

PROMENADE ARCHI- TECTURALE AU MAC/VAL

cqfd

DOSSIER DOCUMENTAIRE
DE L'ÉQUIPE DES PUBLICS

EN COLLABORATION
AVEC LE CAUE 94

(CONSEIL D'ARCHITECTURE, D'URBANISME
ET DE L'ENVIRONNEMENT DU VAL-DE-MARNE)



PROMENADE ARCHITECTURALE AU MAC/VAL

1

CHRONIQUES MACVALIENNES

Naissance et histoire du MAC/VAL

Page 1

2

PROMENADE ARCHITECTURALE

Visite en compagnie d'Amélie Thiénot, architecte DPLG au CAUE 94

Page 3

3

L'ARCHITECTURE DES MUSÉES

La fonction du musée et son architecture

Page 21

4

SCÉNOGRAPHIE

Le point de vue du commissaire des expositions temporaires.

À partir de plans et de photographies, quelques variations de la salle des expositions temporaires.

Page 25

5

ŒUVRES ET ARCHITECTURE

Les œuvres *in situ*: l'architecture comme un terrain de jeux pour les artistes, comme un milieu pour les œuvres

Page 29

6

ENTRETIENS

Entretiens avec Jacques Ripault et Gilles Vexlard au MAC/VAL

Page 33

BIBLIOGRAPHIE

Page 38

Le Conseil d'architecture,
d'urbanisme et de l'environnement
du Val-de-Marne
assure des missions de conseil
aux particuliers et collectivités locales,
d'information et de formation
des professionnels, de sensibilisation
du public aux questions d'architecture,
d'urbanisme et d'environnement.

Pour en savoir plus:
<http://www.caue94.fr>

CAUE 94
Conseil d'architecture,
d'urbanisme et de l'environnement
du Val-de-Marne
5, place Carnot 94600 Choisy-le-Roi
tél: 01 48 52 55 20
fax: 01 48 53 55 54

Union régionale des CAUE
d'Ile-de-France
www.urcaue-idf.fr

CHRONIQUES MACVALIENNES



Jean Dubuffet, *Chaufferie avec cheminée*, 1996.
Photo © D.R.

Le MAC/VAL est le premier musée à être consacré entièrement à l'art contemporain en France. Il a ouvert en novembre 2005, après vingt-trois années d'histoire allant de la constitution du Fonds départemental d'art contemporain (FDAC) à celle du musée.

La politique artistique du musée est aujourd'hui pleinement définie : l'art contemporain en France depuis 1950. Son développement se poursuit dans une perspective de rayonnement, afin de proposer la découverte de l'art de notre temps à tous les publics.

L'histoire du musée repose sur une politique départementale de soutien aux artistes. Cette aide directe à la création s'est traduite, dès 1982, par des achats d'œuvres aux artistes et par la constitution d'une collection, le Fonds départemental d'art contemporain. En 1990, la décision politique est prise de créer un outil pour faciliter la rencontre de la collection avec la population : un musée à Vitry-sur-Seine.

Le concours architectural est remporté par l'architecte Jacques Ripault. En 1997, une rencontre entre Michel Germa, président du Conseil général du Val-de-Marne, et Catherine Trautmann, ministre de la Culture, entraîne la participation de l'État à ce projet. Un conservateur est alors recruté en 1998. Le premier projet scientifique et culturel est validé par la Direction des musées de France en 1999, puis inscrit au contrat État-Région 2000-2006. Le musée en est la première réalisation achevée.

Le MAC/VAL en quelques dates

1982 • Création du Fonds départemental d'art contemporain (FDAC)

1990 • Le Conseil général du Val-de-Marne décide la création et la localisation du futur musée, place de la Libération, au centre de Vitry-sur-Seine, ville de 85 000 habitants située au sud-est de Paris.

1991 • Lancement du projet architectural sur concours. Remise de l'APS (projet finalisé) en février 1993. Au concours, trois architectes finalistes : **Ibos & Vitart** (musée des Beaux-Arts de Lille, extension-rénovation en 1990), **Didier Guichard** (musée d'Art moderne de Saint-Étienne) et **Jacques Ripault**.

1996 • *Chaufferie avec cheminée* de Jean Dubuffet est édifée sur la RN305. Une citation de Jean Dubuffet marque le futur emplacement du musée : « L'art surgit là où l'on ne l'attend pas, par surprise ».

1998 • Le Conseil général nomme Alexia Fabre, conservateur du patrimoine, pour diriger le musée.

1999 • Le FDAC devient musée contrôlé par l'État, aujourd'hui labellisé « Musée de France ». La collection est agréée par le conseil artistique des musées, et le projet scientifique et culturel validé par la Direction des musées de France.

2003 • **Février** : pose de la première pierre. Coût global de l'opération : 37,5 millions d'euros. Le projet, inscrit au contrat de plan État-Région 2000-2006, reçoit le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Ile-de-France) et du Conseil régional qui contribuent chacun à hauteur de 7,5 millions d'euros. Le chantier est ouvert au public.

2005 • Pour répondre à sa vocation de devenir lieu de vie et d'échanges autour de l'art vivant, et pour réaliser sa volonté d'accessibilité, le musée met en place une politique tarifaire étudiée, ainsi qu'une action éducative et culturelle gratuite.

• **Mai** : livraison du bâtiment.

• **Octobre** : accrochage.

• **15 novembre** : inauguration du premier musée d'art contemporain de France, en banlieue parisienne. Parcours #1 de la collection permanente, exposition Jacques Monory « Détour », puis Claude Lévêque « Le grand sommeil ».



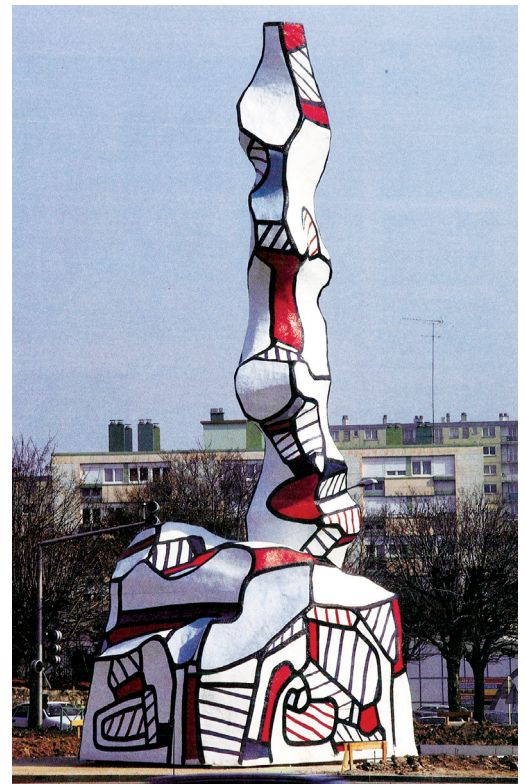
CHAUFFERIE AVEC CHEMINÉE

Point de repère, *Chaufferie avec cheminée*, inaugurée le 28 mars 1996, signale l'importance du futur musée.

Avant de devenir sculpture monumentale, c'était une maquette destinée à abriter les installations de chauffage de la villa Falbala à Périgny-sur-Yerres.

Jean Dubuffet y travaillait, dans de vastes ateliers, au cycle de *L'Hourloupe* et à l'impressionnant site architectural de la Closerie Falbala. La sculpture offre deux parties de formes différentes: la chaufferie, une construction cubique en partie basse et au-dessus, la cheminée, un élément élané aux formes sinueuses.

Au centre de la place de la Libération, la *Chaufferie* est livrée au regard circulaire. Elle se transforme au gré de la lecture de ses graphismes qui veinent ses volumes et masses bosselés. Les bleus et les rouges accentués par les blancs créent une légère distorsion de l'espace. Une manière pour l'artiste de faire trébucher le regard et d'échapper à la représentation conventionnelle. Le spectateur est pris au jeu de l'identification hasardeuse: à l'évidence, la déformation de la cheminée en abolit la valeur d'usage.



Jean Dubuffet, *Chaufferie avec cheminée*, 1996.
1,4 m de hauteur, base: 4,55 x 4,15 m.
Montage de l'œuvre sur le site.
Photo © Jacques Faujour.

PROMENADE ARCHITECTURALE



Le vestibule. Photo © Pauline Turmel.

Le projet du MAC/VAL est fondé sur une volonté forte des concepteurs de proposer un cheminement fluide et continu, guidé par la lumière, depuis l'espace public jusqu'aux salles d'exposition, en passant par le jardin.

Avec Gilles Vexlard, nous proposons une solution paysagère, horizontale, parce que nous avons fait ce travail sur la topographie. C'était important que les gens circulent de plain-pied, qu'ils n'aient pas à emprunter des escalators qui me semblent être des ustensiles d'aéroport. Alors le bâtiment suit le sol naturel, le dénivelé du terrain. Il n'y a jamais de soubresauts. Ensuite, c'était un projet étudié sur la variation de lumière.

Jacques Ripault, entretien au MAC/VAL, 10 novembre 2011.

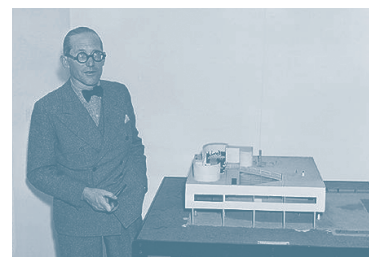
En peinture, la quatrième dimension est une qualité représentative d'un objet; elle est un élément de la réalité d'un objet que le peintre a choisi de projeter sur un plan, et qui ne demande aucune participation physique de l'observateur. [...] Mais en architecture, le phénomène est tout autre: c'est l'homme, qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale.

Bruno Zevi *Apprendre à voir l'architecture*, traduction française de Lucien Trichaud, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (Ouvrage original: *Saper vedere l'architettura*, 1948).

La notion de promenade architecturale est inhérente à la visite de tout bâtiment, *a fortiori* un espace muséal. Le concept est énoncé pour la première fois par **Le Corbusier** dans les années 1920 et exalté par les Modernes, particulièrement attachés au mouvement et à la liberté du corps.

LE CORBUSIER

Le Corbusier est une des figures les plus marquantes de l'histoire de l'architecture moderne. Suisse de naissance et naturalisé français en 1930, il était architecte, urbaniste, décorateur et peintre. C'est l'un des principaux représentants du mouvement moderne, dont il a largement contribué à diffuser les concepts, tant dans ses écrits personnels, *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *Le Modulor* (1950), que dans la rédaction de la Charte d'Athènes (1943). Le Corbusier a laissé derrière lui une œuvre considérable, aussi bien construite que théorique. Il a eu une influence sans égale auprès des architectes, tout au long du XX^e siècle.



Le Corbusier devant la maquette de la villa Savoye. Photo © D.R.

Les abords du musée



Vue aérienne du centre-ville de Vitry-sur-Seine.

Photo © Pauline Turmel.

Vue aérienne de la place de la Libération, Vitry-sur-Seine. Photo © Pauline Turmel.

Vue aérienne de la place de la Libération, Vitry-sur-Seine. Photo © Pauline Turmel.

La parcelle du musée est située à l'angle des avenues Henri-Barbusse et Eugène-Pelletan, au nord-est de la place de la Libération. Le tissu urbain environnant se caractérise par son hétérogénéité. Proche du centre historique de Vitry-sur-Seine, le terrain était occupé, à l'origine, par un ensemble de pavillons organisés autour de la « villa de Vitry ». Cette allée, qui existe toujours, traverse le site d'est en ouest et rejoint le quartier pavillonnaire situé à l'est de la parcelle. À l'ouest de l'avenue Eugène-Pelletan, persiste une architecture de faubourg où sont disséminés une école, un collège, une maison bourgeoise et un petit immeuble de rapport. Au sud, l'ancien cœur historique de Vitry-sur-Seine a été profondément remodelé par un vaste projet de rénovation qui s'est achevé au début des années 1970, donnant naissance au « grand ensemble » de Vitry-sur-Seine. Version appauvrie des préceptes de la Charte d'Athènes, ses formes urbaines sont constituées de tours et de barres. Organisés de manière autonome, les bâtiments n'offrent pas un front bâti continu sur la rue. L'espace public est irrégulier et décousu. Depuis la construction du musée, des ensembles de logements et commerces se sont dressés autour du carrefour.

Refusant d'afficher une dimension spectaculaire, l'architecture du MAC/VAL compose aussi avec le vocabulaire moderne : béton blanc, volumes simples, fenêtres en bandes, orthogonalité. L'équipement se distingue uniquement par son unité blanche et son horizontalité. Ce langage architectural signe l'appartenance de l'architecte Jacques Ripault à un courant néo moderne, ou *moderne contemporain*, selon ses propres mots, qui renvoie à l'enseignement d'**Henri Ciriani**.

HENRI CIRIANI

Né le 30 décembre 1936 à Lima, au Pérou, Henri Ciriani est un architecte français qui a acquis une grande notoriété en tant qu'enseignant. Il a d'abord exercé seul, puis au sein d'un collectif, le groupe UNO, jusqu'en 2002. Avec le groupe UNO, il a inventé des méthodes pédagogiques fondées sur les préceptes du mouvement moderne et l'héritage de Le Corbusier. L'architecture qu'il défend reprend certaines constantes du langage moderne : l'emploi de béton blanc ou brut, la présence de poteaux isolés, le travail de la lumière...

