d'art moderne– les Parisiens lui ont vite préféré un surnom lié au quai de Tokio auquel il était alors arrimé. L'Exposition Internationale des Arts et Techniques de la Vie Moderne fut l'occasion de construire un bâtiment pérenne spécifiquement créé pour présenter des œuvres d'art moderne. Composé de deux ailes faussement symétriques, ce bâtiment fut consacré d'un côté à la collection municipale d'art moderne (l'aile est n'a cessé d'abriter le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) et de l'autre à celle de l'État. C'est une partie de cette aile ouest que les architectes Lacaton et Vassal ont traitée.

Le Palais de désirs

Depuis sa création, son nom curieux, sa très administrative division comme les nombreuses affectations dont il fit l'objet ont favorisé l'émergence de deux palais : un palais réel et un palais rêvé. Très attendu pour l'Exposition Internationale de 1937, il fait l'objet de l'attention des journalistes et existe bien avant d'être inauguré. De la même façon, les multiples projets qui se succéderont dans l'aile appartenant à l'État attiseront les fantasmes et conforteront les confusions. Nombreux sont ceux qui projettent leurs désirs personnels à l'annonce, plusieurs fois répétée, de l'ouverture du Palais du Cinéma. Nombreux les rapports, les réunions qui dessinent tantôt un Palais des arts de l'image, tantôt l'Espace Lumière. Et les campagnes de communication qui accompagnent ces projets jamais aboutis sont d'une telle force que plus personne ne sait vraiment ce qui s'est déroulé dans ce palais fantôme.

Lorsque la Ministre de la Culture Catherine Trautmann lance au printemps 1999 un appel à projet pour un Centre de la Jeune Création dans ce bâtiment déserté depuis plus d'un an par les pelleteuses de feu le Palais du Cinéma, les candidats rendent chacun un document sans avoir visité le lieu ! Là encore, le lieu est fantasmé avant d'être employé. Devenus les

¹ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001.p.222.

directeurs de ce centre d'art, Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud expliquent que ce nouveau Palais de Tokyo annoncé pour l'an 2000 devient une « sorte de manifeste architectural par une espèce d'impatience architecturale, une sorte de désir d'institution »².

Comme bien d'autres avant eux, ils connaîtront ce sentiment étrange d'occuper une toute petite parcelle de ce paquebot de plus de vingt-milles mètres carrés. Une autre difficulté pour appréhender ce Palais de Tokyo provient de ses utilisations partielles. Non seulement, il est régulièrement fermé au public (pour des raisons de sécurité pendant la Seconde Guerre mondiale et pour cause de multiples chantiers après 1976) mais encore de nombreux espaces demeurent vacants, inoccupés, dans l'attente d'affectation des années durant. Et c'est sans doute son incapacité à envisager globalement le bâtiment qui mena le Palais du Cinéma à sa perte, en 1998. Curieusement, c'est une installation prévue comme provisoire et dotée d'un budget très réduit qui conduit à la réouverture du Palais de Tokyo au public en janvier 2002.

Une continuité historique

L'intervention des architectes consistant en la réhabilitation d'une partie du bâtiment de 1937, il convenait de donner une place certaine à l'histoire du lieu sans que celle-ci déborde sur les problématiques soulevées par leur intervention. De 1937 à 1996, le Palais de Tokyo, recèle ainsi bon nombre des préoccupations soulevées par le centre d'art contemporain de 2000. Cet essai dira la continuité des réflexions sur la muséographie et d'une certaine conception de l'art nées dans ces années 1930. Revendiquant un décloisonnement vis à vis de la ville, de la vie quotidienne et d'autres disciplines artistiques, le projet de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud retrouve des problématiques anciennes : « le programme du concours préconisait que l'exposition de 1937 fut ouverte à toutes les branches de l'art, tant dans le domaine des formes et des couleurs que dans celui des idées, du son et du mouvement. [...] Ce qui était mis en cause c'était précisément cette dichotomie pernicieuse perpétrée dans une certaine mesure en 1925 [l'exposition des arts décoratifs], et qui consistait à isoler au sein de l'activité artistique ce qu'il était convenu d'appeler les Beaux-Arts, ou art pur, par opposition aux arts décoratifs ou arts appliqués »³.

S'il est ici donné une place inhabituellement importante aux usagers du bâtiment, il ne faut pas oublier que les principaux habitants, de 1937 à nos jours, demeurent les œuvres. Stockées en réserve, exposées de façon permanente ou provisoire, pérennes ou éphémères, elles contiennent comme des miroirs toute la mémoire du lieu. Quoiqu'on les fasse parler, elles resteront muettes sur ce qu'elles ont vu. C'est pourquoi on se retournera vers des témoins plus bavards, documents récents et anciens. Cette perspective historique justifie que l'origine du Palais de Tokyo tient autant des circonstances –l'abandon du projet de Palais du Cinéma et la vacance du lieu qui s'ensuivit– que de l'énergie motrice de quelques-uns, à commencer par les directeurs initiateurs du projet et les architectes cofondateurs.

Les origines du projet, des individus à l'Histoire

Complexe, l'histoire de l'intervention des Lacaton Vassal provient autant de rencontres individuelles –comme cette visite de l'artiste américain Dan Graham de la maison Latapie à l'origine de leur présence dans l'exposition *Premises* à New York en 1998– que d'effets générationnels. Trop jeune pour avoir accompagné 1968, cette génération d'architectes et de

² Entretien avec Nicolas Bourriaud, 10 janvier 2006.

³ Danilo Udovicki, « Projets et concours », in *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture : Paris-Musées, 1987, p.44-53.

critiques d'art émerge dans les années 1990, cherchant hors de France des modèles alternatifs. S'ils sont tous les quatre régulièrement invités (en 1999, Jérôme Sans organise le Printemps de Cahors et Nicolas Bourriaud la présence française à Madrid) ou primés (les Lacaton Vassal participent à Paris à l'exposition *40 architectes de moins de 40 ans* et reçoivent le Grand prix national) par les institutions publiques, chacun cultive une réelle indépendance, notamment du point de vue professionnel.

Les quatre « grandissent » dans une France qui passe, en moins de dix ans, de l'utopie de « changer la société » à l'intégration forcée dans la mondialisation des échanges. De façon complexe, le gouvernement socialiste sera, à partir de 1981, tout à la fois celui qui alimente de nouvelles institutions culturelles en budgets abondants et celui qui élargit la culture aux industries (musique, éditions, cinéma), fondées sur un marché. Ce tiraillement est tout entier contenu dans le projet du Palais de Tokyo.

De même, ce que l'on nomme depuis la fin des années 1980 la post-modernité qualifie une partie du projet. Si ce concept a d'abord recouvert un retour à la tradition et au classicisme – emploi de la figuration et référence à la mythologie dans les arts visuels ; référence à l'antiquité en architecture –, il sert davantage aujourd'hui à expliquer l'évolution de la modernité. Épuisée par des avant-garde successives faisant table rase du passé, la modernité a retrouvé une énergie en liant le désir des artistes à traduire le contemporain avec les ressources du passé. Du côté de l'architecture, cela alimente une tendance à réhabiliter d'anciens bâtiments et mêler les styles. Jacques Lucan souligne ainsi : « la réserve que démontrent ces architectes [les Lacaton Vassal] ne vise pas à la discrétion mimétique ; [cette génération] ne recherche pas la rupture obligatoire, mais préfère réinvestir des lieux communs »⁴, comme la maison ou la place publique. Du côté de l'art contemporain, cela génère ce que Nicolas Bourriaud nomme la « post-production », c'est à dire l'usage par les artistes actuels du vocabulaire de la modernité (cubisme, ready-made, abstraction, pop art, art conceptuel, art minimal, land art) comme d'un matériau pour leur travail. La modernité architecturale comme la modernité des arts plastiques sont désormais converties en patrimoine qu'il faut gérer.

Les Lacaton Vassal suivent leurs études d'architecture à Bordeaux au moment où l'on signe la fin des grands ensembles et où l'urbanisme et la politique des villes font florès. De même, ils sont contemporains d'une mutation importante de la politique du patrimoine, s'ouvrant d'un côté aux grands magasins, aux usines du XIXe siècle et de l'autre au petit habitat rural. Paradoxalement, le Centre Pompidou porteur des utopies des années 1970 et synonyme de démocratisation culturelle devient vite à leurs yeux l'expression d'une institutionnalisation architecturale et artistique qu'il faut éviter.

Le Palais de Tokyo naît aussi dans le climat français de la crise de l'art contemporain qui met en cause le soutien intense (création des fonds régionaux d'art contemporain et de centres d'art sur tout le territoire entre 1983 et 1995) des pouvoirs publics à des pratiques artistiques peu légitimes, en dehors du cercle des professionnels. Le goût pour le public manifesté dans le projet du Palais de Tokyo provient certainement de son oubli sinon de son mépris par les institutions culturelles des décennies durant. Le succès des grandes expositions, devenues un genre à part entière, comme l'accroissement du tourisme de masse donnent à l'entreprise un contexte stimulant. Entre la consécration de « monstres » culturels (Le Louvre et le Centre Pompidou à Paris ; le Museum of Modern Art et le Guggenheim Museum à New York)

⁴ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001, p.347.

développant des succursales régionales (Metz, Lens) ou internationales (Venise ; Bilbao ; Hong-Kong) et l'apparition d'initiatives individuelles locales (*Artists Run Spaces*, friches culturelles), le Palais de Tokyo invente une troisième voie.

Le triomphe des musées

Instrument politique né sous la révolution française pour fonder une culture nationale et républicaine, le musée s'est transformé au XXI^e siècle en espace de synthèse et de résistance à une culture devenue mondiale et marchande. Tandis que le musée apparaît au XX^e siècle comme un défi pour présenter les avant-garde artistiques (Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright et Whitney Museum de Marcel Breuer à New York ; National Galerie de Mies van der Rohe à Berlin ; projet de musée du XX^e siècle de Le Corbusier) ou pour accompagner les mutations de la culture (le Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers), il devient au XXI^e siècle l'exercice obligé pour tout architecte digne de ce nom. Symbole du renouveau d'une ville ou de l'identité de toute une région, les musées participent au phénomène mondial de la starification des architectes : « Rares sont en effet, les édifices muséaux qui n'ont pas été confiés à des architectes dont la maîtrise reconnue garantissait l'œuvre à faire. Les musées récents, par exemple, portent d'abord en épitaphe les signatures des architectes de Gehry, Foster, Meier, Pei, Piano, Stirling. Ainsi, le programme du musée demeure avant tout l'occasion d'une architecture de l'architecture »⁵. Aux États-Unis : « des villes comme Toledo, Cincinnati ou Kansas City n'ont pas peur de faire appel à des architectes aussi mondialement connus que Zaha Hadid qui leur conféreront, à la façon de Bilbao avec Frank O. Gehry, une célébrité immédiate susceptible d'atténuer leur triste réputation industrielle »⁶.

L'architecture en France

Jacques Lucan distingue deux grandes tendances de l'architecture en France : d'un côté « le travail plastique et la forme » derrière Le Corbusier et, de l'autre, « la construction » derrière Auguste Perret. Il constate que « les années récentes voient une renaissance de l'architecture entendue comme expression de la construction »⁷. C'est certainement dans ce courant qu'on pourrait situer Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qu'il qualifie de « discrets, sans emphase et résistant aux séductions iconographiques »⁸. En ce sens, « leur esthétique de la rugosité ne relève pas vraiment de la très française élégance d'un Perrault ou d'un Nouvel »⁹. Cependant, pour comprendre les architectes du Palais de Tokyo de l'an 2000, il faut suivre ce qu'ils ont décrit, ce qu'ils ont expliqué en paroles, ce qu'ils ont construit et tout ce qu'ils ont laissé ouvert.