La nature véritable de leur démarche se situe ailleurs, dans un travail sur l'espace intérieur, et, d'une manière générale, sur la spatialité. Ils affirment l'importance du travail en plan et en coupe, la primauté du « plan générateur », inscrivant ainsi clairement leur démarche dans les pas du mouvement moderne. [...] Les architectes témoignent de leur recherche de liens entre intérieur et extérieur, de leur volonté de « mettre un peu de dehors dedans et un peu de dedans dehors. », comme le formule l'architecte Emmanuelle Colboc. [...] Ils partagent également une très haute idée de leur responsabilité sociale, qui commence par l'enjeu de l'habitat. On retrouve dans leur propos le désir de changer la société que portait le mouvement moderne, et la conviction qu'ils auraient les moyens d'y contribuer.

Françoise Arnold et Daniel Cling, *Transmettre en architecture : de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani*, Paris, Le Moniteur, 2002.

LE BLANC, COULEUR MODERNE

Le blanc est une couleur emblématique du mouvement moderne. Dans les années 1920–1930, période marquée par les guerres et le chaos industriel, cette couleur symbolise la pureté, l'hygiène, la lumière. Elle évoque certaines œuvres de référence de l'architecture de ces années-là : l'immeuble à gradins en céramique blanche d'Henri Sauvage, rue Vavin, à Paris (1912), les villas de Robert Mallet-Stevens, à Paris également (1926-1934), les villas blanches de Le Corbusier ou le Latitudo 43 de Georges-Henri Pingusson à Saint-Tropez (1932). Mais elle est aussi la marque de fabrique de certains architectes plus contemporains, tels que l'Américain Richard Meier ou les Français Christian de Portzamparc (Cité de la Musique), Frédéric Borel ou Henri Ciriani.



Hôtel particulier construit par Robert Mallet-Stevens, à Paris (16^e arrondissement) 1926-1927.
Photo © D.R.



Historial de la grande guerre à Péronne, musée conçu par Henri Ciriani.
Photo © D.R.

Un musée en noir et blanc

Depuis les abords du MAC/VAL, le blanc, comme l'horizontalité, unifie les volumes en un ensemble pur et calme qui contraste avec le chaos environnant. Le blanc, marque d'une moralité moderne, a également une valeur d'universalité et d'indifférenciation sociale, qui correspond à l'un des enjeux de la création de ce musée en banlieue.

Le choix du blanc est aussi et surtout lié au rôle important donné à la lumière, le blanc étant considéré comme la couleur la plus apte à la mettre en valeur, la capter et la réfléchir.

Un musée en noir et blanc, orthogonal et linéaire pour laisser la parole aux œuvres. Dans son dépouillement, il marque une présence qui ouvre champ aux formes, aux courbes, aux couleurs et aux éclats des œuvres. [...] Un musée pour les œuvres, c'est prendre la place de celui qui regarde, marquer un recul tout en cherchant une présence, le musée est un lieu d'initiation et de sensation, il n'est pas l'œuvre, il est le contexte des œuvres placées entre elles. Les musées d'art contemporain sont des fabriques de points de vue, d'étonnements et de révélations.

Jacques Ripault et François Bon, *Espace des œuvres, un musée noir et blanc*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2005.

Horizontalité

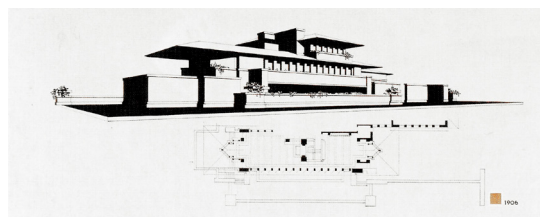
Le bâtiment se démarque des constructions alentour, par ses lignes horizontales qui assoient le musée dans le site et affirment son rapport au sol et à l'espace public.

C'est l'architecte américain Frank Lloyd Wright, autre pionnier du mouvement moderne, qui introduit cette notion de manière très éloquente dans ses « Prairie Houses ».

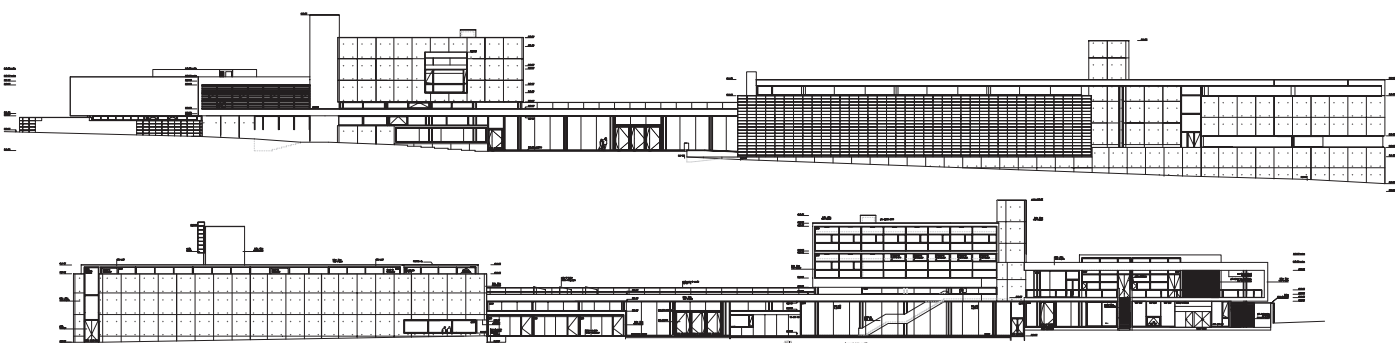
Outre qu'elle se fond dans le paysage, l'horizontalité est, pour lui, la direction naturelle de l'homme nomade sur la terre, un champ libre de déplacement, par opposition à la verticale centralisatrice, autoritaire et statique.

J'aimais la prairie d'instinct, pour sa grande simplicité – les arbres, les fleurs, le ciel lui-même, formaient un contraste saisissant. Je m'aperçus qu'une petite hauteur était suffisante pour que les choses paraissent tout de suite plus grandes – chaque détail devenant plus important, tout devenait moins large. J'eus l'idée que les plans horizontaux dans les bâtiments appartenaient au sol. Je commençais à concrétiser cette idée.

Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York, Longmans, Green & Co. 1932.



Perspective et plan horizontal de la maison Robie de Frank Lloyd Wright, à Chicago, 1908.



Séquence d'entrée



Le parvis du MAC/VAL.
Photo © MAC/VAL.

Plusieurs dispositifs ont été mis en place par l'architecte et le paysagiste pour interpeller le visiteur, l'accueillir sur le parvis et l'inviter à entrer dans le musée. Sur la façade sud, le volume de l'administration, opaque et baigné de lumière, défiant la gravité, s'avance en porte-à-faux et semble flotter au-dessus de la galerie vitrée. Créant ainsi un appel depuis l'espace public, il constitue aussi un écran pour annoncer les expositions.

Les constantes de ma recherche spatiale ont toujours été l'expression de la gravité: rendre le lourd léger, les masses soulevées, les sous-faces, les avancées, le franchissement et l'élanement grâce aux appuis dissimulés. La gravité envisagée sous l'aspect des dolmens: des cavités où la masse écrasante libère un espace et le sacralise.

Jacques Ripault, extrait d'une conférence à Lausanne en 2005,
www.jacquesripault.com.



La piazza du Centre Pompidou, à Paris.
(source: <http://lingalog.net>)

Implanté à l'alignement sur les deux rues qui délimitent la parcelle, le bâtiment se retire à l'un de ses angles pour laisser place au parvis. Premier espace d'accueil, le parvis offre un point de vue sur l'architecture et invite à pénétrer dans le musée. Adossée, à l'est, à une grande paroi filante, la pente accompagne le mouvement et entraîne le visiteur vers l'entrée. Celle-ci se trouve à l'articulation entre la galerie vitrée et le grand volume opaque des expositions temporaires, dans le creux formé par celui-ci et le volume de l'administration. Horizontale, la galerie vitrée permet au regard de traverser le hall pour percevoir le jardin et la profondeur du terrain. Le sol est continu, du parvis au jardin en passant par le hall, ce qui génère une grande perméabilité entre l'espace public et le musée, entre le dedans et le dehors. Cette disposition avait été adoptée de manière éloquent par Renzo Piano et Richard Rogers avec la piazza du Centre Pompidou, place publique en pente qui met en scène le musée et se prolonge dans le hall.



La façade sud du MAC/VAL.
Photo © Luc Boegly.

Dans le hall



Vue panoramique du hall.

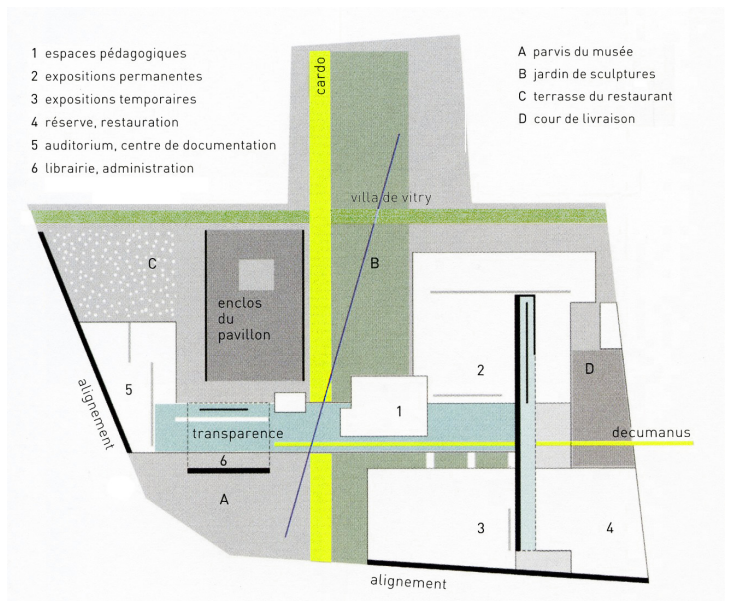
Source : www.macval.fr, rubrique « musée », puis « visite virtuelle ».

On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété ; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète, 1910-1929*, Willy Boesiger et Oscar Storonov, éd., Editions Girsberger, Zürich, 1929.

Point névralgique et centrifuge, le hall est situé au centre de la galerie vitrée, à l'intersection des deux axes principaux, le *cardo* et le *decumanus* du musée.

L'axe nord-sud, matérialisé par la continuité du sol et la continuité visuelle, relie l'espace public du parvis et le jardin. Le hall est dit « traversant » puisqu'il est ouvert sur ses deux façades opposées, nord et sud.



Plan du musée, avec matérialisation des deux axes de composition et dénomination des espaces.



Le hall traversant. © MAC/VAL



Vue du hall avec le détail d'une installation réalisée dans le cadre d'un atelier mené par Mario d'Souza,

2011. © MAC/VAL. Photo © Luc Pelletier.

L'axe est-ouest, matérialisé par la galerie vitrée, relie les espaces d'exposition aux espaces connexes (restaurant, auditorium, centre de documentation). Le hall se situe donc à la jonction entre ces quatre entités spatiales: les espaces d'exposition à l'est, les espaces connexes à l'ouest, le jardin au nord, le parvis au sud.

L'espace y est totalement libre, le poids de la toiture étant supporté par une structure poteaux-poutres dont les pilotis sont mis en scène dans la lumière. La hauteur y est de 3,50 m. Les espaces extérieurs se reflètent sur le sol en béton ciré, à travers les grandes baies vitrées, diluant ainsi toute frontière entre le dedans et le dehors, entre l'espace public et l'intérieur du musée. La lumière latérale provenant du sud y est franche, forte et directe. Les ombres des poteaux ou du plafond se détachent nettement sur le sol.

LES « CINQ POINTS POUR UNE ARCHITECTURE NOUVELLE »

Trois des « cinq points pour une architecture nouvelle », énoncés par Le Corbusier et Pierre Jeanneret en 1927, se trouvent illustrés dans cet espace :

- les *pilotis* supportent le plafond, libérant le sol de tout mur porteur ;
- le *plan libre* offre un espace ouvert, seulement occupé par des aménagements d'ordre mobilier, comme la borne d'accueil ou le mur-écran. Il constitue ainsi un véritable prolongement intérieur de l'espace public ;
- la *façade libre* prend ici la forme d'un mur-rideau (non porteur). Le mur plein a totalement disparu grâce à des éléments préfabriqués légers et suspendus (d'où le nom de rideau), ici en verre. Le mur-rideau procure une importante perméabilité entre intérieur et extérieur. Ainsi les deux façades, nord et sud, laissent pénétrer la lumière et offrent une grande transparence depuis la ville jusqu'au jardin.

Les deux autres points sont également représentés dans le musée :

- le *toit-terrasse*,
- la *fenêtre en longueur*, qui se trouve dans la grande salle d'exposition permanente, à l'articulation des façades ouest et nord.

Les cinq points s'inspirent des principes constructifs développés aux États-Unis par l'école de Chicago sous l'influence de l'enseignement d'Eugène Viollet-le-Duc. Repris partiellement en Europe par les architectes de l'Art nouveau (Hector Guimard, dont l'école du Sacré-Cœur construite à Paris en 1895, respecte déjà quatre des cinq points de l'architecte suisse; seul le toit reste en pente), ils y mêlent les principes du mouvement hygiéniste de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e visant à une exposition maximale au soleil afin de lutter contre la tuberculose. L'apport essentiel de Le Corbusier consiste en une systématisation de ces théories. De très nombreux bâtiments du mouvement moderne, puis du Style international, respecteront ensuite ces « cinq points pour une architecture nouvelle ».