La grille de lecture à laquelle Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal vont ici être soumis est tirée du projet du Palais de Tokyo lui-même et il est curieux de constater à quel point elle coïncide avec trois grandes missions fondatrices du métier d'architecte : gérer le patrimoine (Première Partie) ; créer des formes (Deuxième Partie) ; aménager des lieux de vie (Troisième Partie). Métaphore de leur projet d'aménagement du Palais de Tokyo, la place

⁵ Jacques Boulet, « L'architecture du musée remarques », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, L'art contemporain et le musée, hors série, 1989, éditions du centre Georges Pompidou, p.49-53.

⁶ Philip Jodidio, « Musées américains: des jalons pour l'avenir », *artpress*, n°318, décembre 2005, p.43-53. Mais aussi au Japon (Kanazawa) et jusque dans la vieille Europe (Shigeru Ban à Metz ; Sanaa à Lens).

⁷ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001, p.13.

⁸ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001, p.347.

⁹ Kieran Long, site www.icon-magazine.co.uk.

publique exprime pleinement leur manière de penser l'architecture comme un espace de négociation. Espace de négociation entre l'architecte et le bâtiment, entre l'architecte et le programmeur ; espace de négociation, toujours, entre le commissaire d'exposition et l'artiste, entre l'artiste et le bâtiment, entre les artistes eux-mêmes ; espace de négociation, enfin, entre les artistes, les œuvres et les visiteurs.

Première Partie

Négociier avec l'histoire du lieu

Occupé quarante années durant, de 1937 à 1977, par le Musée National d'Art Moderne pour lequel il avait été spécifiquement bâti, le Palais de Tokyo entre dans une période d'incertitudes après le déménagement des collections au nouveau Centre Pompidou. Occupé partiellement et à tour de rôle par de multiples entités, de l'école du cinéma au Centre National de la Photographie, de la Cinémathèque Française à l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques, le Palais de Tokyo perd en visibilité. Le caractère monumental du bâtiment ne facilite guère la tâche. Lancé en 1986 et abandonné en 1998, le Palais du Cinéma ne peut se projeter dans l'ensemble du bâtiment qu'après le départ du Centre National de la Photographie en 1993 et de la Femis, école nationale supérieure des métiers de l'image et du son en 1995. Ayant fréquemment changé de configuration et de composition, ce Palais du Cinéma fut soutenu par un même architecte, Franck Hammoutène qui fit les frais des changements politiques et administratifs. Si les raisons de cet abandon importent guère ici, il reste que le bâtiment de 1937 a subi de nombreuses interventions qui l'ont fragilisé et porte les traces d'une certaine négligence.

Un Palais négligé

Curieusement, le Palais de Tokyo, n'est ni classé monument historique ni même inscrit à l'Inventaire des monuments historiques. Seule sa porte d'entrée monumentale en bronze due à André Bizette-Lindet relève de l'Inventaire! Cela en fait un bâtiment non identifié, autant dire un fantôme pour l'administration chargée de la protection du patrimoine. Tandis que les façades extérieures ont bénéficié de restaurations multiples, l'état intérieur du bâtiment a rarement inquiété l'État.

Tandis que le projet de « Centre pour la jeune création » voulu en 1999 par Catherine Trautmann, devenue « Site de création contemporaine » en 2002 a permis à plus d'un tiers du bâtiment d'être traité en établissement recevant du public, le reste du Palais de Tokyo consiste en une friche abandonnée fragilisant le monument. En octobre 2002, le nouveau Ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon exposant la « stratégie immobilière du Ministère de la Culture » observait « que la création de ce site ne règle en rien la question de la destination de la partie du Palais de Tokyo appartenant à l'État, *dans un état de délabrement affligeant.* » En sept ans, le seul signe donné par le ministère fut l'autorisation délivrée à une société privée de climatisation d'installer une centrale au sous-sol du bâtiment. En février 2006, le Ministre Renaud Donnedieu de Vabre demande un rapport pour le lancement de « la deuxième phase de réhabilitation » du bâtiment, « tenant compte de la réussite du site de création contemporaine » et baptisé « Cité de la création contemporaine ».

Balayé par le phénomène Beaubourg en 1977, le Palais de Tokyo a vu son image brouillée par ses occupants successifs. Oublié le nom des quatre architectes d'origine, oublié leur projet ingénieux, derrière le bâtiment mastodonte dont il ne restait plus que l'imagerie désuète et autoritaire. Les bas-reliefs, le bassin, la colonnade et l'apparente symétrie de ce Palais à la française ont emporté avec eux la modernité cachée du musée de 1937.

Un modernisme tempéré

L'Exposition des arts et techniques à l'occasion de laquelle il fut bâti exprimait un certain goût pour le modernisme tempéré. Si les modernes Robert Mallet-Stevens ou Auguste Perret se voient confier pour cette occasion des projets importants, l'esprit de l'exposition est à l'apaisement ou au consensus. René Jullian souligne : « Ces années de crise marquent effectivement un tournant pour l'architecture moderne en France et ce tournant est double. D'une part il conduit l'architecture vers une amplification monumentale d'orientation néo-classique (...) et en divergence avec cette orientation s'en dessine une autre, sensible surtout dans la génération récente : elle relance l'esprit de recherche inhérent au modernisme, en insistant sur les problèmes de structure et d'organisation fonctionnelle »¹⁰. Curieusement, le Palais de Tokyo, à y regarder de près, semble conjuguer ces deux tendances. Si les façades et l'allure générale relèvent de ce premier courant, toute la machinerie intérieure, visible le long de la rue de la Manutention s'inscrit dans le deuxième courant. Bertrand Lemoine résume son caractère en le traitant de « meilleur représentant d'un classicisme dont la modernité se tempère d'un certain maniérisme »¹¹.

Un drôle de nom

En offrant en 1999 au Palais de Tokyo l'opportunité d'y présenter l'art le plus contemporain, Catherine Trautmann a redonné à ce bâtiment sa mission d'origine, ce pour quoi il avait été bâti. Cette inscription dans la continuité historique est assumée pleinement par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui démontrent magistralement la modernité du bâtiment ; mais aussi par les directeurs Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans qui choisissent de conserver ce nom : « international et exotique [...] puisqu'il s'agit d'un site d'art contemporain et non pas d'un centre d'art, il paraît judicieux de conserver le nom du bâtiment, qui affirme ainsi son identité de maison d'hôtes (le palais comme lieu de passage et comme concentration de savoirs) »¹². Ce choix du nom ne se fera pas sans mal, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris contestant soudainement cet intitulé qui était pourtant inscrit sur la façade de l'aile de l'État des années durant. Longtemps seule institution à Paris à défendre l'art le plus vivant, le Musée d'Art Moderne de la Ville et sa section contemporaine, l'ARC, créée en 1967 par Pierre Gaudibert, a eu quelques peines à admettre le retour de l'éternel rival. Si le nom « Palais de Tokyo » peut qualifier l'ensemble des deux ailes du bâtiment, seule la partie ouest de l'État a employé ce nom.

Deux musées en un

Cette commune localisation « s'est traduit par une confusion durable (encore aujourd'hui) entre les deux établissements auprès de nombreux visiteurs »¹³ à laquelle il faudrait ajouter pour être complet la confusion avec le musée Guimet des arts asiatiques et la Maison de la Culture du Japon. Cette curiosité toute française (un musée d'art moderne municipal faisant face à un musée d'art moderne national) avait, dès 1935, déclenché une campagne de presse d'où l'humour n'était pas absent : « Je trouve cette émulation et même cette compétition perpétuelle fameuse pour l'art, fameuse surtout pour les artistes... Ah ! Voilà deux conservateurs qui ne pourront guère s'endormir sous leurs lauriers, cesser un instant d'être

¹⁰ René Jullian, *Histoire de l'architecture moderne en France de 1889 à nos jours : un siècle de modernité*, Paris, Philippe Sers, 1984, « Les expositions internationales », p. 167-175.

¹¹ Bertrand Lemoine & Philippe Rivoirard, *Architecture des années 30*, éditions de la manufacture, 1987, p.114-119.

¹² *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999, 11p.

¹³ *Musée national d'art moderne, Historique et mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, 1986, p.37.

aux aguets du mouvement, qui devront éviter à tout prix de se tromper ou même entreprendre contre l'émule une lutte doctrinale et esthétique véritablement passionnante. Non, messieurs, sur ce point, ne récriminez pas : on verra du sport, et c'est toujours bien agréable... »¹⁴.

Un Musée moderne d'art moderne

« Qu'ont-ils voulu faire? Non un *palais*, tout en façades et en portiques, comme le ridicule et hideux voisin Galliera, mais un *musée*. C'est la destination qui commande. »¹⁵

Un an après la conférence de Madrid de 1934 sur l'architecture et l'aménagement des musées d'art et dans la pression de l'Exposition internationale, les deux plus jeunes architectes du quatuor d'origine, Jean-Claude Dondel et André Aubert, expliquent : « toutes les salles de sculptures seront éclairées latéralement. Les salles de peinture, au contraire, recevront la lumière par le haut. Il n'y aura pas de faux jours. Nous avons sur ce point étudiés les musées les plus modernes, ceux de Hollande notamment [Rotterdam ; La Haye], afin que Paris ait des salles d'exposition absolument parfaites ». Et de conclure, fièrement : « nos musées d'art moderne seront eux-mêmes modernes »¹⁶. Les architectes ont rivalisé d'ingéniosité prenant en considération le terrain très accidenté en pente jusqu'à la Seine et relevant le défi de deux ailes a priori équivalentes. Les Lacaton Vassal, et avant eux, l'architecte du Palais du Cinéma Franck Hammoutène réalisent à quel point les circulations dans ce vaste ensemble ont été imaginées avec une grande intelligence : « dès 1937, Dondel, Dastugue, Aubert et Viard avaient disposé au centre de l'ouvrage une épaisseur technique, un espace entre les murs, invisible pour le visiteur, et traversant le palais dans toute sa longueur et sur toute sa hauteur. Ancêtre des espaces servants, précurseur en négatif de la façade technique d'un Centre Beaubourg, il s'agissait de disposer d'un outil permettant d'atteindre et innover à tout moment n'importe quelle salle du Palais. Ce principe de coupe existe dans le plan longitudinal comme dans le plan vertical. »¹⁷. En se battant pour obtenir l'ouverture du Palais de Tokyo sur l'esplanade (niveau cafétéria) et désireux de rétablir la circulation entre le niveau 2 et le niveau 3 du bâtiment, les Lacaton Vassal souhaitaient redonner au musée d'origine ses lettres de noblesse.

À la modernité de l'architecture il faut ajouter l'exceptionnel soin porté à l'éclairage des œuvres à partir d'un dispositif électrique particulièrement sophistiqué. Des volets mobiles commandés par un dispositif électrique sont « destinés à régler l'intensité et à diriger les rayons solaires selon l'heure du jour. Ils permettent par conséquent d'obtenir un éclairage uniforme dans les salles, quels que soient la hauteur du soleil et son éclat. » Faisant l'éloge des lampes à opalines placées dans de très grands réflecteurs émaillés, des gorges diffusantes aménagées au dessus d'une verrière circulaire déversant un jour tamisé et des rampes suspendues à effets combinés, le journaliste de *L'Illustration* conclut : « Il n'est pas exagéré d'écrire que ce dosage raffiné de la lumière et cette mise en valeur des œuvres d'art, les musées de l'avenue de Tokio les réalisent »¹⁸. De leur côté, les Lacaton Vassal renouent avec un dispositif électrique relié aux verrières de la grande nef, pour favoriser la circulation intérieure de l'air pour le confort des visiteurs, sur le modèle des serres horticoles.

¹⁴ Gabriel Boissy, « Est-ce une pierre blanche ? », *Comœdia*, 5 juillet 1935.

¹⁵ Louis Vauxcelles, « À l'exposition de 1937, Où en sont les musées d'art moderne du quai de Tokio ? », *Excelsior*, 30 mars 1937.

¹⁶ Ph. Gartempes, « Deux palais tout blancs au bord de la Seine », *Le Jour*, 23 juin 1935.

¹⁷ Projet de Franck Hammoutène, 1992.

¹⁸ *L'Illustration*, 14 août 1937, p.XXIV, supplément.

Révéler les strates

Pour « réveiller cette belle endormie »¹⁹, Lacaton Vassal préconisent de le laisser dans l'état de friche dans lequel ils l'ont trouvé. C'est pour eux la meilleure manière de l'employer. Loin d'être irrévérencieuse cette attitude est, au contraire, révélatrice d'une certaine manière d'envisager l'architecture ancienne. Les architectes assurent un certain didactisme par leur volonté de montrer les couches successives de l'histoire du bâtiment : « il fallait aussi que le public puisse lire ces diverses accumulations »²⁰. À l'opposé des rénovations qui se contentent de conserver l'allure extérieure, il leur est apparu que les plus grandes qualités du monument se trouvaient dissimulées à l'intérieur. Et si on leur reproche souvent d'avoir fait l'économie de l'architecture, c'est sans doute parce qu'ils considéraient qu'il y en avait déjà suffisamment, de qualité de surcroît, pour n'avoir rien à ajouter.

La première intervention des architectes fut purement visuelle et c'est cette surprise de la découverte qu'ils ont voulu, tout au long du projet, préserver : « les démolitions et la purge des cloisonnements, des plafonds, des éléments décoratifs, effectués dans le chantier interrompu du Palais du Cinéma sur les niveaux 0, 1 et 2 ont fait apparaître les espaces de façon surprenante dans toute leur dimension, dans la logique de leur constitution pour la recherche de l'éclairage naturel. La structure apparaît dans un aspect brut, industriel, moderne »²¹. Dès lors, ils désirent « chaque fois que nécessaire, chercher à retrouver les dispositifs mis en place par les architectes du bâtiment d'origine ». Cette attitude de respect de l'original n'est pas un mimétisme mais plutôt la révélation du caractère très moderne d'un lieu conçu en 1937.

Le retour à l'original ne peut constituer la religion de Lacaton Vassal qui savent trop que ce modèle n'existe pas. En effet, le musée bâti en 1937 n'a respecté qu'en partie le cahier des charges élaboré dès 1934 par Louis Hauteœur, conservateur du musée du Luxembourg. Par ailleurs, terminé à une vitesse record pour l'inauguration de l'Exposition internationale, le Palais de Tokyo n'a jamais été complètement achevé et la guerre ne fit que reporter ces ajustements. De 1947, date de sa nouvelle inauguration, à 1977 le musée se transforma également. Et ça n'est pas à la ruine que les Lacaton Vassal portent non plus un intérêt. Leur ravissement original n'est ni pour les poteaux défoncés ni pour les gravats mais pour l'économie générale du bâtiment. Tandis que certains se pâment devant ce « splendide écorché »²², Lacaton Vassal, eux s'intéressent surtout à rendre ces espaces au public.

Les destructions

À ceux qui, comme certains journalistes ou critiques, croient encore que les architectes « ont supprimé toutes les anciennes décorations, faux plafonds, moulures, cloisons du Palais »²³ pour dessiner une friche à la manière d'un décor de cinéma, il faut préciser que les seules démolitions opérées par les architectes ont été la dépose des couches de ciment protégeant les pierres d'origine pour le chantier du Palais du Cinéma et le retrait de la structure de verre et de métal qui constituait à l'étage l'entrée de l'ancienne école du cinéma. Comme Roland

¹⁹ Francis Rambert, « Un bâtiment révélé », *Le Figaro*, 18 janvier 2002.

²⁰ Christian Simenc, « Friche de création contemporaine, l'intervention économe de Lacaton & Vassal », *Le journal des arts*, 11-24 janvier 2002.

²¹ Dossier de présentation du projet architectural, 2002.

²² Frédéric Edelmann, « Lacaton et Vassal : deux esturgeons montent à Paris », *Le Monde*, 14 décembre 2001.

²³ Noël Tinazzi, « Le Palais de Tokyo s'ouvre à l'art contemporain », *La Tribune*, 21 janvier 2002.

Simounet eut à penser le musée Picasso à partir d'un hôtel particulier dévasté par des décennies d'usages contrariés, les Lacaton Vassal font de cette histoire non pas une référence ou un modèle mais plus simplement un outil, un matériau.

Ce qu'ils ont encore trouvé dans ce musée est ce que l'architecture moderne a mis au point, grâce au béton armé, au début du siècle, un espace quasi infini seulement constitué par un sol et un plafond. Le plan libre est livré aux usages les plus variés, du musée à l'habitation en passant par l'usine et le bureau. C'est dans ce sens qu'ils emploient le terme de paysage ou de site, un espace « dont on distingue mal les contours »²⁴, c'est à dire une architecture sans murs. Le choix de la couleur claire du béton réfléchissant la lumière du soleil entre dans ces considérations paysagères.

Tout leur travail consistera à préserver cet espace de manière à le rendre accessible au public. C'est pourquoi les seules contraintes qui s'imposeront à eux ne seront pas esthétiques (l'Architecte des Bâtiments de France donne seulement un avis sur l'apparence extérieure du monument) mais réglementaires : l'ouverture au public impose des normes drastiques de sécurité (sorte de secours, résistance au feu, protection électrique, etc.).

Leur art tient dans cette capacité à transformer ces obligations en architecture. Les passerelles posées sur la façade de l'avenue du président Wilson comme les escaliers de secours marquent discrètement et de façon révoicable la réouverture du lieu. Le renforcement des poteaux qui soutiennent le bâtiment rappelle le coffrage décoratif d'époque visible sur d'autres. Leur insistance à préserver les plafonds du flocage (cette poudre grise projeté sur les plafonds des salles de spectacle) est totalement invisible mais aura préservé le bâtiment historique d'une couche supplémentaire et illustré leur lecture du lieu. Cette victoire s'est imposée après une bataille technique qui nécessita la simulation au feu d'œuvres d'art, installations contemporaines choisies pour leur fort potentiel calorifique.

Un curieux squat

À l'ouverture du lieu, certains ont, aussitôt identifié un squat, c'est-à-dire un de ces bâtiments (immeubles privés, de bureau ou industriels) à l'abandon occupés illégalement par des sans-abris ou par des artistes revendiquant un mode de vie, en retrait des contraintes institutionnelles et du marché. Les architectes auraient reconstitué de toute pièce le décor d'un squat. Valéry Didelon en fait même le cœur de sa thèse : « rien n'est en fait ici laissé au hasard ; et c'est la manière dont la précarité du lieu est savamment entretenue qui trahit la sophistication du Palais de Tokyo nouvelle version. Pourquoi laisser en l'état ces revêtements dégradés, pourquoi donc exhiber d'une manière si ostentatoire ces tableaux électriques si ce n'est pour mimer consciencieusement non pas une friche mais plutôt la figure intermédiaire du squat d'artiste ? »²⁵. Il insiste sur cette « esthétisation du chantier et du dénuement ». Or s'il est indéniable que le lieu dénudé livré par les architectes rappelle l'image que l'on se fait du squat d'artistes ni les directeurs ni les architectes n'ont jamais eu en tête un quelconque projet esthétique prédéterminé. Le fait est que le lieu présentait sa structure livrée à nu par les chantiers précédents et que sa mission principale était de présenter des expositions d'art.

Les acteurs des friches alternatives et des squats parisiens accusent l'institution d'avoir procédé à une récupération du programme des friches, plaquant une esthétique, ayant perdu son sens en dehors du contexte de la précarité. Pour tenter de sortir de cette ambiguïté, le

²⁴ Valéry Didelon, « L'économie de l'architecture », *Le Visiteur*, n°9, automne 2002, p.6-18.

²⁵ Valéry Didelon, « L'économie de l'architecture », *Le Visiteur*, n°9, automne 2002, p.6-18.

Palais de Tokyo organise à l'automne 2002, pris à partie par les artistes squatters, non pas une exposition mais plutôt une tribune révélant la réalité sociale et artistique de ce milieu. L'exercice est périlleux et les squatteurs ne désarment pas : « Nos buts sont opposés à ceux du Palais de Tokyo. Les vrais squatteurs veulent élargir le champ de l'art vers un art de vivre, une poésie de vie. La politique du Palais de Tokyo, c'est l'inverse, ils veulent supprimer l'art au nom des concepts à la mode »²⁶. Pour Nicolas Bourriaud, si l'on doit parler de squat au sujet du Palais de Tokyo, c'est par métaphore : « c'est une installation, une occupation d'un espace vacant. Ce n'était pas une esthétique du squat mais une éthique du squat »²⁷.

Un travail minimal, entre recherche de la simplicité et écologie

Considérant l'architecture des vingt-cinq dernières années, et sans référence directe au courant de l'art minimal des années 1960-1970, Jean-Louis Genard et Jean-Didier Bergilez s'interrogent sur l'émergence d'un courant minimal qu'ils rapprochent davantage d'une éthique qu'à un style reconnaissable :

« comme le modernisme avait associé à ses choix stylistiques un positionnement politique dans un contexte de montée des idéologies d'émancipation sociale ; comme le post-modernisme, dans un contexte de critique de la modernité, avait justifié un nouvel éclectisme puisant volontiers ses références dans une stylistique passéiste ; comme le déconstructivisme avait promu ses expériences formelles en intégrant les apports de la *french philosophy*, le minimalisme tend à ancrer ses choix formels sur des impératifs éthiques. »²⁸

Ces auteurs distinguent alors quatre courants (ascétique, authentique, social et écologique) et placent d'emblée les Lacaton Vassal dans la « voie sociale ». L'intérêt de cette grille de lecture permet alors de mesurer jusqu'où leur travail est, ou non, minimal.

Le courant d'exigence d'authenticité et de recherche de l'élémentaire auquel est associé l'architecte suisse Peter Zumthor correspond assez bien à la démarche des Lacaton Vassal qui parlent volontiers de simplicité ou de légèreté. Jacques Lucan préfère à *minimal* le terme de *brutalisme* qualifiant le « recours à des procédés de construction traditionnels, emploi de matériaux laissés apparents (béton brut, briques et parpaings), mise en évidence d'une vérité constructive, recherche de ce que l'on peut appeler un « élémentarisme des parties qui entrent dans la composition de bâtiments »²⁹.

Une autre voie de cette recherche de la simplicité doit être recherchée de l'autre côté de la Méditerranée. En effet, l'Afrique opère une influence certaine sur un courant de la modernité en architecture. Tout d'abord des architectes français de la colonisation comme Henri Chomette ou Fernand Pouillon ont su croiser contexte local et pratique moderne. En Algérie, Roland Simounet est « rapidement confronté à des programmes de logements économiques et de résorption de bidonvilles qui l'obligent à réfléchir à des moyens de construction simples,

²⁶ Ody Saban, fondatrice du squat Art Cloche, rue d'Oran, conférence de presse, Palais de Tokyo, septembre 2002.

²⁷ Entretien avec Nicolas Bourriaud, 10 janvier 2006.

²⁸ Jean-Louis Genard et Jean-Didier Bergilez, « Minimalisme architectural: quand l'éthique s'inscrit dans le style », *Interval(le)s* I, 1 (automne 2004), p. 62-73.