Rampe-galerie

Cet espace longitudinal, éclairé sur une face et rythmé par les poteaux, évoque l'archétype de la galerie aristocratique, en une réinterprétation moderne et épurée. Lieu de transition, l'espace se resserre latéralement, délimité à gauche par une cloison filante qui donne la direction et, à droite, par une série de *pilotis* qui rythment la déambulation.

Au sud, la *façade libre*, vitrée (mur-rideau) permet de voir et de se situer par rapport à l'extérieur, à la ville. Le dispositif évoque également la typologie des arcades: lieu de passage couvert mais ouvert sur la ville. Le sol est en pente et le plafond filant. La hauteur du volume s'accroît. Cette disposition invite au mouvement, entraîne le pas. Jacques Ripault fait référence à l'entrée du musée du Jeu de Paume, à Paris, où une légère pente conduit physiquement le visiteur.



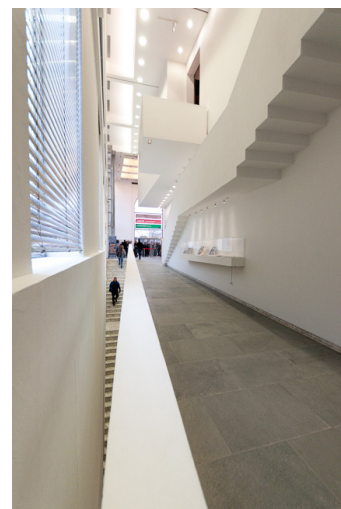
La rampe-galerie, © Photo CAUE 94.



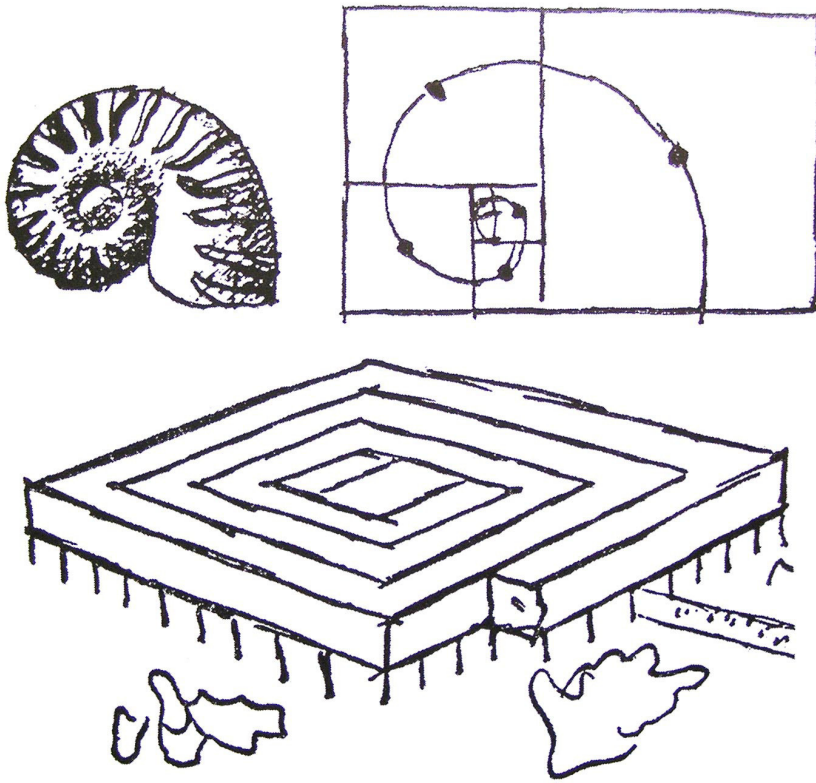
La galerie des Offices, Florence, Italie. © Photo D.R.



Les arcades du Palais-Royal, Paris. © Photo D.R.



L'entrée du Jeu de Paume, Paris. Photo © D.R.



Croquis de Le Corbusier représentant le « Musée à croissance illimitée », 1936.

Par nature, un musée est conçu sur l'idée d'une déambulation, à l'instar des anciennes galeries aristocratiques qui étaient des lieux de passage. Le parcours peut être plus ou moins libre ou dirigé. Dans tous les cas, le corps est en mouvement et le regard porté successivement vers les œuvres ou l'espace architectural. Au MAC/VAL, le mouvement du visiteur suit la pente naturelle du terrain. Le parcours dans les espaces du musée prend donc la forme d'une **promenade architecturale**, de plain-pied.

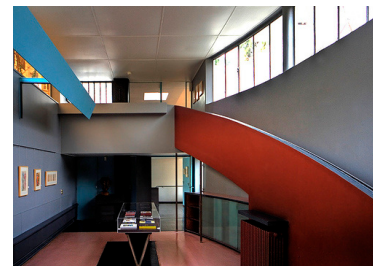
Depuis le hall, on glisse vers le vestibule grâce à l'inclinaison de la galerie. La lumière latérale, provenant du sud, et les ombres des poteaux donnent une direction et indiquent le sens de la visite. Un jeu de décompression des volumes aspire le visiteur depuis le hall, haut de 3,50 m, jusqu'aux espaces d'exposition, de plus en plus hauts, la nef culminant à 15 m.

*On a en tête le musée à croissance illimitée de Le Corbusier [...]
Mon idée était qu'il y avait une croissance de hauteur, dans l'enroulement de l'appréciation des espaces. On entre dans les parties les plus basses.
Puis, dans l'enroulement, on monte de 3, 5, 7, 9 et jusqu'à 15 m.*

Jacques Ripault, entretien au MAC/VAL, 10 novembre 2011.

LA PROMENADE ARCHITECTURALE

La notion de promenade architecturale est inhérente aux préceptes du mouvement moderne, qui exaltent le mouvement et rejettent définitivement l'idée de symétrie et la conception selon un seul point fixe. Les théoriciens de la fin du XIX^e siècle, tels qu'Auguste Choisy ou Viollet-le-Duc, avaient déjà remis en doute la conception frontale érigée en règle par les Romains. Mais c'est Le Corbusier qui le premier définit la notion de promenade architecturale et la diffuse, d'abord à la Villa La Roche. Construite entre 1923 et 1925 pour le banquier et collectionneur d'art Raoul La Roche, cette maison est conçue à partir du cheminement du visiteur regardant les tableaux. L'espace intérieur forme une promenade architecturale, avec jeux de volumes, cloisons, mezzanines, passerelles, rampe et plans inclinés. Située dans le 16^e arrondissement de Paris, cette villa est aujourd'hui le siège de la Fondation Le Corbusier.



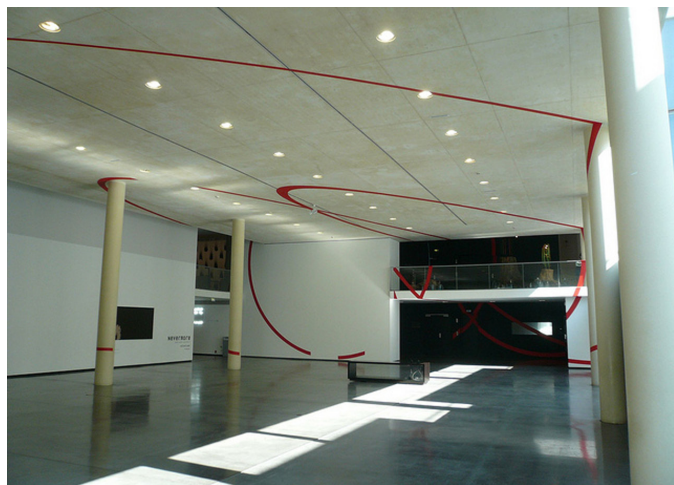
Intérieur de la Villa La Roche, Paris.
Photos © D.R.

Vestibule

Plus large et plus haut, l'espace du vestibule semble se dilater. Il reçoit une lumière directe depuis la façade sud. Un patio végétalisé le sépare de la salle d'exposition temporaire. Il est surplombé d'une mezzanine qui forme un « L » à mi-hauteur le long des parois nord et est.

Espace de distribution, centrifuge, comme le hall, il articule les différentes salles d'exposition :

- au sud, la salle des expositions temporaires. Trois accès la relient au vestibule, à travers le patio. Ces galeries, étroites et sombres, produisent un effet de compression soudain mettant en condition pour pénétrer dans l'espace d'exposition ;
- la mezzanine, accessible par un escalier dérobé au milieu de la paroi nord ;
- au nord encore, dans la diagonale opposée à la rampe d'accès, la salle des collections permanentes est accessible par une grande faille verticale dans laquelle glisse une cloison qui entraîne le mouvement vers la suite de la visite.



Le vestibule. © Photo D.R. © Photo CAUE 94.



Le patio séparant la salle d'exposition temporaire du vestibule. © Photo CAUE 94. © Photo D.R.

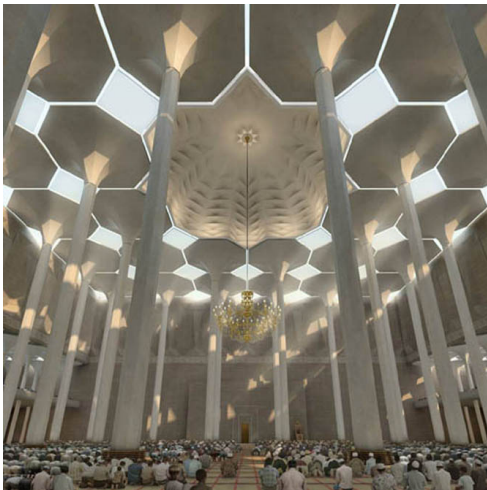
Grande salle des collections permanentes



Vue partielle de la grande salle des collections permanentes, (Parcours #1). © Photo CAUE 94.



Vue partielle de la grande salle des collections permanentes, (Parcours #3). © Photo MAC/VAL



La grande salle de prière de la mosquée d'Alger.
© Photo D.R.

Intérieur de l'usine Johnson Wax, à Racine (Wisconsin)
conçue par Frank Lloyd Wright, 1936. © Photo D.R.

La grande salle des collections permanentes est un vaste volume de plan carré non directionnel, centripète et sans vue sur l'extérieur. Le sol est paré d'un plancher en bois sombre dans lequel sont dissimulés les réseaux électriques et le chauffage. Un dispositif d'éclairage zénithal, qui capte **la lumière** du nord, diffuse et homogène. Libéré de tout élément structurel, l'espace est entièrement exploitable pour les œuvres. En toiture, un même dispositif, sous forme de sheds, intègre les boîtes à lumière, les réseaux et la structure. Une série de poutres, de très grande portée, reportent les charges sur les murs périphériques. Ici, pas de murs-rideaux ni de poteaux. Un maximum de surfaces d'accrochage et une variété de dispositifs scénographiques possibles. Cette typologie d'espace homogène, fermé en périphérie et éclairé par le plafond se retrouve fréquemment dans l'architecture des mosquées ou dans les espaces de travail, type usine, comme le fameux bâtiment de Frank Lloyd Wright pour le siège de l'entreprise Johnson Wax à Racine (États-Unis).

LA LUMIÈRE

Le premier matériau de l'architecture n'est pas le béton, le métal, le verre ou le bois, c'est la lumière. Pour moi, l'architecture c'est physique avant d'être mental, on se déplace, on ressent des choses, on descend, on monte, on est dans les trois dimensions. Je crois que c'est le premier élément qui influe sur notre comportement. On est appelé quand on voit une source de lumière: cela attire notre œil. Dans un musée, la lumière est un instrument très important. Tout découle de ce travail sur la lumière, cela aide à construire le bâtiment. J'aime bien l'idée que chaque plan, chaque mur, chaque sous-face, chaque sol, chaque élément qui délimite, qui cadre un espace, soit aussi un élément qui filtre la lumière, qui la fasse entrer, qui la guide à l'intérieur.

Jacques Ripault, extrait de l'entretien réalisé dans le cadre du dossier de presse des Enfants du Patrimoine, CAUE 94, 2008.

La gestion de la lumière est une question clé de l'espace muséal. Il s'agit d'animer, de ponctuer et d'organiser la déambulation, de diriger le regard et le cheminement et, surtout, de « faire voir » les œuvres, tout en les préservant...

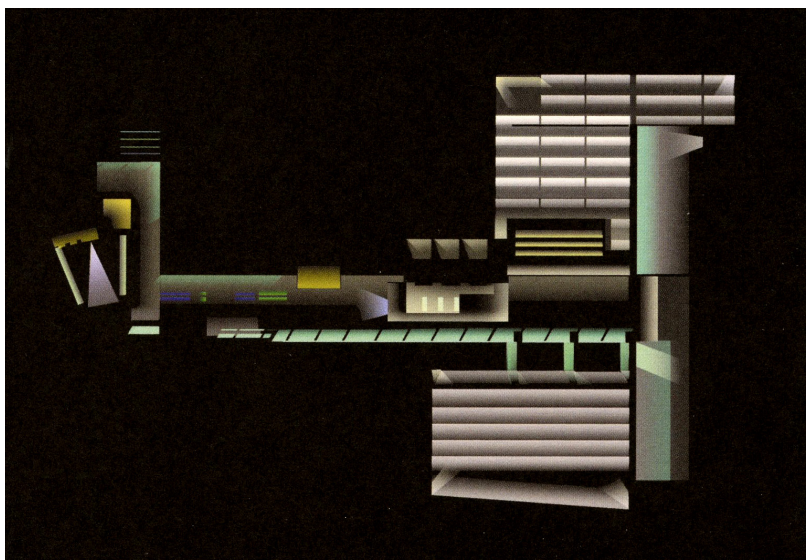
Selon sa fonction dans les différents types d'espaces, la lumière sera directe ou indirecte, contrastée ou diffuse, orientée ou homogène, forte ou faible. Elle provient de sources différentes - latérales ou zénithales - et de dispositifs variés - murs-rideaux, sheds, interstices, plans réfléchissants.

J'ai plus tendance à utiliser la lumière comme une transition entre deux plans que par le biais d'un trou dans un mur, même si cela m'arrive. Ma principale façon de jouer avec la lumière, c'est de dissocier les choses, c'est-à-dire d'utiliser la lumière comme une transition, comme un espace entre deux plans.

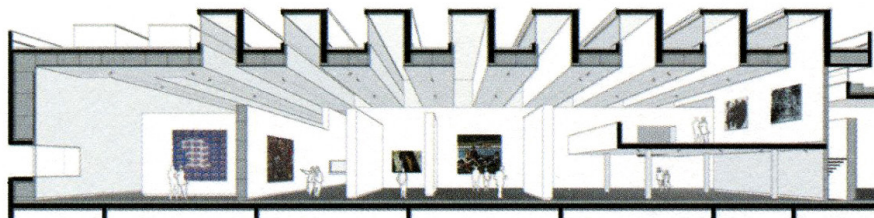
Jacques Ripault, extrait de l'entretien réalisé dans le cadre du dossier de presse des Enfants du Patrimoine, CAUE 94, 2008.



La faille qui relie le grand couloir à la grande salle de la collection permanente.
Photo © MAC/VAL.



Plan lumière pour le MAC/VAL, réalisé par Jacques Ripault.



Plans en coupe et croquis des sheds, réalisés par Jacques Ripault.

Les espaces d'accueil du musée sont éclairés par une lumière naturelle latérale, franche et directe, soulignée par les ombres des poteaux. Le hall est traversant nord-sud, le vestibule est orienté au sud. Dans les salles d'exposition, au contraire, l'éclairage naturel est zénithal, indirect, et les murs périphériques sont opaques. Ici, dans la grande salle, la lumière est captée au nord, se réfléchit dans les canaux formés par les sheds et « tombe comme une pluie », se diffusant de manière homogène dans l'espace.



Les canaux de lumière de la grande salle. Photo © MAC/VAL.



Les sheds inclinés de la salle des expositions temporaires.
Photo © MAC/VAL.

Grand couloir



Fenêtre d'angle depuis la grande salle des expositions permanentes. Cécile Bart, *Farandole pour Vitry, interprétation n° 1*, 2006 (détail).



Fenêtre d'angle depuis le couloir. Barthélémy Togo, *The New World's Climax III*, 2001 (détail).



Le grand couloir. © Photo D.R.



Salles du Maxxi, à Rome, conçu par Zaha Hadid, 2010, © Photo D.R.

Derrière une cloison qui délimite l'espace au nord, on découvre la fenêtre d'angle qui marque un arrêt dans le parcours: «Une césure dans l'angle du béton trace une ouverture du jardin au ciel.» La verticale arrête le regard et ponctue la promenade architectural. L'horizontale propose un panorama sur le paysage. Cette vision en travelling sur le jardin donne également la direction du grand couloir, vers la droite.

Partageant la même couverture de **sheds** que la grande salle, le grand couloir est plus long et plus étroit. Autre forme de galerie, il est fermé latéralement et **éclairé zénithalement** par les sheds. Les murs périphériques peuvent être utilisés pour l'accrochage. La grande longueur étant parallèle aux sheds, ceux-ci prennent, avec la perspective, la forme de flèches qui suscitent une accélération. Ce principe est poussé à son comble dans les galeries du Maxxi de Zaha Hadid, à Rome. Le volume est fréquemment habité par des boîtes vidéo qui redécoupent l'espace et ponctuent sa traversée. Ces boîtes permettent d'occulter totalement la lumière pour diffuser des œuvres audiovisuelles.

SHEDS ET LUMIÈRE ZÉNITHALE

L'apparition du shed est directement liée à la révolution industrielle. Le besoin de grandes surfaces éclairées pour les ateliers, à une époque où l'éclairage électrique est encore rare, amène les architectes à cette solution. Le shed permet de faire entrer la lumière au cœur des ateliers et usines. On oriente généralement le vitrage vers le nord, car la lumière du nord est constante et évite la surchauffe due au soleil direct. Ce dispositif constructif intéresse beaucoup les architectes.

Le contrôle de la lumière naturelle constitue ainsi, pour certains édifices, le fondement même du projet. C'est le cas notamment des musées, des bibliothèques, des lieux de culte et de lieux de travail, car la lumière est directement liée à la fonction de l'édifice : faire voir (musées), lire (bibliothèques), élever à la spiritualité (lieux de culte), travailler. La qualité plastique de nombre d'œuvres architecturales tient à cette exigence, et en particulier à certains dispositifs d'éclairage zénithal.

À Saint-Paul-de-Vence et Barcelone, pour les Fondations Maeght et Miró, l'architecte Josep Lluís Sert, a conçu, en toiture, un système de coques et voûtains qui procure aux espaces une lumière zénithale sensuelle, réfléchie sur les courbes des coques.



Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence, réalisée par Josep Lluís Sert, inaugurée en 1964. © Fondation Maeght. Photo © D.R.

Le Kimbell Art Museum de Louis Kahn, à Forth Worth, aux États-Unis, propose un ensemble de salles couvertes par des voûtes fendues sur leur longueur pour laisser passer la lumière : la structure crée la lumière.



Kimbell Art Museum, à Forth Worth Texas, réalisé par Louis Kahn, 1972. Photo © D.R.

L'église de Bagsværd, de l'architecte Jørn Utzon, est constituée d'une succession de coquilles entre lesquelles s'infilte la lumière.



Église de Bagsværd, à Copenhague, construite par Jørn Utzon, 1976. Photo © D.R.

La nef



Après avoir parcouru le grand couloir, on contourne une paroi pour découvrir le volume de la nef. Cet espace longitudinal et haut « verticalise et intensifie l'aboutissement des parcours », selon les mots de l'architecte. Lorsque les dispositifs ne sont pas occultés, la lumière naturelle est captée à l'ouest par une faille culminant à 15 m, soutenue par de grandes colonnes noyées dans la lumière. Cette faille qui émerge, en toiture, relie et surplombe les deux volumes d'exposition. L'espace de la nef, par ses proportions, la pureté de ses lignes et sa lumière naturelle, a un caractère solennel que l'architecte qualifie de cistercien. Fortement directionnel, il suscite un élan dynamique. Cet effet est souligné par la présence de la rampe, dans la grande longueur et dans l'emprise de la faille lumineuse.

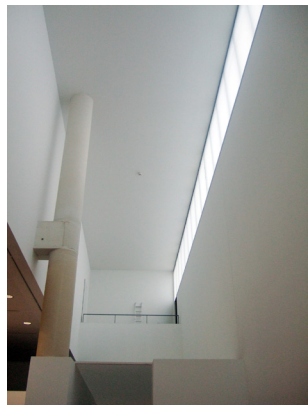
L'oblique de la rampe arpente la hauteur de la nef pour les œuvres de grande dimension. Dans ce lieu de parcours vertical et horizontal, le corps surplombe les œuvres, il accède progressivement, après avoir marqué un arrêt à une ouverture sur la première salle et rejoint le pont, qui franchit en trois temps : le vestibule, le jardin intérieur et la salle des expositions temporaires.

Jacques Ripault et François Bon, *Espace des œuvres, un musée noir et blanc*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2005.

La rampe a ici une vertu esthétique. En tant qu'objet architectonique singulier, ses lignes obliques tranchent avec les lignes orthogonales dominantes et donnent à lire la verticalité. En tant que support de la promenade architecturale, le déplacement, qu'elle permet dans les trois dimensions démultiplie les points de vue sur l'espace architectural et les œuvres.

La rampe figure parmi les éléments les plus représentatifs de l'architecture moderne. Au même titre que la fenêtre en longueur, la toiture-terrasse, les pilotis, elle est l'expression d'une certaine architecture, une partie de son vocabulaire, de son référentiel plastique et intellectuel. Bien avant d'acquiescer ce statut, elle était déjà employée pour faire franchir les différences de niveaux à tout ce qui ne pouvait emprunter un escalier : animaux, charges lourdes, engins montés sur roues, etc. [...] Simplement, une mutation dans les raisons menant à l'emploi de ces éléments s'est produite, introduisant une innovation non dans leur essence, mais dans les raisons de leur emploi. Un changement de fond, plus que de forme, même si cette dernière connaîtra également des évolutions notables.

Karim Hassayoune, « Usages de la rampe en architecture : entre automobiles, hommes et idées », *Mémoire de troisième cycle*, encadrement D. Rouillard, École d'architecture de Paris-Malaquais, 2005.



La nef. Photo © D.R.

Vue de la faille qui éclaire la nef. Photo © D.R.

Vue partielle de la nef, (Parcours #1). Photo © D.R.

La nef de l'église cistercienne de Pontigny. Photo © D.R.

L'église de Pontigny, construite entre 1137 et 1150, est l'un des plus beaux exemples d'église cistercienne. La nef de sept travées couvertes d'ogives est bordée de collatéraux voûtés d'arêtes.

À la transition entre le roman et le gothique, cette architecture se distingue par sa sobriété, la pureté des lignes, l'économie des matériaux et la simplicité du plan d'ensemble. Les volumes sont sublimés par les percements latéraux qui baignent les voûtes dans la lumière.

LA RAMPE

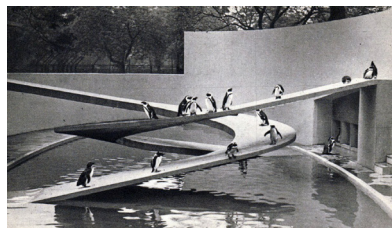
Symbolisant la continuité spatiale, la fluidité du déplacement, la liberté du corps ou la vitesse, la rampe est un élément architectonique cher aux architectes modernes et contemporains. Le concept aura été exploré tout au long du xx^e siècle et jusqu'à nos jours, trouvant continuellement de nouvelles formes et fonctions. La rampe est un élément récurrent de nombre d'œuvres constructivistes, comme notamment le *Monument à la III^e Internationale* de Tatline en 1920, ou le bassin des pingouins du zoo de Londres, conçu par Berthold Lubetkin et Ove Arup en 1934. Le Corbusier l'introduit dans l'architecture domestique avec la Villa La Roche en 1923, puis dans la Villa Savoye en 1928 comme support de la promenade architecturale. Frank Lloyd Wright la décline en musée avec le Guggenheim de New York en 1959. Norman Foster l'érige en symbole de la démocratie dans les projets du Reichstag de Berlin (1999) et du City Hall (2002) de Londres.



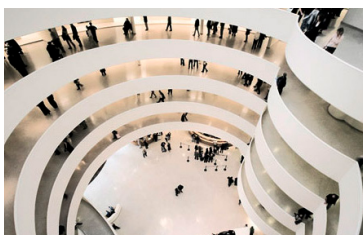
Le Monument à la III^e Internationale conçu par Vladimir Tatline en 1920. Photo © D.R.



La Villa Savoye, Poissy, construite par Le Corbusier, 1928. © Fondation Le Corbusier.



La rampe des pingouins du zoo de Londres, conçue par Berthold Lubetkin et Ove Arup, 1934. Photo © D.R.



Musée Guggenheim, à New York, conçu par Frank Lloyd Wright, 1959. Photo © D.R.

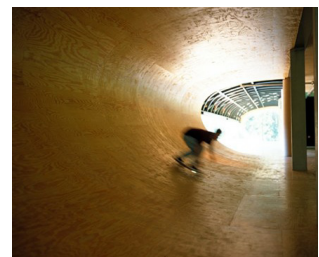


Le dôme du Reichstag, à Berlin, conçu par Norman Foster, 1999. Photo © D.R.

Les notions de mouvement, de continuité spatiale et même de vitesse sont au cœur de la production d'architectes tels que Rem Koolhaas ou Zaha Hadid. L'oblique peut prendre la forme de rubans, de plis et autres nœuds de Moebius. D'autres architectes contemporains, par exemple la jeune agence danoise BIG, illustrent cette notion de continuité par des projets où une même surface se plie pour être successivement sol, murs et toit.



Le pli de l'Éducatorium d'Utrecht, conçu par Rem Koolhaas, 1997. Photo © D.R.



Une salle de l'Éducatorium d'Utrecht, conçu par Rem Koolhaas, 1997. Photo © D.R.



Le pavillon d'exposition de Weil am Rhein, conçu par Zaha Hadid, 1999. Photo © D.R.

En 1963, Claude Parent propose dans son manifeste *Vivre à l'oblique* d'abolir purement et simplement l'horizontale et la verticale, en faveur du plan incliné.

Je ne prétends pas avoir inventé la pente (la nature s'en est chargée), ni même la rampe (Le Corbusier l'a fait). Je préconise juste de vivre sur des plans inclinés. Monter, descendre, en permanence, cela multiplie les points de vue. Et c'est bon pour le corps. Grâce aux pentes, dans les villes comme dans les maisons, les habitants prennent du mouvement, donc de la joie, donc de la vie.

Claude Parent, entretien dans le cadre de l'exposition « Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique » à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2010.