²⁹ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001, p.154.

sinon rudimentaires »³⁰ inspiré des modes de vie locaux. L'architecte belge Lucien Kroll se rend en 1969 au Rwanda où il découvre une conception « spontanée » et « primitive » de l'habitat. Il préconise ce qu'il appelle le « bricolage » qui a pour but de mieux subvenir aux besoins naturels et innés de l'homme. Né à Casablanca au Maroc, Jean-Philippe Vassal raconte à quel point l'ont marqué ces grands appartements à terrasses. De 1980 à 1987, il vit et travaille au Niger, rejoint par Anne Lacaton : « Cette rencontre avec l'Afrique a été un choc. C'est la découverte de la simplicité. Tout est fait de manière très spontanée. Les constructions sont directement liées à un usage immédiat et s'imposent avec une étonnante pertinence et une grande beauté. Il nous semble que l'on touche là à la base même de l'architecture. Cette architecture faite d'équilibres entre climat, économie, techniques, matériaux, fonctions, mais aussi créativité, répond simplement mais fort justement à une situation et à un besoin dans un contexte particulier »³¹.

La « voie sociale » du minimalisme en architecture dans laquelle les Lacaton Vassal sont rangés sera abordée plus loin. Elle peut être rapprochée de la « voie écologique » aujourd'hui appelée « développement durable en ce sens qu'elle place l'homme dans son environnement comme un ensemble à préserver et à protéger. Qu'il s'agisse de la prise en compte de l'avenir du projet (l'attention aux « futurs occupants »), de la maîtrise des coûts pour éviter tout gaspillage, de la recherche du bien-être et du confort du visiteur ou bien encore de la prise en compte de ses aspirations, l'intervention au Palais de Tokyo est pleinement écologique.

Le rejet du minimalisme ascétique, neutre et *povera*

Représentée par Tadao Ando, la voie ascétique du minimalisme est toute de dépouillement, sérénité et intériorité contre les excès du monde environnant. Au contraire, le projet des Lacaton Vassal va dans le sens de la porosité à l'environnement, du grouillement, de la place publique désordonnée. La simplicité des Lacaton Vassal n'est pas là pour assurer l'harmonie par l'épuration mais plutôt de laisser à chacun la possibilité d'exprimer son mode de vie.

De plus, associé au renoncement de tout ornement, le minimalisme ne peut convenir au travail des architectes du Palais de Tokyo. Faut-il rappeler que leur projet initial consistait en une entrée très architecturée employant le verre et le polycarbonate ? Les passerelles et les issues de secours en acier galvanisés sont « affirmées radicalement, sans artifice et sans dissimulation ». Pour eux, « la recherche esthétique n'est pas évacuée, elle reprend les principes développés à l'intérieur, qui mettent en évidence une sorte d'authenticité des choses ». Il faut avouer que les architectes se sont battus pour ne pas repeindre l'intérieur en blanc, norme universelle de la neutralité artistique. Nicolas Bourriaud se souvient : « on avait imaginé au départ des murs blancs. Ils nous ont convaincu d'essayer de montrer l'art différemment. On a essayé de faire de cette nécessité une vertu »³². Dans la mesure où les architectes voient cet espace sans murs, il leur paraît naturel de ne pas les peindre.

Enfin, les architectes acceptent mal qu'on les assimile à une architecture pauvre (Valery Didelon parle d'*Architettura povera*), c'est-à-dire au moindre coût et érigeant « le bas prix comme contre principe à la culture établie »³³ : « Les matériaux que nous utilisons ne sont pas pauvres et nous intéressent autant que des matériaux dits nobles. (...) Le prix d'un

³⁰ Jacques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et théories*, éditions Le Moniteur, 2001.p.159.

³¹ « Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal des situations d'existence », interview par Didier Arnaudet, *artpress*, janvier 2002.

³² Entretien avec Nicolas Bourriaud, 10 janvier 2006.

³³ Valery Didelon, « L'économie de l'architecture », *Le Visiteur*, n°9, automne 2002, p.6-18.

matériau n'est pas un critère de qualité. Ce qui compte, c'est l'efficacité et l'intérêt du matériau dans la cohérence du propos, sa totale adéquation à l'usage ou à l'expression que l'on veut en faire dans le projet (...) Notre objectif est de faire le minimum pour optimiser au maximum notre intervention et de changer une situation par des transformations légères »³⁴.

Refusant d'être assimilés à ce courant historique, les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal n'en revendiquent pas moins une approche artistique.

Deuxième partie

Adopter une approche artistique

« Notre réponse cherche à être simple et légère. En ce sens, elle nous paraît être de la même inspiration qu'un nombre important de travaux dans la création actuelle. Il s'agit d'utiliser l'existant et de ne pas le transformer. »³⁵

L'installation

Si les architectes revendiquent le terme choisi par l'administration pour qualifier le programme, une installation, c'est d'abord pour la légèreté qu'elle comporte. On parle d'installation pour un projet provisoire. L'installation évoque aussi la précarité du nomadisme. Comme des nomades, les architectes ont vécu dans le Palais de Tokyo en différents endroits ; comme des éclaireurs, ils ont ouvert la voie à l'utilisation de nouveaux territoires. En art contemporain, l'installation recouvre un dispositif plutôt qu'un objet. Elle recouvre des œuvres qui occupent un territoire étendu à une ou plusieurs salles. L'artiste investit globalement un espace en aménageant aussi bien les murs, le sol que le plafond. Cette pratique est apparue dans le Pop Art qui s'intéressait aux vitrines des grands magasins mais aussi dans l'Art minimal très préoccupé par la mise en espace des œuvres d'art. Dans une installation, le spectateur occupe une place essentielle puisque l'œuvre est tout autour de lui. Cela implique que son corps et ses déplacements participent en partie à l'œuvre d'art. Bien souvent, les installations intègrent des éléments du site dans lequel elles se développent. On parle dans ce cas d'art contextuel. On comprend dès lors mieux pourquoi les architectes se reconnaissent dans ces pratiques respectueuses du site et intégrant le visiteur.

La parole, les *statements*

En donnant à la parole une place particulière, les Lacaton Vassal s'inscrivent dans la démarche de leur maître Jacques Hondelatte et développent une certaine poésie de leur activité. Pour une exposition à l'Institut Français d'Architecture en 1995, ils ont produit un texte dont la construction et l'absence de ponctuations révèle un désir de dire simplement les choses tout en affirmant quelques principes forts. En art contemporain, ce genre est qualifié de *statements* pour indiquer sa nature spéciale de manifeste, entre déclaration et poésie :

³⁴ « Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal des situations d'existence », interview par Didier Arnaudet, *artpress*, janvier 2002.

³⁵ Dossier de présentation du projet architectural, 2002.

« Pouvoir faire deux maisons, deux écoles, deux immeubles pour le prix d'un seul.

No architecture

Bâtiments ouverts, perméables au climat

Rechercher la simplicité

Née on ne sait où, ressentie quelque part, loin, en Afrique ou ailleurs, dans les livres de poésie, les films, dans des fumées de bars, compartiments de trains, halls d'aéroports, une image, une idée tenace, que l'on attend, que l'on recueille délicatement, que l'on protège, préserve, oublie, retrouve. »³⁶

Une maison en forme de manifeste

Véritable manifeste de leur travail, la maison Latapie est devenue en dix ans un modèle international d'habitat, mariant l'originalité à la simplicité, à un coût spécialement bas. Presque surpris par le succès de cette opération qui permit à un couple de retraité de s'offrir une « maison d'architecte », les Lacaton Vassal répètent sans cesse leur credo : lumière, espace, matériaux adaptés au budget, et le reste appartient aux habitants. La métaphore de la maison accompagnera tout le projet du Palais de Tokyo, de l'idée d'accueillir le public aussi bien que chez soi, au confort matériel et intellectuel qu'on lui réserve, en passant par l'idée que l'art appartient autant à la sphère publique qu'à l'univers privé de l'intime. Lieu de vie par excellence, la maison représente aussi le lieu des retrouvailles de la communauté, qu'elle soit familiale ou culturelle.

L'imaginaire de la place Djema El Fna

C'est sous la forme de mots, de descriptions d'ambiance et de souvenir que la place Djema El Fna de Marrakech a suscité l'enthousiasme du jury qui sélectionna les Lacaton Vassal. S'ils ont amené quelques photographies de cette place publique, c'est d'abord par la parole qu'ils défendent leur projet ne souhaitant pas l'enfermer dans une imagerie. Cette référence si souvent citée par la presse mais jamais reproduite sous forme de photographie a fonctionné comme machine à rêve : « Comme cette place qui accueille jour et nuit marchands, conteurs, charmeurs de serpents, citadins et touristes, le site de création contemporaine du Palais de Tokyo se doit, selon les architectes, d'être un espace public varié, mobile, ouvert aux désirs et rythmes de ses habitants »³⁷. À l'exotisme du Palais de Tokyo, les architectes ajoutent celui d'un espace en perpétuelle mutation, à l'image de la vie réelle. La place Djema el fna n'est le fruit d'aucun architecte. Seuls les marchands, les restaurateurs et autres boutiquiers négocient chacun leur espace relationnel créant une architecture vivante jamais figée.

L'imaginaire visuel : de l'usage des montages photographiques

Les architectes produisent assez peu d'images pour leurs projets. Ils se méfient des plans et des maquettes comme des images virtuelles par ce qu'elles enferment les projets dans des objets finis et apparemment parfaits. Les architectes ont un usage limité de la photographie, soit qu'ils l'emploient pour s'inspirer de situations particulières soit qu'ils l'utilisent pour donner une idée de l'usage de leurs projets. David Pradel, architecte associé au projet a ainsi conçu des montages, simples collages d'images qui ne cachent pas leur nature pour donner quelques idées à un moment où le besoin s'en fit sentir. Des images d'échoppes japonaises cohabitent avec une plage de transats et d'autres vues urbaines tirées de multiples voyages qui

³⁶ *Il fera beau demain*, IFA, une exposition d'Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, 9 mars - 3 juin 1995.

³⁷ Cyrille Poy, « Une architecture dédiée à l'espace et à l'esprit », *L'Humanité*, 22 janvier 2002.

permettent par de simples superpositions de comprendre l'intention des architectes : laisser faire les habitants plutôt que définir la vie qui va avec.

À l'opposé des sobres vues goûtées par les revues d'architecture et de décoration montrant des maisons d'architectes seulement habitées par des tableaux, des piles de livres et quelques objets de curiosité, les Lacaton Vassal se font toujours un plaisir de montrer les intérieurs habités de leurs projets, avec ici une télévision encore allumée et, là, un panier de linge attendant d'être repassé. Leur travail s'accomplit toujours dans le temps de son appropriation. Après la conception et la réalisation, toute construction des Lacaton Vassal n'existe que dans son utilisation. Ils s'inscrivent en cela dans la continuité de l'architecte Lucien Kroll qui considère qu'une construction n'est jamais totalement achevée, et s'augmente et s'améliore avec le temps et les habitudes des habitants. Ce temps long assimilé à l'apprentissage d'un site et à son occupation rappelle inmanquablement la notion de *work in progress* ou œuvre en cours, développé dans l'art des années 1960/1970.

Une œuvre en cours

Le concept de *work in progress* qualifie en art moderne des œuvres en mutation. En interrogeant la durée de vie d'une œuvre ou bien en lui offrant une certaine autonomie, des artistes ont conçu des objets ayant une vie propre ou bien pouvant changer d'aspect dans le temps soit de façon naturelle (vieillesse, pourrissement, disparition) soit sous l'action de tierce personnes (collectionneur, visiteurs). Cette notion s'applique aussi parfois à l'ensemble du travail d'un même artiste, considérant que tous les objets et situations qu'il produit appartiennent à un même ensemble, par définition en évolution. Le *work in progress* peut alors facilement se confondre avec la vie de l'artiste lui-même, devenue œuvre.

Ce caractère qualifie l'intervention des Lacaton Vassal qui souhaitent mettre en valeur le caractère vivant du bâtiment. De 1937 à 1998, plusieurs strates se sont agglomérées et sont visibles d'un seul coup d'œil, depuis la machinerie des verrières d'origine en passant par le traitement des poteaux de béton jusqu'au démantèlement général dû au chantier du Palais du Cinéma.