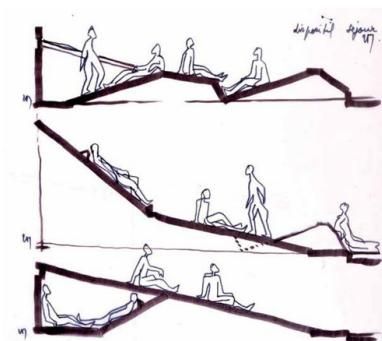
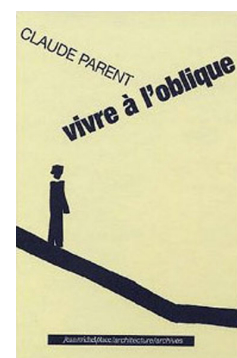


Illustration tirée du manifeste de Claude Parent *Vivre à l'oblique*, publié en 1963.



Couverture de Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, 1963. Paris, Jean-Michel Place, 2004.

La salle des expositions temporaires



La salle des expositions temporaires.
Vue du montage de l'exposition « Claude Closky
8002 – 9891 », 2008. ©MAC/VAL

La salle des expositions temporaires est accessible, depuis le vestibule, par des boîtes opaques qui franchissent le patio. De même que la grande salle de la collection permanente, cet espace fermé sur sa périphérie est éclairé zénithalement par des sheds, mais sous forme cette fois de plans inclinés. La lumière réfléchie laisse entrevoir les changements climatiques. Elle est mouvante, dynamique.

À première vue, l'espace semble être de forme parallélépipédique. En réalité, le mur du fond, au sud, suit l'alignement de la rue, légèrement oblique par rapport aux autres côtés du volume. Le plan est en trapèze.

L'AMBIGÜITÉ EN ARCHITECTURE

En 1966, dans son ouvrage *Complexity and Contradiction in Architecture*, l'architecte américain Robert Venturi s'insurge contre le fonctionnalisme ambiant, prône l'ambiguïté en démontrant qu'elle est inhérente à toute architecture...

De ces relations alternatives, complexes et contradictoires, procèdent l'ambiguïté et la tension qui caractérisent l'atmosphère architecturale.

Elles apparaissent généralement sous la forme d'une question, où figure la conjonction « ou » : La villa Savoye : est-ce un plan carré ou non ? [...]

Les pilastres du Bernin au palais de la Propaganda Fide, sont-ce des pilastres en saillie ou

des panneaux en creux ? La dépression centrale dans la façade de Luytens à Nashdom facilite l'éclairage zénithal : la dualité qui en résulte est-elle volontaire ou non ? Quant à l'immeuble de Luigi Moretti sur la via Parioli à Rome : est-ce un seul immeuble fendu, ou deux immeubles accolés ? [...]

Une expression volontairement ambiguë se fonde sur le caractère confus de l'expérience telle qu'elle se reflète dans le programme du bâtiment. Elle favorise la richesse de significations aux dépens de la clarté de la signification.

Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, trad. française Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, 1999 (original : *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966).

Le jardin



Vue panoramique du jardin du MAC/VAL. Photo © D.R.

L'expérience spatiale propre à l'architecture se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les places, dans les ruelles et dans les stades et dans les jardins, partout où l'œuvre de l'homme a limité des vides, c'est-à-dire des espaces « clos ». Si à l'intérieur d'un édifice, l'espace est limité par six plans (plancher, toit et quatre murs), cela ne signifie pas qu'un vide compris entre cinq plans, comme une cour ou une place, ne soit pas aussi un espace « clos ».

Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, trad. française de Lucien Trichaud, Paris, Éditions de Minuit, 1989. (ouvrage original: *Saper vedere l'architettura*, 1948)

Le bâti forme une enceinte protectrice autour du jardin: espace calme, retiré, à l'abri des bruits de la ville. Il offre un autre point de vue sur l'ensemble qui permet de comprendre comment les éléments de programme s'articulent entre eux.



Vue du jardin vers les bureaux. Photo © D.R.



Vue du jardin et la ville en second plan. Photo © D.R.

La galerie vitrée relie deux pôles distincts. À l'est, les grands volumes d'exposition présentent des façades opaques; à l'ouest, les lieux de vie sont largement ouverts sur le jardin: restaurant, centre de documentation. Au milieu, développés verticalement, les bureaux de l'administration s'orientent également sur le jardin.

La ville apparaît, au second plan. Les lignes horizontales du musée s'opposent à la verticalité des tours. La variété des façades de cet équipement public singulier en révèle les multiples fonctions, tandis que les façades des tours sont marquées par la répétitivité. Les toitures-terrasses du musée s'opposent aux toitures à deux pentes des pavillons alentour.

BÉTON

Le MAC/VAL est construit en béton, matériau cher aux architectes modernes parce qu'il permet de grandes portées, ce qui autorise d'ouvrir largement les façades, de libérer les espaces et d'aménager sur les toits des jardins suspendus.

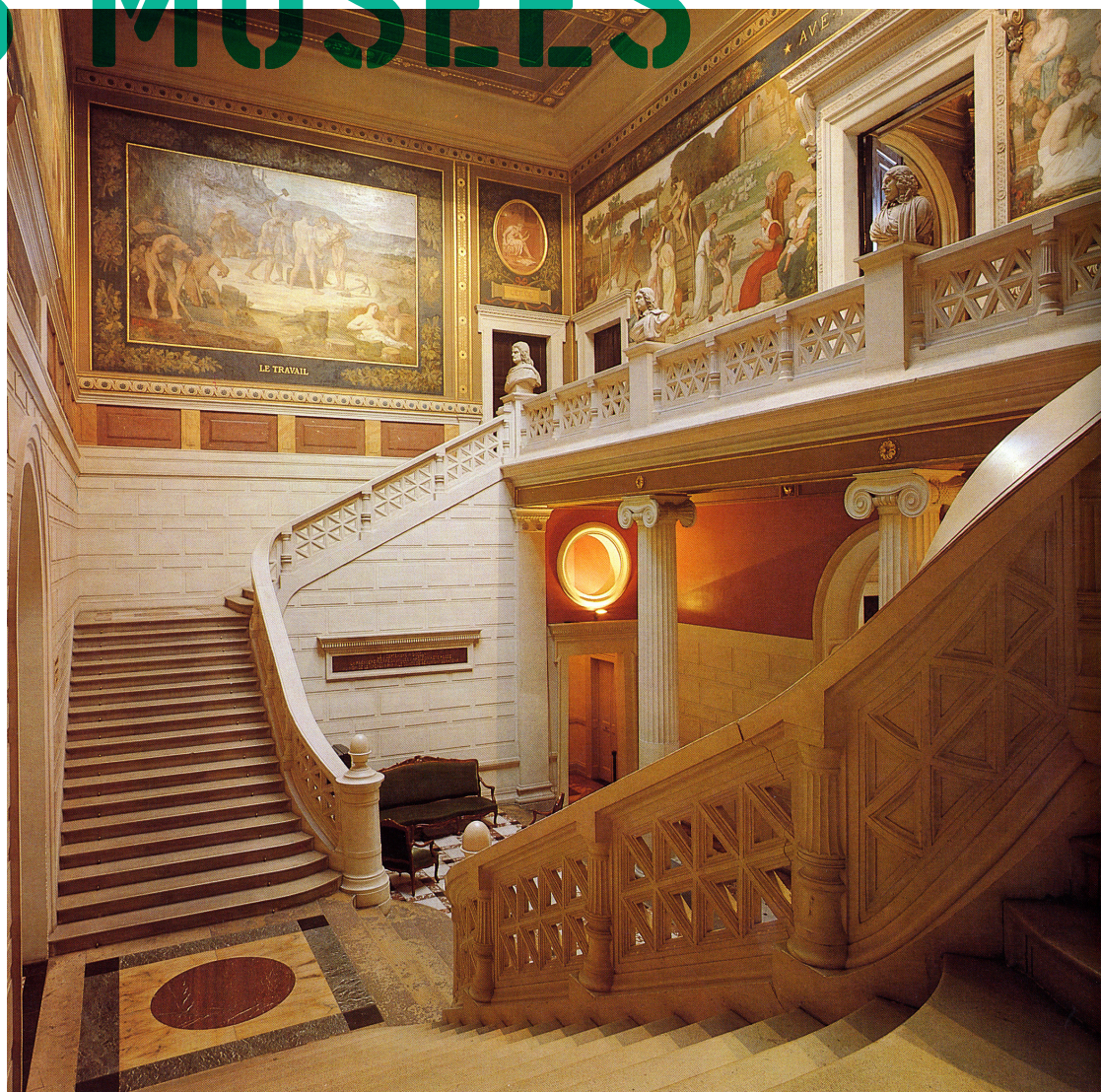
La question des portées, du franchissement, qui libèrent l'espace pour atteindre le plan libre et le continuum, mais aussi la question de l'apparence et de la matière, du parement tactile et sensible se retrouvent au cœur du matériau béton, pierre ou marbre liquide qui associe le franchissement à la densité[...] Le béton, pierre liquide, a cette capacité à réaliser l'intériorité et le mystère d'un lieu dédié et protecteur.

Jacques Ripault, extrait de *Béton versus lumière*, 2004, www.jacquesripault.com.

Le béton est le matériau le plus plastique qui soit. Toutes les formes peuvent être réalisées en béton; matière compacte, le béton prend toutes les épaisseurs, il assure structure, solidité et parement[...] Le béton n'est pas le seul matériau de l'architecture; le bois, le métal sont d'autres alternatives, ils peuvent se combiner. Mais ce qui donne probablement le sentiment de la plus grande pureté, qui ne fait pas allusion aux assemblages mais davantage au lien, à la matière brute, comme un roc, c'est l'association du béton et du verre. Il existe un rapport entre masse et transparence, entre épaisseur et finesse, entre reflet et opalescence. Le vert du verre et le ton du béton, cela tient du sable.

Jacques Ripault, extrait d'une conférence à Lausanne en 2005, www.jacquesripault.com.

L'ARCHITECTURE DES MUSÉES



Musée des Beaux-Arts, Amiens.
Photo © D.R.

La légitimité des musées comme facteur de développement des sociétés semble être devenue une évidence en France depuis les années 1980: vague de restaurations et d'ouvertures de musées sur le territoire, augmentation de leur fréquentation et création de services des publics... Le musée est un lieu de mémoire qui participe à la construction d'une généalogie, d'une identité, d'un goût. Son architecture en est le reflet direct.

Les années 1990 sont marquées par une crise des politiques culturelles alors menées par le ministre de la Culture Jack Lang, par une remise en question du musée dans sa capacité à donner une réalité au principe de démocratisation culturelle. Au début du xxi^e siècle, seuls 30% des Français fréquentent les musées; l'augmentation du nombre de visiteurs est réelle mais n'est pas accompagnée de la diversification des publics tant recherchée par les pouvoirs publics.

Comment se définit le rôle du musée aujourd'hui, sa capacité à donner à lire le présent du monde et à accompagner les individus dans une relation décomplexée à l'art et aux créateurs (vivants ou morts)?

À la fin du $xviii^e$ siècle, en France et en Europe, les musées, récemment créés pour accueillir les biens de la nation naissante, avaient une mission évidente de conservation des anciennes collections royales et religieuses auxquelles il fallait donner une fonction nouvelle, symbolique, identitaire et républicaine. Trois valeurs étaient idéalement portées par le musée et visibles dans son architecture: l'illustration d'une grandeur, l'utilité pédagogique, la vertu identitaire.

Qu'en est-il aujourd'hui de cet idéal républicain, de l'idéal de musée universel rêvé par Napoléon I^{er} en 1803 ?

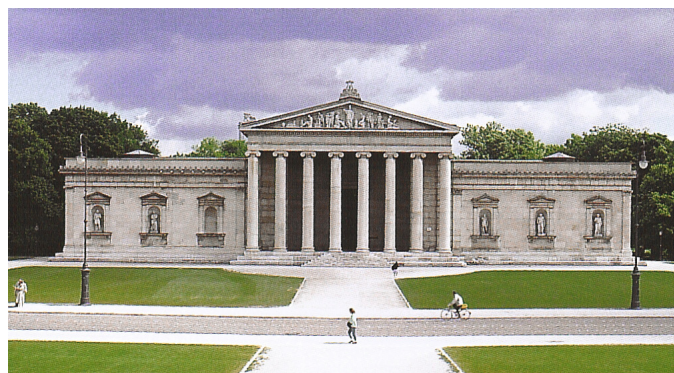
Le musée révolutionnaire, le musée-temple

Le temple fut, au début du XIX^e siècle, la forme architecturale jugée la plus adéquate pour offrir au musée l'écrin légitimant sa fonction nouvelle : musée identitaire garant de la cohésion nationale, formateur et guide pour le peuple, musée citoyen. Il a donc immédiatement pris place dans les anciens palais royaux ou édifices religieux, sous la forme de bâtiments majestueux aux escaliers monumentaux, symboles d'accès aux savoirs, qui réunissaient le plus souvent musée et bibliothèque.



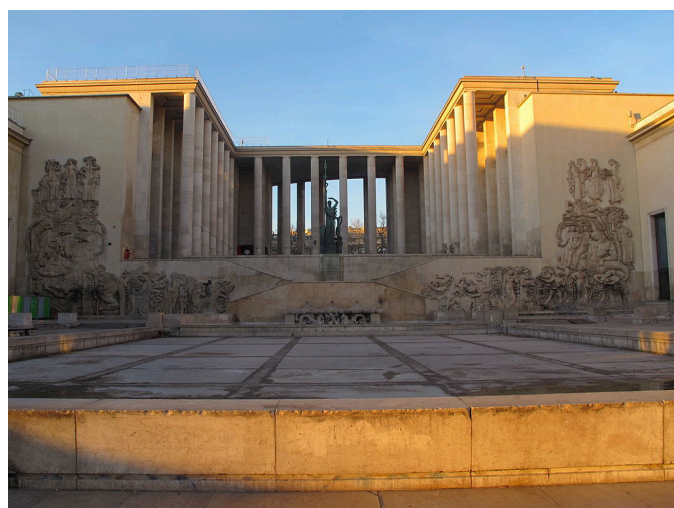
Musée des Beaux-Arts, Amiens. Photo © D.R.

Construit entre 1855 et 1867, le musée des Beaux-Arts d'Amiens était destiné à accueillir les antiquités et vestiges de la région. Le palais à colonnades fut construit sur le modèle du Louvre de Napoléon III, un monument voué à toutes les gloires et au génie de la province de Picardie.



Glyptothek, Munich. Photo © D.R.

La Glyptothèque de Munich fut construite en 1816 par l'architecte allemand Klenze, à la demande de Louis I^{er} de Bavière. Le modèle est ici, non pas le palais à la française, mais le temple grec avec colonnades, frontons, galeries, en écho au Panthéon romain.



Palais de Tokyo, Paris. Photo © D.R.

En France, le modèle palatin domine, et le Palais de Tokyo, construit pour accueillir un musée à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937, suit le schéma antique, de tradition germanique, rarement utilisé par les architectes français.

Le musée à l'heure de la démocratisation culturelle

De musée-temple, sanctuaire des trésors de la nation, le musée est devenu forum, espace décloisonné de partage et de rencontre des publics avec l'art sous toutes ses formes.

Dès 1960, le musée comme institution démocratique est incité à une remise en question fondamentale portée notamment par l'étude sociologique de Bourdieu et Darbel, *L'Amour de l'art*. Les professionnels réagissent en inventant une nouvelle muséologie et, par conséquent, une nouvelle architecture. Le public revient au centre des préoccupations. Le contexte d'inscription, le site, les usages des visiteurs en tant qu'individus sont réévalués, redonnant une primauté aux préconisations de Quatremère de Quincy, négligées pendant deux siècles.

En 1974, le Comité international des musées revoit sa définition de l'institution datant de 1946 pour réaffirmer la relation fondamentale entre le musée et la société :

« Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'étude, d'éducation et de délectation. »

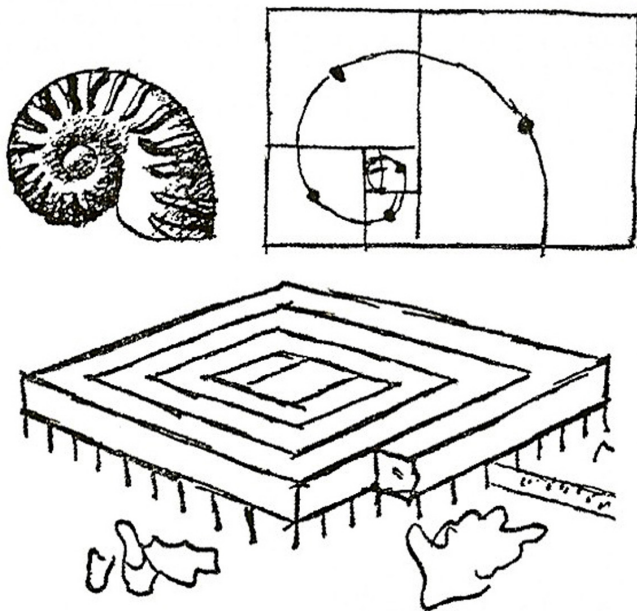
C'est au cœur de cette période de recherches muséographiques que naissent les premiers musées d'art contemporain, soulignant l'évolution de la notion de patrimoine, sous l'impulsion d'André Malraux.



La Piscine, à Roubaix, construite en 1923, et rénovée par Jean-Paul Philippon.

Après les palais, les couvents et les hôpitaux, les musées investissent les lieux chargés d'une mémoire sociale et industrielle liée à l'histoire même des villes, avec le projet de réunir et faire vivre les patrimoines aussi divers que l'évolution de l'hygiène dans les années 1930, l'histoire de la filature ou l'orientalisme dans la peinture du XIX^e siècle.

Le musée comme geste architectural

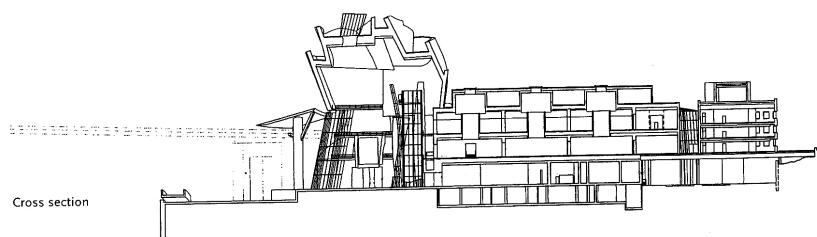


Croquis de Le Corbusier représentant le « Musée à croissance illimitée », 1936.

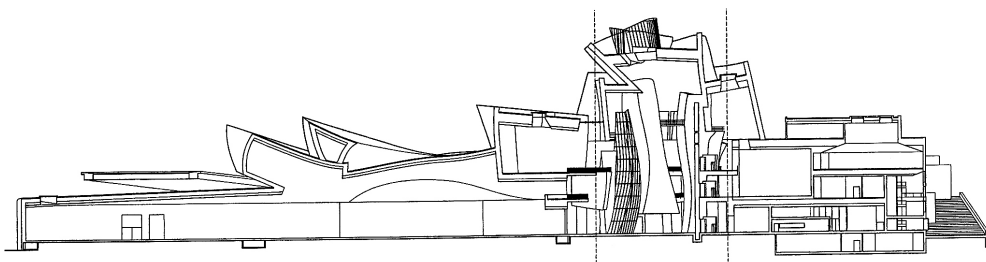
Les années 1930 voient la naissance de la muséologie, science de la conception et de l'organisation des musées. Le parcours du visiteur légitime l'architecture. Celle-ci est organique, elle prend en compte l'évolution potentielle et future de la collection ainsi que le déplacement du public.

Deux parcours de visite sont pensés pour empêcher la fatigue du visiteur : l'un permet de découvrir les incontournables, l'autre d'accéder à une connaissance plus scientifique des œuvres. Une longue rampe souligne le principe de la promenade, idée reprise par Frank Lloyd Wright pour le Guggenheim de New York en 1959.

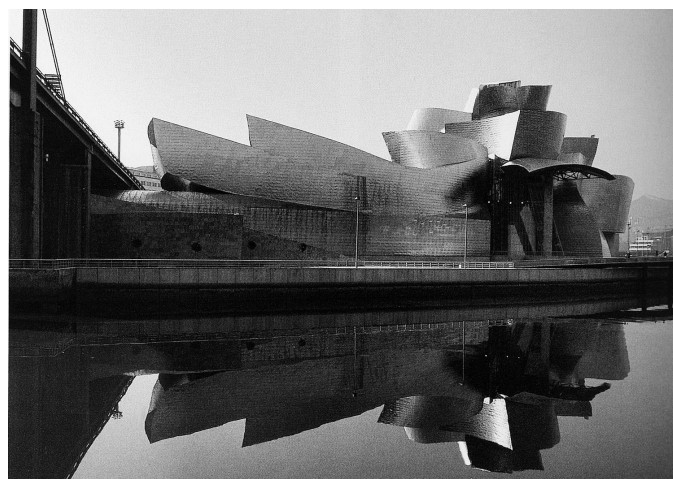
Le musée Guggenheim de Bilbao est un geste architectural, une sculpture monumentale dont la fonction n'est plus seulement adaptée aux missions muséographiques (27 m d'espace vide en haut des galeries), mais illustre une volonté politique et économique.



Cross section



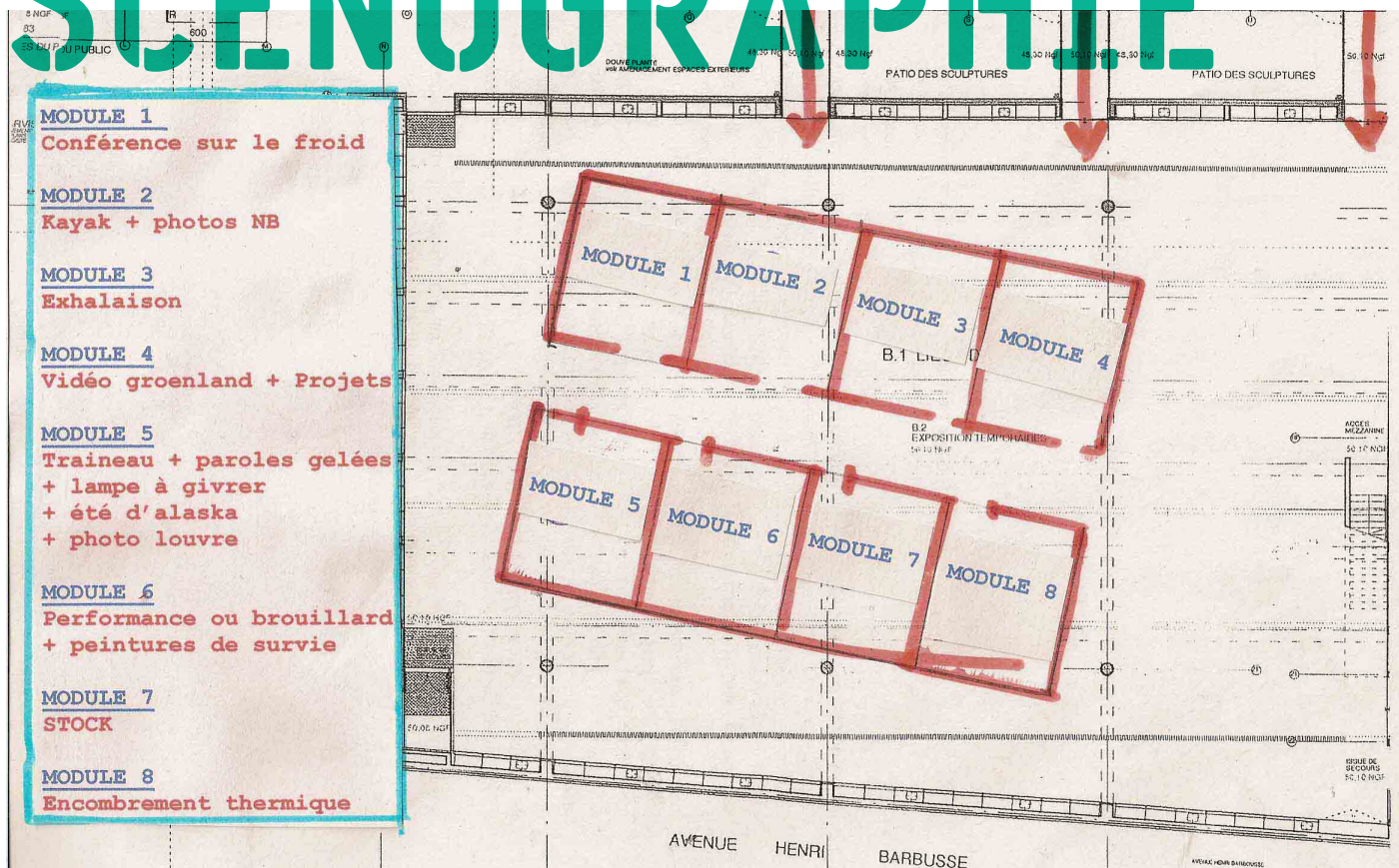
Longitudinal section



Musée Guggenheim, Bilbao, construit par Frank O. Gehry, 1997.

Le matériau de revêtement en titane capte et réfléchit les rayons lumineux ; il produit un effet spectaculaire.

SCÉNOGRAPHIE



La scénographie (du grec σκηνη [*skene*], scène et γραφειν [*graphein*], écrire) est un terme venant du théâtre et désigne l'organisation de l'espace scénique.

Nathalie Talec, « Rétrospective », 2008. © Nathalie Talec.

Le point de vue du commissaire des expositions temporaires, Frank Lamy :

La salle des expositions temporaires du MAC/VAL est un espace immense, « non conforme » aux attendus du « White Cube », standard de l'art contemporain. Ce n'est pas une boîte blanche, sa forme n'est pas un parallélépipède, le plafond est très haut, la lumière naturelle difficile à gérer.

Pourquoi travailler sans scénographe ?

Par volonté de ne pas ajouter un intermédiaire, de ne pas surajouter un regard à celui de l'artiste ou du commissaire, pour que la scénographie participe du geste artistique. Pour chaque exposition monographique, ce sont les artistes qui pensent, avec le commissaire, la scénographie.

Jacques Monory

C'était un défi technique, réalisable parce que c'était la première exposition, à l'ouverture du MAC/VAL. Cette scénographie en spirale, pensée par Jacques Monory, rencontrait avec pertinence son goût de la mise en scène, présente dans ses tableaux depuis toujours.

Claude Closky

Nous avons imaginé la construction d'un espace sans murs, plongé dans la pénombre et équipé d'une moquette au sol afin de permettre une meilleure concentration sur l'écoute. Tous ces gestes devenaient significatifs et importants : dans le vide, tout fait sens parce que tout est visible.