L'installation des Lacaton Vassal comprend également les évolutions possibles du bâtiment total : « Nous nous sommes efforcés de comprendre le bâtiment dans sa globalité pour favoriser ultérieurement le fonctionnement des espaces non utilisés ». D'autres architectes pourront ainsi compléter leur travail sans être gênés par leur intervention. Nicolas Bourriaud résume bien ce qui fut un des grands malentendus du projet : « On n'offre pas une institution complète au départ, non pas un état final mais plutôt *un état initial* »³⁸.

Un Palais ouvert « non stop »

Dans leur projet d'origine, les futurs directeurs consignaient : « puisque le lieu n'est pas fermé pendant le montage des expositions, le public est en contact permanent avec l'envers du décor, le processus de production des manifestations »³⁹. Un visiteur pourrait au même moment voir un chantier en cours et une exposition achevée. Le thème du chantier, de l'art en train de se faire et des processus artistiques dévoilés s'articulait particulièrement bien à l'atmosphère d'usine dégagée par les murs et les poutrelles mis à nu, donnant des airs de *factory* à ce musée abandonné. Mais c'était sans compter sur l'effet redondant des chantiers

³⁸ Entretien avec Nicolas Bourriaud, 10 janvier 2006.

³⁹ *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999, 11p.

vis à vis d'un bâtiment souffrant lui-même du complexe d'inachèvement. À l'utopie de l'atelier permanent on a privilégié un rythme plus stable d'expositions dont le montage, avec ses bruits et son atmosphère de chantier, colorent régulièrement le lieu.

Une œuvre collective

Au travail *en cours* (à la temporalité éclaté) et au travail *in situ* (conçu pour un site) s'ajoute dans les expérimentations artistiques du XXe siècle le travail *avec* qui pose l'artiste non plus comme l'auteur principal et unique mais comme un producteur parmi d'autres. Ainsi l'œuvre est réalisée, complétée ou par une tierce personne, voire par un ensemble d'acteurs multiples, du conservateur au marchand jusqu'aux spectateurs. Dans cette même volonté de partage et d'ouverture, certains artistes vont jusqu'à revendiquer l'anonymat ou bien se fondent dans des collectifs. De *dada* aux situationnistes en passant par *Fluxus*, bon nombre d'artistes ont joué à plusieurs pour démontrer l'impossibilité théorique de revendiquer le statut d'auteur unique. Mise en évidence dans les années 1990 par Nicolas Bourriaud, l'*esthétique relationnelle* réunit une génération d'artistes désireuse de placer le visiteur en situation de partage autour ou dans l'œuvre. De même, le projet du Palais de Tokyo ne s'est pas bâti sur un espace physique mais sur l'espace de deux rencontres : celle de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud d'une part, celle de ce duo de directeurs avec les architectes Lacaton Vassal d'autre part.

« Nous sommes tous les deux suspicieux face à l'héroïsation du critique ou même du commissaire d'exposition. »⁴⁰

En 1999, Jérôme Sans, Nicolas Bourriaud, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal transposent tous les quatre cette méfiance vis à vis de l'artiste créateur et partagent la volonté de sortir les commissaires d'expositions et les architectes de la « starisation ». Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud ont chacun construit un parcours de critiques d'art dans une vraie fidélité avec des artistes dans un désir de sortir le monde de l'art français d'un certain esprit de chapelle : « en septembre 1998, lors d'une discussion sur la situation française, nous avons convenu qu'il n'était plus possible d'entretenir ces divisions qui contribuent à l'isolement de la scène française ». Dans leur document de candidature ils précisent : « Venant d'horizons différents, avec des compétences, des centres d'intérêt et des circuits relationnels internationaux complémentaires, nous entendons diriger le Palais de Tokyo dans l'ouverture et la confrontation d'idées. Plus que des commissaires-artistes omniscients, notre époque implique des synergies et des réseaux »⁴¹.

S'ils n'ont pas de cahier des charges très défini concernant l'architecture du Palais de Tokyo, c'est parce qu'ils connaissent la capacité des artistes à réinvestir toutes sortes de lieu, à jouer avec le contexte de tout bâtiment, à bouleverser toute règle muséographique prédéfinie. Ils sont de la génération des artistes (Hans Haacke, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Sol Lewitt, Adrian Piper, Louise Lawler, Robert Filliou, etc.) qui ont réinvesti le musée et démontré tous les travers politiques des bâtiments aux modes d'accrochages, du pouvoir des cartels à celui de la scénographie. Le choix d'inviter Daniel Buren, pourfendeur de l'institution muséale et du pouvoir du commissaire d'exposition dans le conseil d'administration de l'association du Palais de Tokyo est en cela un symbole fort.

Dès le départ, leur projet donne la primeur aux artistes : « L'architecture intérieure du Palais de Tokyo, que nous souhaitons simple, mobile et modeste, ainsi que la souplesse de la

⁴⁰ Jérôme Sans, « Le Palais de Tokyo, en attendant 2001 », *Le journal des arts*, p.18.

⁴¹ *Palais de Tokyo, site d'art contemporain*, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, mai 1999, 11p.

programmation, permettent aux artistes d'intervenir et de participer à la vie du lieu à tous les niveaux, et donnent au visiteur une proximité avec la création.» et reconnaissent sans difficulté que les architectes ont été, avec eux, les concepteurs du projet. « Sans leur présence, le projet aurait été beaucoup moins radical »⁴² affirme Nicolas Bourriaud.

Tandis que pour les directeurs les usagers du lieu sont d'abord les artistes (« Ici, c'est comme une halle, dans laquelle l'architecture qui compte est celle que lui donnent les gens qui l'investissent, c'est-à-dire les artistes »⁴³, les architectes en appellent aux futurs « habitants », sans distinction entre les visiteurs, les commerçants ou les artistes : « pour nous, l'architecture n'est pas là pour affirmer ou démontrer quelque chose. Elle doit aussi exprimer la sensibilité de ceux qui la vivent »⁴⁴.

Au delà de sa fondation, et c'est sans doute là une de ses grandes originalités, le Palais de Tokyo fait aussi œuvre collective en développant une programmation ouverte. En effet, au-delà des acteurs traditionnels que sont d'un côté les artistes et de l'autre le public, il faut présenter ceux que l'on pourrait nommer les *coproducteurs*, nouvel acteur de l'institution culturelle. Tout comme les Lacaton Vassal entendaient laisser s'exprimer dans les concessions (librairies, restaurant, cafétéria, boutiques) d'autres architectes, les directeurs ont ouvert la programmation du lieu à de nombreuses personnes. Deux ans avant son ouverture Jérôme Sans affirmait : « On va organiser tout cela comme un magazine avec différentes personnes qui vont nous aider pour certaines rubriques. On veut être un lieu de compétences »⁴⁵.

Ainsi, qu'il s'agisse des expositions ou de la programmation d'événements courts, les directeurs ont associé à leur équipe, déjà très mobilisée, de multiples réseaux : depuis la Caisse des dépôts et consignation jusqu'à la Galleria Continua en passant par l'actif vice-président de l'association Pierre Cornette de Saint-Cyr. La librairie et la boutique Black Block organisent autant de manifestations, défilés, signatures, cours de tricot ou performances venant compléter la programmation imaginée par les artistes désireux d'élargir le champ de leur exposition. À ceux là, il faut encore intégrer le Pavillon, unité pédagogique du Palais de Tokyo réunissant tous les ans une dizaine de jeunes artistes dans un travail collectif qui interviennent de façon sporadique dans les programmes du Palais de Tokyo.

Enfin, en donnant la possibilité à des entreprises privées ou à des fondations d'imaginer des événements culturels, festifs ou professionnels ouverts à ses visiteurs, le Palais de Tokyo positionne véritablement l'institution culturelle comme un lieu de vie, un espace public.

⁴² Christophe Le Gac, « Fin de chantier », *Parpaings*, janvier 2002.

⁴³ Entretien avec Nicolas Bourriaud, Cyrille Poy, *L'Humanité*, 22 janvier 2002.

⁴⁴ « Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal des situations d'existence », interview par Didier Arnaudet, *artpress*, janvier 2002.

⁴⁵ Virginie Mouzat, « Chic, le luxe revient », *Le Figaro*, 6 janvier 2000.

Troisième partie

Concevoir un Lieu de vie

« Aujourd'hui, l'indispensable dessein, c'est celui de l'architecture ordinaire, de l'urbanité et de la reconquête de l'espace public. »⁴⁶

« Tout est en effet possible dans le nouveau Palais de Tokyo : peindre, sculpter, exposer, s'exhiber, s'installer, manger, projeter, bavarder, discourir. »⁴⁷

À l'opposé de la vision fonctionnaliste de Le Corbusier distinguant quatre activités humaines à traiter séparément (habiter ; travailler ; cultiver le corps et l'esprit ; circuler), les architectes du Site de création contemporaine préfèrent l'indétermination a priori et la possibilité de la mixité des usages. L'agence d'architecture, et cela est particulièrement prégnant chez les Lacaton Vassal, est elle-même conçue comme un lieu de vie superposant les activités : coin cuisine, coin sieste, coin réunion ouverte, coin réunion fermée, etc. Associé à un goût certain pour le nomadisme, la culture des « charrettes » (les délais des concours imposent parfois de travailler plusieurs jours et nuits d'affilée) impose régulièrement aux architectes de rester manger, voire dormir sur leur lieu de travail.

Le caractère provisoire de la commande leur convient tout particulièrement dans la mesure où ils ne peuvent imaginer qu'un lieu soit fixé pour l'éternité. Comme la vie humaine, leurs maisons sont programmées pour une certaine durée. Le mouvement de la ville, qu'il s'agisse de la rue ou bien de la place publique, correspond bien à leur approche : un espace en mouvement reflétant le bouillonnement de la vie : « La référence à cette place [Djema el fina] dans l'organisation spatiale du Palais de Tokyo renoue avec le projet moderne : l'espace public, c'est celui de la coexistence, d'une pluralité où tout ne se vaut pas mais où chacun a la possibilité d'exprimer ses idées, d'agir et d'échanger »⁴⁸.

Instruire le public en le distrayant

Il est intéressant de voir à quel point, depuis 1937, le Palais de Tokyo concentre la volonté de croiser l'instruction, le plaisir esthétique à la détente et au divertissement. En deux mots, réconcilier l'art et la vie. Edmond Labbé, Commissaire Général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de la Vie Moderne dit qu'elle « s'efforcera de montrer que le souci de l'art dans le détail de l'existence journalière peut procurer à chacun, quelle que soit sa condition sociale, une vie plus douce »⁴⁹. L'époque qui voit la muséographie apparaître est à la recherche du « bien-être du visiteur. Faciliter sa visite, par un plan clair qui dirige discrètement [...] éviter au visiteur l'effort qui lasse, effort physique d'accommodation de la vue, de flexion du corps pour se pencher, effort psychologique d'attention engendré par la monotonie, [...] ; ménager des repos ; sièges nombreux et placés de telle sorte qu'on puisse

⁴⁶ François Barré, entretien par Emmanuel de Roux, *Le Monde*, 11 juin 1996, p.13.

⁴⁷ Frédéric Edelmann, « Lacaton et Vassal : deux esturgeons montent à Paris », *Le Monde*, jeudi 14 décembre 2001.

⁴⁸ Christophe Le Gac, « Fin de chantier », *Parpaings*, janvier 2002.

⁴⁹ Exposition internationale, Paris 1937, Arts et techniques dans la vie moderne, Le guide officiel, Mai-Novembre 1937, p.25.

regarder étant assis, ouvertures sur le dehors, le plein air, jardins, bassins, etc. »⁵⁰.

De 1947 à 1976, le Musée National d'Art Moderne prend possession de ses murs mais ce n'est que vers la fin des années soixante que la question du visiteur revient, sous la forme d'accrochages particuliers, de mobilier spécifique ou de tapis de coco au sol, conférant une ambiance plus détendue à la visite. Cependant, le Musée National d'Art Moderne ne se réforme réellement qu'à l'occasion de son déménagement au Centre Pompidou en 1977.

De la convivialité à la fête

« Dans une époque où continue de croître l'offre d'images et de services à domicile, cette approche implique que soient privilégiées les fonctions d'accueil et de convivialité afin d'attirer et de retenir le public sur le site. »⁵¹

Rendue possible par l'accroissement du budget du Ministère de la Culture dans les années 1980, la modernisation des musées, comme lieux de vie, de détente et de consommation ajoute la dimension de loisir à leur traditionnelle tâche éducative et esthétique. Lieu de vie, le musée se dote de restaurant, cafétéria, librairie, boutique, forum de discussion, espaces de repos, bureau de poste, etc. En 1999, dans le rapport qui préfigure l'installation d'un centre d'art dans le Palais de Tokyo, Christine Macel prévoit que « la convivialité des espaces, leur aspect ludique, doivent être les maîtres mots de leur conception ». Enfin, le goût pour la fête présent de 1937 (« La dimension festive est certes un lieu commun des expositions universelles mais en 1937 elle prenait une ampleur particulière. Le succès du parc d'attraction établi sur l'esplanade des Invalides est là pour le confirmer »⁵²) à 1999 (« l'esprit festif si nécessaire aux arts n'a pu se manifester à Paris que de-ci de-là (...) l'espace central peut être modulé en dance-floor à raison de quelques soirées trimestrielles. »⁵³) constitue une partie importante de la programmation de la première direction, de 2002 à 2006. Comprise comme une dépense intense d'énergie, la fête devient alors l'ultime métaphore de la vie.

L'accroissement de l'offre des loisirs et de la culture associée au développement du temps libre (nombre important de retraités, loi sur les 35 heures) ont pour conséquence l'apparition de pratiques mixtes ou dissonantes. Le public de la culture réunit aujourd'hui le consommateur (de disques, de vidéos, etc.) et le visiteur. L'opposition ancienne entre haute et basse culture s'atténue de même que les frontières entre la culture et le divertissement. La programmation du Palais de Tokyo a certainement contribué à troubler ces territoires : « Tout est fait pour multiplier des incitations qui évitent au public de s'ennuyer dans un face à face redouté avec l'art contemporain »⁵⁴. En choisissant d'ouvrir de midi à minuit, les deux directeurs réaffirment le désir d'élargissement des publics et inscrivent le Palais de Tokyo dans le créneau des soirées parisiennes. Le Palais de Tokyo devient un des endroits où commencer sa nuit.

« Il n'est pas rare que les senteurs du restaurant montrent qu'il n'y a pas de séparation l'art, le laboratoire et la vie la plus indifférenciée »⁵⁵

⁵⁰ Programme architectural des musées, René Huyghe, conservateur des peintures du Musée du Louvre, 1935.

⁵¹ Brochure de présentation du Palais du Cinéma, 1996.

⁵² *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture : Paris-Musées, 1987, p.22

⁵³ Rapport *La manutention, un lieu pour la création contemporaine à Paris* par Christine Macel, 1999.

⁵⁴ Hervé Gauville et Elisabeth Lebovici, « À voir et à manger. Le Palais de Tokyo rouvre en Luna Park d'art contemporain », *Libération*, 21 janvier 2002.

⁵⁵ « Tokyo », site www.paris-art.com, Hélène Sirven, mars 2002.

Pas spécialement innovante en 2002, la présence d'un restaurant, d'une librairie et d'une boutique devient originale dès lors que ces entités deviennent les partenaires de la programmation artistique du Palais de Tokyo, qui organisant une fête, qui une signature, qui une projection, une installation ou bien encore une performance. La vie et l'art sont donc partout, le passage par la billetterie ne signifiant pas forcément une coupure symbolique. La circulation des œuvres du hall d'entrée aux espaces d'exposition en passant des toilettes aux alentours du bâtiment illustrent la porosité désirée par les architectes. Et la présence d'une librairie de référence ou d'un restaurant moins cher que ceux du quartier suffit aussi à motiver la venue des visiteurs.

Les artistes et le lieu

Sans qu'une ligne artistique de ce type ait été affichée, bon nombre de propositions alimentent l'idée avancée par les architectes que tous les usages du lieu sont possibles. Le collectif Andrea Crews installe dans le hall un atelier de couture, AAA Corp. une raffinerie d'huile, Ed Templeton organise une session de skate board, Boris Achour expose une impressionnante vidéothèque, Surasi Kusolwong organise une vente d'objets en tous genres, Laurence Dreyfus coordonne une programmation de jeux vidéos d'artistes, etc.

L'appropriation du bâtiment, vantée comme un modèle de fonctionnement, varie en réalité d'un artiste à l'autre. Certains prolongent l'aspect brut (Kay Hassan, Alain Declercq) du lieu, d'autres rivalisent avec les volumes (Bruno Peinado, Wang Du), certains jouent avec la structure des espaces (Rivane Neuenschwander révèle un point de vue sur la Tour Eiffel ; Pierre Ardouvin prend le visiteur au piège de l'étage-impasse), d'autres, enfin, trouent (Henrik Plenge Jacobsen) ou creusent (Artur Barrio) les murs du musée. Pour éviter ces hauteurs imposantes ou ces volumes extrêmes, des artistes décident de s'isoler. Ils érigent alors des cloisons, construisent des maisons, des cabanes, comme autant de boîtes pour présenter une œuvre qui mérite une échelle plus humaine ou nécessite l'obscurité. D'autres encore opposent au gigantisme une œuvre si discrète qu'elle peut échapper à la vigilance du visiteur, des modules de Tatiana Trouvé aux fleurs de Yoshihiro Suda en passant par les fils électriques de Loris Cecchini. Ces derniers s'étendent jusqu'aux bureaux du personnel du Palais de Tokyo, pris aussi à partie par les insultes délivrées par l'économiseur d'écran installé par Kendell Geers.

Peu d'entre eux ont employé la grande amplitude horaire (midi-minuit) offrant deux visions et deux contextes, diurne et nocturne, aux œuvres. Les figures de Beat Streuli appliquées sur les baies vitrées de l'avenue du président Wilson se voient à l'extérieur le soir tandis qu'elles sont offertes le jour aux visiteurs. Pour son exposition *Night Shift*, Tobias Rehberger imagina des œuvres seulement visibles à partir de la tombée de la nuit.

Agnès Thurnauer, qui expérimenta en ce lieu bien des formats, de la performance à l'exposition de ses tableaux, résume cette capacité du projet à absorber la diversité : « Pour moi, le lieu même du Palais de Tokyo est un chantier dans le sens où aucune certitude ne me semble avoir présidé à sa constitution autre qu'une volonté délibérée de produire des tentatives rendant compte d'une ouverture de la notion même d'art aujourd'hui. L'idée n'est pas d'adhérer à l'ensemble des propositions qu'on y rencontre, mais plutôt que cet ensemble avec ses contradictions soit à même de générer, pour chacun, ses propres

questionnements. »⁵⁶. L'ensemble des pratiques artistiques a trouvé sa place dans le Palais de Tokyo : les formats monumentaux et participatifs, sous la forme d'installations, s'y sont particulièrement déployés, n'empêchant nullement des formes plus orthodoxes (sculptures, peintures ou photographies). Des expositions s'emparant de la totalité du lieu comme Chen Zhen, Wang Du, *Translation* ou *Notre histoire...* ont enfin produit des effets saisissants.

Les artistes redéfinissent le lieu de façon temporaire avec leurs expositions mais aussi de façon plus pérenne. La salle de conférence du Palais de Tokyo est née de l'exposition de Kendell Geers qui avait complètement occulté les fenêtres pour l'occasion. L'espace de projection disposé sous le grand escalier a été cloisonné à l'occasion de l'installation de Candice Breitz. Mais tout comme l'intervention des architectes Lacaton Vassal, ces structurations progressives ne sont pas irréversibles.

Les malentendus

Deux malentendus liés à l'architecture libre et ouverte ont circulé durant les deux premières années d'activité du Palais de Tokyo et continuent encore de générer certains comportements. Tout d'abord, nombreux sont les artistes qui ont cru que chacun pouvait venir accrocher ses œuvres ou qu'il suffisait de solliciter la direction pour voir son travail exposé. Or, si la programmation très ouverte marque un certain éclectisme, elle demeure l'expression d'une direction qui invite les artistes dans lesquels elle croit plutôt qu'elle ne choisit parmi des propositions extérieures. Des dizaines de dossiers d'artistes ont longtemps convergé vers le service des expositions. L'autre malentendu tient au degré de participation attendu des spectateurs. En effet, l'architecture dénudée ajoutée à la présence importante d'œuvres nécessitant l'intervention du public a laissé entendre que tout était possible et autorisé. Il aura fallu le sourire des médiateurs ou le flegme des gardiens, et bien des jeux de signalétique délicats pour faire comprendre à ce public très entreprenant que des limites existent !

L'aisance des visiteurs

« Confortablement installés sous des enceintes champignons pour écouter de la musique, discutant au salon, allongés sur des coussins à même le sol, sirotant un thé, n'hésitant pas à toucher les œuvres ou se faire photographier devant, la plupart semblaient déjà un peu chez eux. »⁵⁷

« Un couple se love amoureusement sur le canapé mou qui trône au centre de son installation. »⁵⁸

Les visiteurs, bien plus que les artistes se sont appropriés rapidement le Palais de Tokyo. Goûtant cet espace de liberté, ils ont aussitôt joué le jeu proposé par les artistes et ont naturellement bravé les interdits habituels dans les musées : toucher, boire, fumer, téléphoner, manger, etc. Les œuvres appelant fréquemment leur présence physique ou active, les visiteurs se sont sentis à l'aise. Bien souvent ils ne maîtrisaient plus leur comportements. Les uns se mettent à lire dans les espaces d'expositions, d'autres piquent un petit somme quand d'autres encore organisent des rendez-vous de travail. Quelques artistes improvisent une performance ou un concert dans le hall, un groupe d'amis pique nique d'un cassoulet, des

⁵⁶ *Les circonstances ne sont pas atténuantes*, exposition d'Agnès Thurnauer, Palais de Tokyo, site de création contemporaine, 10 janvier au 28 février 2003, p.59.

⁵⁷ Christophe Levent, « Le Palais de Tokyo trouve un public », *Le Parisien*, 23 janvier 2002.

⁵⁸ Bérénice Bailly, « Artur Barrio, le chaos en situation », *Le Monde*, 29 décembre 2005, p.21.

habitants du quartier viennent se réchauffer l'hiver ou se rafraîchir l'été. Comme un bureau de poste ou une galerie marchande, le Palais de Tokyo attire aussi bien les actifs que les badauds.

Expression publique

À côté des œuvres interactives par le corps (pénétrer dans la grotte d'Alain Séchas, jouer du piano dans le salon de Meschac Gaba, se coucher dans un lit de Laurent Moriceau), il faut évoquer la sollicitation écrite des visiteurs. Lieu d'expression publique, le champ de l'art est l'opportunité pour quelques artistes de donner la parole aux visiteurs. Les posters de Navin Rawanchaikul affichés sur des panneaux de bois, les questionnaires de Louise Bourgeois récoltés dans une urne, l'enquête de Minerva Cuevas, constituent sans le vouloir une mémoire de la réception des œuvres autant qu'un livre d'or. Et sans qu'on les sollicite, les visiteurs se mettent parfois à écrire leurs impressions sur les murs. L'œuvre de Pascale Marthine Tayou, à l'image des palissades du chantier du Palais Royal de Daniel Buren, fut en quelques jours couverte de slogans, remarques, graffitis. L'artiste accepta la situation mais le Palais de Tokyo demanda aux visiteurs de ne plus en rajouter.