Nathalie Talec

La scénographie faisait ici « monument », elle faisait œuvre : une boîte dans la boîte afin de « contrarier » l'espace existant. La dimension de décor était revendiquée. L'exposition est un artifice, une illusion, une fiction.

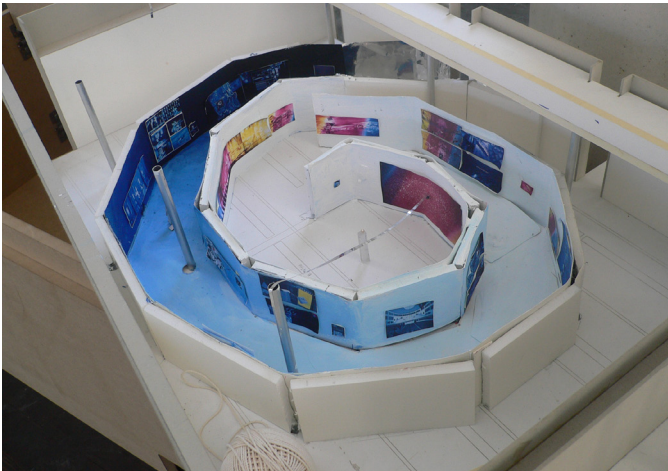
Simon Starling

Il y avait une contrainte : installer les pièces de l'artiste dans un espace fractionné par le moins de murs possibles. La priorité fut donnée aux œuvres qui construisaient l'espace par elles-mêmes, qui faisaient murs.

Noël Dolla

L'envie partagée avec l'artiste fut de partitionner l'espace sans le cloisonner : laisser des traversées, des points de vue. Il fallait jouer pour cela sur la taille et l'épaisseur des cimaises. Des « trébuchets », petites boîtes dans la grande, furent imaginés comme des bulles de pensées.

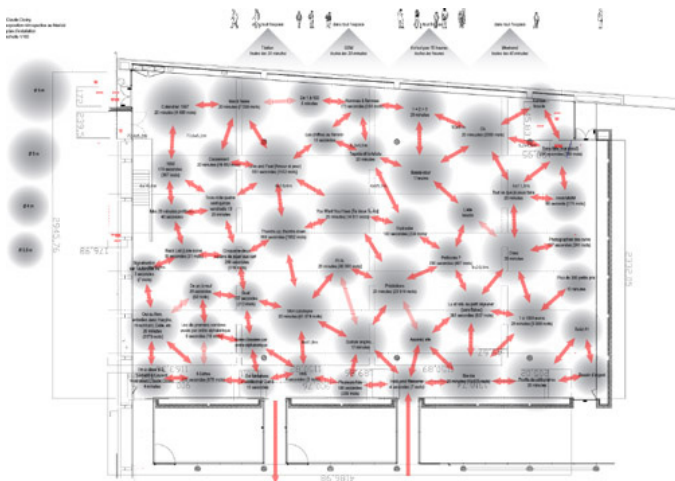
Variations de la salle des expositions temporaires du MAC/VAL
Avec les projets de Christian Boltanski, Claude Closky,
Noël Dolla, Claude Lévêque, Jacques Monory, Simon Starling
et Nathalie Talec.



Jacques Monory, « Détour – Épisode 1 », 2005.
Maquette de l'exposition. Photo © MAC/VAL



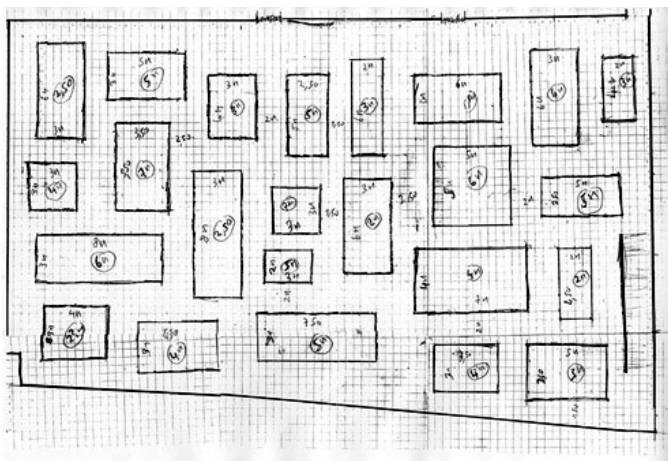
Jacques Monory, « Détour – Épisode 1 », 2005.
Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2012.



Claude Closky, « 8002-9891 », 2008.
Plan de la disposition des pièces sonores, dessiné
par l'artiste. © Claude Closky.



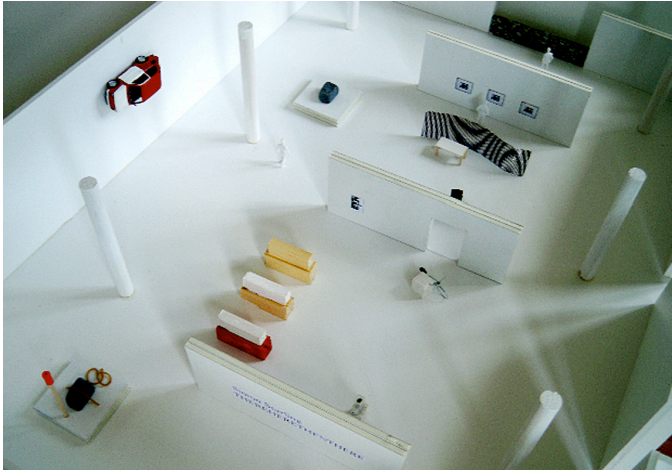
Claude Closky, « 8002-9891 », 2008.
Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2012.



Christian Boltanski, « Après », 2010.



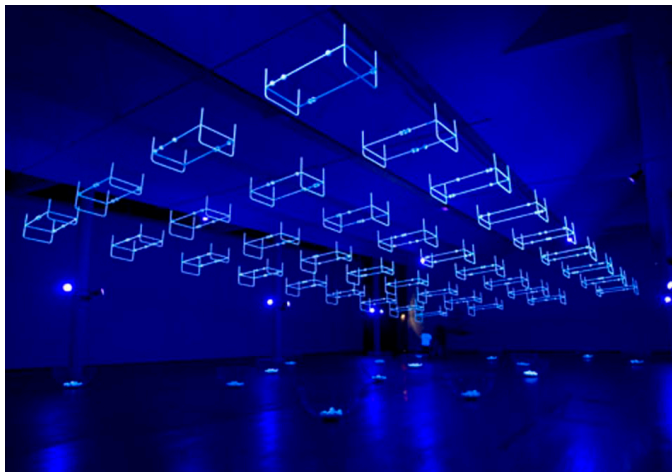
Christian Boltanski, « Après », 2010.
Photo © Philippe Chancel © Adagp, Paris 2012.



Simon Starling, « Thereheretherehen », 2009.
Maquette faite par l'artiste.



Simon Starling, « Thereheretherehen », 2009.
Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris 2012.



Claude Lévêque, « Le grand sommeil – Épisode 1 »,
2006. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris 2012.



Noël Dolla, « Léger vent de travers », 2009.
Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris 2012.



Nathalie Talec, « Rétrospective », 2008.
Photo © Martin Argyroglo. © Adagp, Paris 2012.



Nathalie Talec, « Rétrospective », 2008.
Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris 2012.

ŒUVRES ET ARCHITECTURE



L'architecture du musée peut devenir un espace modifié et mis en valeur par l'intervention de l'artiste, comme un terrain de jeux.

Felice Varini, *Trois cercles désaxés*, MAC/VAL 2005, été 2005. Trois cercles rouges se chevauchant selon un point de vue unique. Acrylique, dimensions variables. Achat par commande avec la participation du FRAM Ile-de-France en 2005. Collection du MAC/VAL. © Adagp, Paris 2012.

In situ

À partir de son propre travail, Daniel Buren donne une définition de l'expression *in situ* appliquée à une œuvre d'art, devenue aujourd'hui une notion clé pour qualifier des productions artistiques qui utilisent l'architecture et/ou le contexte de leur création comme élément central.

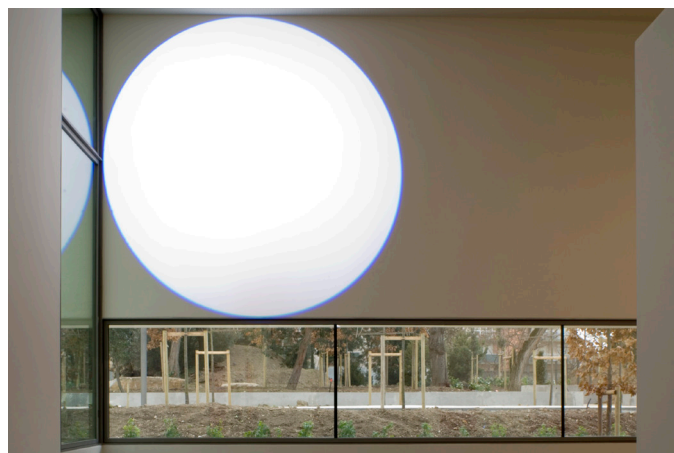
In situ : Signifie littéralement « dans le lieu », « en place ». Dans son milieu naturel. Est-ce à dire que mon travail se trouve donc, chaque fois que j'emploie les mots « in situ », effectué dans son milieu naturel ? Étant donné la variété des milieux ou lieux considérés, il serait pour le moins difficile d'indiquer parmi tous celui qui est naturel. Admettons, par exemple, que le milieu naturel à mon travail soit le musée, cela veut-il dire que lorsqu'il se trouve fait pour et dans la rue, il est fait « in vitro » ? Ou vice-versa ? Certainement mon travail est toujours placé d'une façon précise et effectué « sur place ». Cela veut-il dire que le milieu dans lequel il se déploie lui est alors naturel ? En tout cas, c'est toujours un milieu vivant et, pour le travail qui nous concerne ici, plus que jamais. Si ce n'était un peu trop lourd, pourquoi ne pas utiliser ici, pour l'invitation : « Un travail exécuté in situ et in vivo » ?

In vitro : Signifie littéralement « dans le verre ». En milieu artificiel, en laboratoire. Question : tous mes travaux dans le cadre de l'institution (musées, galeries) sont-ils « in vitro » ?

In vivo : Signifie littéralement « dans le vivant ». Dans l'organisme vivant. Par extension, peut-on considérer l'institution muséale comme un organisme vivant ? Et la ville ? Je répondrai : oui.

Daniel Buren, *Les Écrits* (1965 - 1990), Bordeaux CAPC-Musée d'art contemporain, 1991.

Les œuvres *in situ* de la collection du MAC/VAL



Michel Verjux, *Poursuite aux quatre points cardinaux*, 2005. Installation lumineuse. Quatre projecteurs à découpe Robert Julia 700 watts MSR HSR et quatre lampes à iode métallique.

Achat avec la participation du FRAM Ile-de-France.
Collection du MAC/VAL. Photo © D.R.

Quatre poursuites, placées dans les espaces du musée par l'artiste de manière à mettre en scène l'architecture, indiquent les quatre points cardinaux.



Cécile Bart, *Farandole pour Vitry, interprétation n°1*, 2006. Installation, cinq châssis installés sur le mur et la fenêtre. Fibre polyester, châssis aluminium, cadre peint. 210 x 290 cm pour chaque élément.

Achat à la galerie Frank Elbaz en 2006. Avec la participation du FRAM Ile-de-France. Collection du MAC/VAL. Photo © D.R.



Jean-Luc Bichaud, *Arrangement n°18, Souligner*, 2004-2005. Tubes transparents soulignant l'architecture de la banque d'accueil, éléments en méthacrylate et PVC, métal, eau, poissons rouges. Collection du MAC/VAL. Photo © D.R.

Les artistes invités



Veit Stratmann, *Au MAC/VAL*, 2009.
Vue du vestibule. Détail de l'installation.
Photo © Marc Domage.

Des néons distribués dans les espaces de circulation du musée en guise de plafond lumineux, fonctionnel et opérateur du regard.

Dans le grand hall d'entrée, deux options sont possibles. Me diriger vers la librairie et le restaurant ou me tourner vers les espaces d'exposition.

La même chose se répète, une fois que j'ai pris la décision de me tourner vers les espaces d'exposition. Il faut choisir entre la collection permanente, à gauche, et les expositions temporaires, à droite. Il me semble parfois que les différentes composantes fonctionnelles et spatiales du musée se tournent le dos et que je déambule en permanence dans une faille d'espace.

Veit Stratmann



Eric Hattan, *Lèche-Vitry-nes*, 2010. Photo © Jacques Faujour.

Des objets trouvés dans les rues de Vitry-sur-Seine ont été choisis par Eric Hattan pour être empilés dans le cadre en creux de la fenêtre du grand couloir. De l'extérieur, ils forment une accumulation d'objets-souvenirs du quotidien encadrée dans la masse verticale de la façade. De l'intérieur, l'espace de la fenêtre devient une vitrine monumentale où les restes matériels d'une vie ordinaire prennent un nouveau sens. L'existant est toujours le point de départ des interventions de l'artiste qui aime « créer des endroits qui agissent comme des rendez-vous pour le public ».



Alain Bublex, *Nocturne* dans le Parcours #3, 2009.
Photo © Jacques Faujour.

Invités successivement à intervenir dans tous les espaces d'exposition de la collection, ces deux artistes en ont développé une interprétation.