Que ce soit au moyen des médiateurs, de tables rondes, de débats politiques ou bien encore du forum de discussion de son site internet, le Palais de Tokyo offre la parole aux visiteurs qui ne se privent pas de toutes sortes de critiques. Quand ils sont interrogés pour donner leur avis au moyen plus traditionnel d'une enquête⁵⁹, les visiteurs révèlent un Palais de Tokyo tel que l'ont rêvé les architectes et les directeurs. Si le « musée » est le genre d'établissement auquel la majorité des visiteurs rattachent le Palais de Tokyo, nombreux sont ceux qui lui adjoignent un qualificatif : « musée underground », « musée divertissant », « musée vivant » ou « musée décontracté ». Le caractère alternatif du lieu est souligné par ceux qui citent une « usine », un « hangar », un « grand entrepôt » ou un « bâtiment industriel ». Curieusement, le mot « art » n'est quasiment pas apparu dans l'ensemble des réponses. Si un seul visiteur parle d'« art vivant », la majorité préfère le « laboratoire de création », le « site d'exposition » ou « l'espace culturel ». Quand les uns affirment le caractère « hybride » ou « mixte » du Palais de Tokyo, les autres avouent ne le rattacher à rien de connu. Nombreux sont ceux qui suggèrent la « rénovation du plafond », « l'amélioration du cadre », « l'aménagement général » et la « décoration du hall d'entrée » ou de la « coupole d'entrée. Certains proposent eux-mêmes des solutions : un « espace de réflexion », une « bibliothèque », un « salon bibliothèque avec des revues internationales », des « petits espaces d'intimité ».

D'un côté, les visiteurs saluent la « proximité des œuvres », le « rapport décroissant au bâtiment », « l'interaction entre les œuvres et l'architecture » et ils plébiscitent la « circulation », la « liberté de déambulation », la « liberté d'accès » et la « mobilité ». Ils apprécient de visiter « seuls les espaces d'exposition le soir » et trouvent le lieu « ouvert au grand public ». De l'autre, ils sont désorientés par « l'absence de repères », se sentent « perdus », ont le sentiment d'« inconnu », et considèrent le lieu et son contenu comme « bizarre », « difficile à appréhender », voire « incompréhensible ». Cette difficulté à s'orienter est renforcée par le genre d'expositions « déstructurées », ce que certains qualifient de « bazar ».

Après les expositions, la raison la plus souvent invoquée par les visiteurs qui souhaitent revenir au Palais de Tokyo est l'« ambiance » ou l'« esprit du lieu ». Il est un mélange de «

⁵⁹ Synthèse de l'enquête menée du 16 novembre 2004 au 9 janvier 2005 auprès d'un échantillon de 156 visiteurs du Palais de Tokyo.

nouveauté », d'« originalité et d'« insolite ». Il suscite la « curiosité ». On y loue les « surprises », et le caractère « ludique » ou « interactif ». On parle d'un « lieu vivant à forte réactivité », « jeune » et « dynamique », « énergique » aussi. À « l'éclectisme » et à la « diversité », certains ajoutent « l'expérimental ». Enfin, le côté « désorganisé » et « informel » n'empêche nullement la « convivialité » et le « divertissement ».

Un lieu d'activités

Le Palais de Tokyo est également un lieu d'activités professionnelles multiples. Les médiateurs culturels en sont les premiers acteurs : ils accueillent, orientent, informent, conduisent, expliquent, écoutent les visiteurs, leurs proposent des visites individuelles ou en groupe, animent des ateliers, etc. Avec l'architecture décomplexante et la programmation éclectique, ils sont un des éléments essentiels de la nouvelle manière d'envisager le rapport des visiteurs aux œuvres. Encore méconnus du grand public, ils doivent gagner en visibilité et en lisibilité pour asseoir leur position, entre amateurs (d'art) et professionnels (de l'accueil).

Pour assurer son indépendance financière, le Palais de Tokyo est régulièrement employé comme un espace professionnel pour le lancement de produits et l'organisation de séminaires de travail ou de réceptions de prestige. Ces rendez-vous prennent parfois la forme d'événements ou d'expositions publiques qui peuvent dès lors intégrer la programmation du Palais de Tokyo. La *Hype Gallery* s'est ainsi tenue en novembre 2004 offrant la possibilité à chacun de voir son dessin, son film ou sa photographie exposé au Palais de Tokyo. Destinée aux amateurs ou jeunes artistes méconnus, cette galerie géante a été inventée pour valoriser le matériel d'impression de la firme Hewlett Packard. Ayant rendu le Palais de Tokyo gratuit un mois durant, cette opération a contribué à faire venir plus de 30 000 visiteurs. L'exposition *Ultra Peau* en 2006 est l'occasion pour les jeunes artistes du Pavillon de collaborer avec la société Nivea qui fait de l'opération une nouvelle manière de communiquer. Le potentiel de visibilité et de prospective de l'art contemporain comme la recherche de ressources pour produire des œuvres de plus en plus complexes conduisent les milieux professionnels de l'art et de la communication à collaborer. Non seulement le Palais de Tokyo affiche cette activité comme une source non négligeable de ses revenus mais il revendique le fait de pouvoir associer le monde des affaires à celui de l'art contemporain pour défricher de nouveaux territoires.

La police de l'art contemporain

Dans cet univers de liberté et de recherche, les normes de fonctionnement et les règles de vie se construisent au Palais de Tokyo au jour le jour et au gré des projets d'artistes, des attitudes des visiteurs et des habitudes de travail des partenaires professionnels. Il s'agit plus de jurisprudence que de lois. La fragilité des œuvres, leur appartenance à un collectionneur privé exigeront des moyens de protection adaptés. Le bruit produit par un événement ponctuel ne devra pas parasiter une œuvre sonore de même que la régulation du public sera organisée pour préserver l'intelligibilité d'une installation. Si la convivialité et l'accueil du plus grand nombre demeurent les mots d'ordre, ils ne doivent pas nuire aux œuvres ni aux visiteurs eux-mêmes. Toute la difficulté pour le public tient dans cette ambivalence entre le musée qui demeure le temple de l'art et le lieu de vie qui transpose la ville à l'échelle d'un espace culturel. Anne-Marie Bertrand rapporte les propos de bibliothécaires de la BPI du Centre Pompidou, lassées de constater des comportements inadaptés de public « de centre

commercial », de « passage », de « marché », de « quai de gare »⁶⁰. Dès lors qu'une performance improvisée par des anonymes ne nuit pas à la perception des œuvres exposées ou que les sans abris ne dérangent pas les visiteurs, il n'y a pas de raison valable de les chasser. Evoluant avec le contexte international, le plan Vigipirate anti-terroriste peut influencer les voies d'accès comme l'accueil des visiteurs, réduisant subitement les relations entre l'extérieur et l'intérieur.

Si l'art peut parfois laisser penser qu'il échappe aux règles du monde réel, l'architecture et la programmation du Palais de Tokyo révèlent sans cesse un jeu de va et vient avec la réalité, entre le dehors et le dedans.

Entre dedans et dehors

« Nous avons augmenté la porosité de l'édifice avec l'extérieur. »⁶¹

« Peut être cette plateforme artistique est l'un des derniers avatars du musée, son retournement, sa perturbation définitive. »⁶²

En citant l'école, le « supermarché », le « centre de loisir », le « parc d'attraction », la « salle de jeux », la « foire » ou encore un « lieu de passage », les visiteurs interrogés expriment l'idée d'un lieu public, sans frontière claire entre le dehors et le dedans, espèce de ville dans la ville. En employant la métaphore de la place Djema El Fna tout en multipliant les moyens de circulations entre l'intérieur et l'extérieur, les architectes ont organisé cette situation. Jean-Philippe Vassal affirmait à l'ouverture du lieu : « l'espace doit être aussi fluide qu'à l'intérieur d'un hall de gare : un passage facile où l'on n'est pas immédiatement assailli par une billetterie »⁶³.

À l'opposé de l'art de la coupure et de l'isolement que ménagent bien des architectes de musée, les Lacaton Vassal ont souhaité que la vie du dehors se retrouve au dedans. La fonction du musée est de protéger donc d'isoler, et la fonction de l'œuvre de transporter ou de transposer. La mise à nu et la transparence voulue par les architectes va à contre courant de l'architecture et de la scénographie dominantes qui opèrent une césure pour marquer la frontière entre le public et le privé, le marchand et le non marchand, le licite et l'interdit, le sacré et le profane, le légitime et le non-légitime.

Au contraire des espaces clos sous lumière artificielle des grandes expositions, le Palais de Tokyo des artistes rappelle en permanence le dehors : les voitures et les motocyclettes présentées par Sisley Xhafa, Erwin Wurm, Bruno Peinado et Surasi Kusolwong ; les caravanes de Loris Cecchini ; la ruelle de Kay Hassan ; les affiches de Navin Rawanchaikul ou des Guerilla Girls ; les graffitis de Monica Bonvicini ; la boutique et les enseignes

⁶⁰ Anne-Marie Bertrand, « Le peuple, le non-public et le bon public : Les publics des bibliothèques et leurs représentations chez les bibliothécaires », *Les publics de la culture*, direction Olivier Donnat, Paul Tolila, Presses de Sciences Po, 2003, p.139-153.

⁶¹ Christian Simenc, « Friche de création contemporaine, l'intervention économe de Lacaton & Vassal », *Le journal des arts*, 11-24 janvier 2002.

⁶² « Tokyo », site www.paris-art.com, Hélène Sirven, mars 2002.

⁶³ Christian Simenc, « Friche de création contemporaine, l'intervention économe de Lacaton & Vassal », *Le journal des arts*, 11-24 janvier 2002.

lumineuses de Franck Scurti ; la ruine abandonnée de Elmgreen & Dragset ; la palissade d'Alain Declercq ou bien encore le marché de Surasi Kusolwong. Et le Palais de Tokyo encourage aussi les artistes à s'emparer de la ville, des promenades d'artistes (Tokyorama) dans le quartier jusqu'au *Jardin aux Habitants* imaginé rue de la Manutention par Robert Milin.

En classant le Palais de Tokyo dans la catégorie des anti-musées, Josep Maria Montaner pointait une tendance contemporaine à la « dissolution de l'espace muséal dans la réalité »⁶⁴. Pour les architectes Lacaton Vassal il n'existe en effet pas d'architecture spécifique pour l'art dès lors que celui-ci s'étend à toutes les formes d'activités humaines. Pour Jean-Philippe Vassal, le meilleur endroit pour présenter l'art d'aujourd'hui peut être aussi bien un rond point automobile qu'une station de métro. À l'opposé des monuments d'architecture, le Palais de Tokyo revendique la porosité, la circulation et le recyclage à la manière dont Nicolas Bourriaud parle de *post-production* : « l'usage du monde, à travers l'usage des œuvres du passé et de la production culturelle en général »⁶⁵.

Par un jeu permanent entre le dedans et le dehors, le Palais de Tokyo cherche à être de son temps, à répondre aux attentes du public. Vingt ans après l'inauguration du Centre Pompidou, le Palais de Tokyo ne réinvente pas un modèle d'institution culturelle mais, à la manière des artistes contemporains, compose un ensemble à partir des expériences passées et des pratiques et des attentes contemporaines. Parmi des milliers d'autres institutions culturelles, le Palais de Tokyo ne cherche pas la distinction à tout prix. Par son mode de financement, par l'usage de ses surfaces comme par la perméabilité de sa programmation il se fraie un passage entre les centres de recherche et les scènes du spectacle dans le contexte de l'industrialisation de la culture.

À moyen terme, cette méthode pourrait inspirer de grandes institutions en mal de renouvellement. Tout comme la création du Centre Pompidou semblait signer l'incapacité du Musée National d'Art Moderne, installé au Palais de Tokyo, à se réformer, l'inauguration de la Galerie Nationale du Jeu de Paume marquait l'impuissance du Centre Pompidou à accompagner la création contemporaine. En 1999, on arguait encore de l'enlèvement du Jeu de Paume pour justifier le lancement ... du Palais de Tokyo, site de création contemporaine. Cette tendance toute française qui privilégie la table rase au recyclage est aujourd'hui encore affirmée au travers des projets de musée du Louvre à Lens et de Centre Pompidou à Metz. Pour compléter ce tableau, faut-il rappeler que le Musée d'Orsay, le Musée Picasso tout comme la Cinémathèque Française (héritière du Palais du Cinéma) inaugurée en 2005 à Bercy furent préfigurés dans les murs mêmes du Palais de Tokyo? C'est ce rôle de matrice que le Palais de Tokyo, site de création contemporaine s'est naturellement approprié dès 1999.

Il est temps de privilégier les passerelles à la construction de nouveaux murs. L'attitude des Lacaton Vassal révèle la nécessité non pas d'inventer de nouvelles institutions mais de nouvelles manières de les employer, de nouvelles manières de programmer et de nouvelle manière de faire venir les citoyens à l'art. Si le musée isole du monde, l'art, lui, continue de partir du monde pour s'en éloigner, opérant sans cesse des aller-retour. C'est sans doute ce dernier mouvement que l'architecture des Lacaton Vassal a le mieux favorisé.

⁶⁴ Josep Maria Montaner, *Museums for the 21st century*, Barcelone, editorial Gustavo Gili, 2003.

⁶⁵ *Playlist*, exposition Palais de Tokyo, 12 février-25 avril 2004, p.18.

1932-2006

Chronologie de l'aile ouest de l'Etat du Palais de Tokyo

1932

Lancement du projet d'une exposition internationale.

Louis Hauteœur, conservateur du Musée du Luxembourg et spécialiste de muséologie élabore en 1932 un programme concernant la construction d'un musée d'art moderne. La version réduite de ses notes sert de base en 1934 au dossier de concours d'architecture.

15 septembre-30 novembre 1934

128 projets de plus de 300 architectes sont déposés.

24 décembre 1934

Le jury composé de 51 membres proclame les résultats : l'équipe de Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard et Marcel Dastugue remporte le concours.

Juillet 1935

Le bâtiment de la Manutention est rasée.

5 juillet 1935

Le Président de la République Albert Lebrun pose la première pierre du chantier du Palais des Musées d'art moderne.

Avril 1936

Démolition de l'ambassade de Pologne.

24 Mai 1937

Inauguration du Palais des musées d'art moderne. Inauguration de l'exposition *Les chefs d'oeuvres de l'art français* dans l'aile ouest appartenant à l'Etat.

1937-1939

D'importants travaux sont réalisés pour revoir l'étanchéité des verrières et l'installation d'un nouveau système de chauffage.

1938-1940

Transfert des collections du Musée du Luxembourg et du Jeu de Paume au Palais de Tokyo.

1939

Evacuation d'une partie des œuvres en province devant la menace de réquisition du bâtiment par les Allemands.

1942

« La journée du 6 août 1942 prend place parmi les événements cruciaux de la vie artistique. Depuis avant-hier, en effet, le musée d'art moderne quai de Tokio est ouvert. La portée et la signification de ce geste, attendu, souhaité, espéré depuis si longtemps n'échappera sans nul doute à personne. Depuis bientôt trois ans, tous nos musées sont fermés ou presque, le meilleur de leurs collections ayant été mis à l'abri des risques de guerre. »⁶⁶

⁶⁶ Gaston Diehl cité dans *Musée national d'art moderne, Historique et mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, 1986, p.39.

1940-1944

« Dubois, le concierge du musée de Tokyo, me téléphona pour m’alerter au sujet des prétentions de militaires allemands, qui l’invitaient à ouvrir la porte de communication séparant les sous-sols entre le musée d’Art moderne de la ville et celui de l’État, et il me demandait des instructions.(...) J’appriis ainsi que les Allemands accumulaient dans les servitudes du musée voisin des « marchandises » qu’ils évacuaient de temps en temps après triage. Aussi rêvaient-ils d’établir une circulation entre la rue de la Manutention et la rue Gaston Saint Paul pour éviter à leurs véhicules de revenir en arrière. »⁶⁷

9 juin 1947

Inauguration du Musée National d'Art Moderne.

18 juin 1948

Dédicace du monument aux morts de la France libre, statue réalisée par le sculpteur Antoine Bourdelle et initialement conçue pour la pointe de Grave à l’estuaire de la Gironde en l’honneur des alliés américains de la Première Guerre Mondiale : « devant ce portique même on pouvait la contempler depuis plusieurs années mais en plâtre et qui souffrait beaucoup des saisons. C’est une épreuve en bronze qui sera dédiée demain aux morts de la France libre »⁶⁸.

septembre 1976

Fermeture du Musée National d’Art Moderne et déménagement des collections au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

1976-1985

Maintien des salles Rouault, Laurens et Dunoyer de Segonzac dont les héritiers refusent le déménagement au Centre Pompidou.

8 mars 1978-1985

Ouverture du Musée d’Art et d’Essais présentant par roulement et jusqu'en 1985, des œuvres appartenant aux musées nationaux, plus particulièrement au musée du Louvre. Préfiguration des musées d’Orsay et Picasso.

2 mars 1984

Vernissage de l'exposition *Contigüités* organisée par le Centre National de la Photographie confié à Robert Delpire et installés jusqu'en 1993 avec la Mission du Patrimoine Photographique au niveau 1 du Palais de Tokyo.

1985-1986

« Jack Lang obtient de François Mitterrand après lui avoir fait visiter l’ensemble du bâtiment que le bâtiment soit enlevé aux musées et confié au cinéma »⁶⁹.

17 février 1986

Le Ministre de la Culture Jack Lang annonce au cours d'une conférence de presse la création du Palais de l’image, « le plus vaste édifice au monde consacré à la culture par l’image » qui

⁶⁷ Yvon Bizardel, *Sous l’occupation, souvenirs d’un conservateur de musée (1940-1944)*, Calmann-Lévy, 1964, p.147-148.

⁶⁸ *L’Intransigeant*, 17 juin 1948.

⁶⁹ Nicole Vulser, « Quinze ans de tergiversations ont laissé le Palais de Tokyo à moitié vide », *Le Monde*, 16 août 2002.

rassemblera la Cinémathèque Française, l'Institut National de Formation aux Métiers de l'Image et du Son et le Centre National de la Photographie.

18 novembre 1986

Inauguration au Palais de Tokyo par Philippe de Villiers, secrétaire d'Etat à la culture de la Femis (école nationale supérieure pour les métiers de l'image et du son) dans des locaux provisoires.

décembre 1986-février 1988

Travaux de la Femis (école nationale supérieure pour les métiers de l'image et du son) menés au niveau 3 par l'architecte Jean-Jacques Brunel.

avril 1987

Travaux pour aménager trois salles pour la cinémathèque française réalisées par l'architecte Jean-Claude Pourtier. Lancement d'un concours pour affecter le Palais de Tokyo aux arts de l'image.

janvier-juin 1987

Réfection des verrières du bâtiment.

16 mars 1988

Inauguration par le Ministre de la Culture François Léotard des nouvelles salles de la Cinémathèque Française et des nouveaux locaux de la Femis (école nationale supérieure pour les métiers de l'image et du son). La Femis, la Cinémathèque Française, le Centre national de la Photographie et la Mission du Patrimoine Photographique sont officiellement réunis au Palais de Tokyo. L'architecte Franck Hammoutène est désigné pour leur adjoindre une médiathèque, une bibliothèque, un restaurant, une cafétéria, un salons de réception et d'autres salles.

novembre 1988

Installation de l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques dans l'ancienne salle Laurens et Rouault.

janvier 1989

Mise en place d'une mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo, sous la tutelle du Centre National de la Cinématographie.

3 mai 1989

Dans *L'espace Lumière, Pour un aménagement du Palais de Tokyo*, rapport présenté à Jack Lang, Ministre de la Culture, de la Communication des Grands Travaux et du Bicentenaire, Jack Gajos préconise la création d'un établissement public industriel et commercial reprenant « les demandes formulées à maintes reprises par les professionnels de l'audiovisuel, photographie, radio, tv, cinéma ». Le calendrier des travaux annoncés avec le conseil de Franck Hammoutène comprenant l'installation d'un restaurant en terrasse au-dessus de la colonnade réunissant les deux musées prévoit une ouverture en mai 1993.

1990

Création de l'Association de préfiguration pour l'aménagement du Palais de Tokyo en Maison de l'image et du son (AMIS)

mars 1990

Départ de l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques

28 mai 1990

Une note de synthèse soulève différents scénarios envisageant le départ de la Femis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son) et celui des activités liées à la photographie.

décembre 1990-février 1991

Déménagement des collections du Fonds National d'Art Contemporain à la Défense.

6 juin 1991

Conférence de presse de Jack Lang, Ministre de la Culture, sur le Projet de transformation du Palais de Tokyo en Palais des arts de l'image. Confié à l'architecte Frank Hamoutène et à Christian Oddos, directeur général de la mission pour l'aménagement du Palais de Tokyo, ce nouveau projet doit ouvrir début 1995. La préfiguration de ce Palais des arts de l'image est assurée par deux expositions consacrées aux 40 ans des cahiers du cinéma et à un hommage à Paul Grimault ainsi que par le festival Cinémémoire consacré aux films restaurés.

1991-1992

Restauration de l'intégralité des façades du Palais de Tokyo par l'architecte Pierre Large.

29 juin 1993

Après le départ du Centre National de la Photographie, fermeture du Palais de Tokyo pour une campagne de travaux de transformation de deux ans. Décision de consacrer le Palais de Tokyo au seul cinéma autour de la Cinémathèque Française, la Femis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son) et la bibliothèque du film.

1995

Déménagement de la Femis. Démarrage du gros oeuvre du chantier du Palais du cinéma.

mars 1996

Création de la Mission de préfiguration du Palais du cinéma confiée à Xavier North qui devra réunir, d'ici à 1999, le musée du cinéma, quatre salles de projections, un fonds d'archives documentaires, une librairie multimédia, un restaurant, un bar et des comptoirs de restauration rapide.

juin 1998

Arrêt du chantier du Palais du cinéma.

1999-2002

Installation du Centre de la jeune création, devenu Palais de Tokyo, site de création contemporaine par les architectes Lacaton & Vassal.

29 octobre 2002

Allocution du ministre Jean-Jacques Aillagon sur la stratégie immobilière du ministère de la culture et de la communication : « J'observe en passant que la création de ce site ne règle en rien la question de la destination de la partie du Palais de Tokyo appartenant à l'Etat, dans un état de délabrement affligeant. »

30 septembre 2003

Le Ministre de la Culture et de la Communication Jean Jacques Aillagon charge Bernard Blistène, Inspecteur général de la Création Artistique de la rédaction d'un rapport sur l'élargissement des activités du Palais de Tokyo à d'autres disciplines (mode, design) et à des expositions monographiques d'artistes de « milieu de carrière » en vue d'élargir les activités à l'ensemble du bâtiment.

17 octobre 2005

Désignation de Marc-Olivier Wahler comme directeur du Palais de Tokyo, site de création contemporaine succédant à Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud achevant leur mandat le 31 janvier 2006.

2005-2006

Travaux d'installation d'une centrale de froid gérée par la société Climespace au niveau 0.

2 février 2006

Suite à l'intervention à la FIAC du Premier Ministre Dominique de Villepin, le Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabre confie à Alain Lombard le soin de rédiger un rapport sur la transformation du Palais de Tokyo, « tenant compte de la réussite du Site de création contemporaine », en Cité de la création contemporaine.