Eric Hattan, *Into the white* dans le Parcours #3, 2009.
Photo © Marc Domage.

Avec *Nocturne*, Alain Bublex dérègle les codes attendus de l'accrochage : il choisit de retirer la lumière naturelle, d'éteindre l'éclairage artificiel. L'idée était de montrer un musée la nuit, au repos, comme pour produire des ralentissements tout au long du parcours dans lequel cohabitaient ses propres œuvres. En réponse à cette intervention, le choix d'Eric Hattan a été de travailler le blanc, défendant l'idée qu'une collection de musée est une œuvre ouverte, exposée à l'interprétation.

Le 1% artistique

Depuis 1951, un pour cent du coût des travaux d'un bâtiment public (construction, réhabilitation ou extension) est destiné à financer la réalisation d'une œuvre d'art spécifiquement pensée pour le lieu. L'État ou les collectivités territoriales participent ainsi à l'obligation de décoration des constructions publiques.

Écoles maternelles et primaires, collèges, lycées, archives départementales, équipements sportifs ou de loisirs et bibliothèques centrales de prêt sont concernés.

Le Conseil général du Val-de-Marne s'appuie sur le MAC/VAL pour animer ce dispositif et accompagner la réalisation des œuvres avec la direction des bâtiments départementaux. Le comité artistique, composé d'un représentant des usagers, des artistes, du musée, d'un élu du Conseil général et de l'architecte, étudie l'ensemble des propositions et accompagne la réalisation artistique. Il permet de créer une œuvre pour un lieu de vie, de collaborer avec les architectes et contribue à sensibiliser le public à l'art contemporain.

Le MAC/VAL a essentiellement accompagné des réalisations au sein de collèges. Ces interventions artistiques, intérieur ou extérieur, se sont inspirées de la fonctionnalité du lieu, du nom de l'établissement, de l'architecture même du bâtiment.

Liste non exhaustive des œuvres réalisées dans le cadre du 1% artistique dans les collèges du Val-de-Marne

<http://www.macval.fr/residences-commandes>

Photo © Marc Damage.



Melik Ohanian (1969)
Hommage à Rosa Parks, 2007
Collège Rosa Parks à Gentilly



Cécile Bart (1958)
38 Oculi + 49, 2008
Peinture murale
Espace départemental des solidarités
à Ivry-sur-Seine



Nathalie Talec (1960)
Les Bois de l'incertitude, 2007
Mousse polyuréthane, stratification verre/polyester,
miroir, hauteur: 12 x 5 m
Collège Simone Veil à Mandres-les-Roses



Agnès Thurnauer (1962)
On ne naît pas femme, on le devient, 2004
Plaques d'aluminium imprimées
de dimensions variables
Collège Simone de Beauvoir à Créteil
© Adagp, Paris 2012



Christophe Cuzin (1959)
Plan sur plan, 2006-2009
Collège Aimé Césaire à Villejuif
© Adagp, Paris 2012



Erró (1932)
Les Amazones, 2009
Céramique, 3 x 52 m
Collège Henri-Rol Tanguy à Champigny-sur-Marne
© Adagp, Paris 2012



Claude Closky (1963)
1,11,111, 2007-2008
Carreaux de céramique, joints teintés en bleu
Collège Françoise Giroud à Vincennes

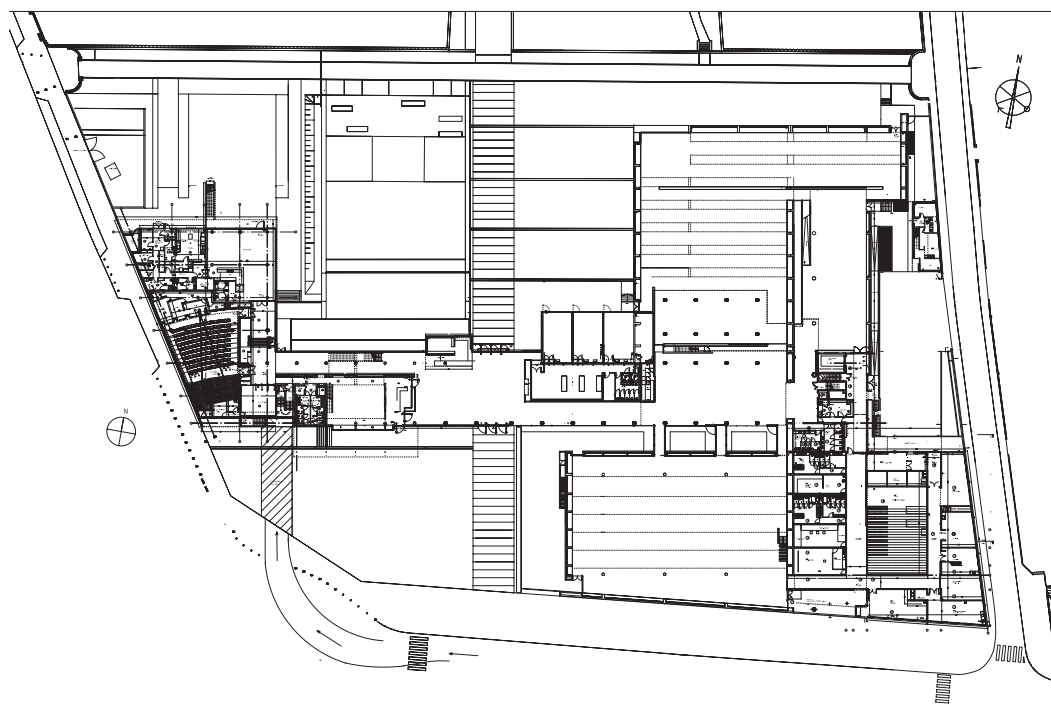


Tania Mouraud (1942)
Tous les êtres humains..., 2008
Panneau en Alucobond blanc, lettres en Dibond
laqué noir, 7 x 5 x 0,14 m
Collège Fernande Flagon à Valenton
© Adagp, Paris 2012

ENTRETIENS



Vue aérienne de la place de la Libération,
Vitry-sur-Seine. Photo © Pauline Turmel.



Entretien avec Jacques Ripault

Au MAC/VAL, le 10 novembre 2011.

Par Amélie Thiénot, architecte DPLG,

et Patrick Urbain, architecte, directeur du CAUE 94.



JACQUES RIPAUT

Né en 1953, Jacques Ripault est un jeune architecte quand il remporte, en 1991, le concours de maîtrise d'œuvre pour la construction du MAC/VAL. Alors qu'il était associé à Denise Duhart depuis 1985, leur atelier s'est fait connaître en 1990 avec la construction du Centre universitaire René Cassin, à Paris. Lauréat des Albums de la Jeune architecture en 1981, pensionnaire de la villa Médicis à Rome de 1983 à 1985, Jacques Ripault est diplômé de l'École d'architecture de Paris-Belleville, où il a suivi l'enseignement d'Henri Ciriani.

Mon parcours est marqué par l'initiation à l'architecture et la ville avec Bernard Huet, l'esprit du lieu avec Ahmet Gülğönen et Roland Simounet, et l'expression de la modernité avec Ciriani, des expériences professionnelles à l'AUA et avec Vasconi, puis j'ai eu la chance de développer mes recherches à la villa Médicis à Rome.

Jacques Ripault, entretiens, 2003, issu du site www.jacquesripault.com.

Depuis, Jacques Ripault a construit de nombreux logements, à Paris et en banlieue, des lieux d'enseignement, des équipements culturels - salles de musique, conservatoire, théâtres, bibliothèques, à Meaux, Meudon, Louvres, Reims, Brest, Saint-Denis-des-sièges sociaux - Zodiac, L'Oréal, OPAC - et des bâtiments industriels comme l'usine Valéo, à Suze-sur-Sarthe, et le Centre de design PSA Peugeot-Citroën, à Vélizy.

Le concours

→ **Jacques Ripault:** « Le concours a eu lieu en 1991. J'étais tout jeune et n'avais jamais fait de musée. J'étais en compétition avec des architectes dont l'un était un de mes maîtres à penser, Roland Simounet. Il avait construit le musée de Villeneuve-d'Ascq.

Avec Gilles Vexlard, architecte-paysagiste, nous proposons une solution paysagère, horizontale, ancrée dans le sol. Nous pensions: « Il faut que le bâtiment tempère le site par une réponse horizontale, que les gens circulent de plain-pied. » C'était important que les gens n'aient pas à emprunter des escalators qui me semblent être des ustensiles d'aéroport. Alors le bâtiment suit le sol naturel, le dénivelé du terrain. Il n'y a jamais de soubresauts. Ensuite, c'était un projet étudié sur la variation de lumière. Nous avons remporté le concours sur ces principes: horizontalité, planéité du bâtiment, fluidité des déplacements.

Maîtrise d'ouvrage

→ **Jacques Ripault:** *Nous avons donc gagné ce concours en 1991. Les études ont commencé. Raoul-Jean Moulin (premier responsable de la collection du FDAC) et le président du Conseil général Michel Germa avaient accumulé des œuvres considérables de grands peintres: Debré, Kijno, Soulages, etc. La collection, qui était faramineuse, était exposée à l'époque dans les couloirs du Conseil général à Créteil. Raoul-Jean Moulin en avait une perception très précise. À ce moment-là, je travaillais un peu comme l'avait fait Scarpa à Vérone, où chaque œuvre avait sa lumière spécifique. Idée qui aurait été absurde finalement parce que le musée évolue tout le temps. Il y avait à l'époque la notion d'une salle temporaire et d'une salle permanente. Cette notion même a été gommée au fur et à mesure. Dans l'art contemporain, il n'y a pas d'œuvres posées ad vitam æternam. Tout est devenu lieu d'exposition temporaire, flexible.*

Le projet, pour des raisons financières et politiques, s'est subitement arrêté en 1995, puis a repris en 1998 à la suite de la nomination d'Alexia Fabre, conservateur.

On a donc retravaillé sur le musée presque dix ans après. On avait évolué, mais on ne pouvait pas tout refaire. Il y avait eu le concours. On a souhaité éliminer tout ce qui pouvait être redondant: faire en sorte que l'on ne voit pas les garde-corps, toutes ces choses parasites. Il ne fallait voir que les œuvres. Telle était notre prise de position: l'impitoyable d'espaces et modularité. Et ensuite, faire évoluer les œuvres grâce à des cloisons modulables. Il s'agissait d'intégrer la technique, le plus possible, pour libérer l'espace.

Insertion et figure urbaine

→ **Jacques Ripault:** *L'implantation était bonne. Il y a cette galerie, parallèle à la villa de Vitry, qui allait relier la grande avenue au quartier derrière. Ensuite, se positionnent sur le terrain deux pôles, comme une balance: le pôle d'exposition et le pôle librairie, restaurant, centre de documentation, auditorium... Au point d'équilibre de cette balance, s'est placée l'administration, lien entre les deux extrêmes. L'architecte des Bâtiments de France voulait qu'on ceinture le giratoire. Nous préférons nous mettre en recul.*

→ **Patrick Urbain** : Pensez-vous que le projet aurait pu restructurer ce quartier?

→ **Jacques Ripault** : Oui, je pensais le faire d'une certaine façon, en créant un espace public, structuré par des éléments d'alignement, dans une géométrie simple. L'horizontale, par rapport à tous ces blocs dans tous les sens, recrée un plateau. Je ne voulais pas ajouter un élément singulier dans cet ensemble-là. L'insertion est minimaliste, mais elle prend en compte les voies, marque un recul et, par l'horizontalité, ne vient pas brouiller davantage l'existant. En outre, le travail du paysagiste, par le traitement du parvis, était le moyen de raccorder le musée à l'environnement. Puis l'idée d'enclos est devenue récurrente dans le dessin des espaces.

Les deux façades sud et sud-ouest sont strictement calées, ancrées dans le système urbain. À l'arrière, on a un développement plus géométrique. Ce bâtiment a donc deux accès, par la ville et par le jardin.

Il y a deux versants de la balance : les lieux d'exposition, à l'est, et les lieux de conférences, la documentation, la restauration à l'ouest. Et l'administration est perchée au-dessus, en articulation. Je ne voulais pas que ce volume apparaisse comme un bâtiment de bureau, ce qui explique le grand écran qui a juste une perforation, comme un tableau... devenu support par la suite, et fermé au sud. Une galerie, à l'arrière ramène la lumière dans les bureaux. Le volume est étrange car il n'est pas expressif d'un musée... cela fait partie des ambiguïtés ! Quand j'ai repris le projet, neuf ans après, c'est surtout sur ce volume que je me suis posé des questions : l'administration doit-elle rester au centre ?

→ **Amélie Thiénot** : Était-ce une volonté de la mettre au centre ?

→ **Jacques Ripault** : Il ne s'agissait pas forcément de la mettre au centre mais bien d'apporter un peu de poids de ce côté de la balance. C'était une partie structurellement complexe, pas simple à mettre en œuvre. Je voulais donner l'idée de la gravité, une chose massive, lourde. La structure est là, mais on ne sent pas un effort démesuré. Ce sont les voiles transversaux qui la portent. Pour le reste, c'est un ouvrage assez simple. L'ensemble est en béton coulé en place, avec toutes les incertitudes que cela comporte : ce ne sont pas des pré-murs, comme on fait aujourd'hui.

Ouvertures

→ **Patrick Urbain** : Pourquoi si peu d'ouvertures dans les espaces d'exposition ?

→ **Jacques Ripault** : Raoul-Jean Moulin n'en voulait pas du tout. Dans la maquette du concours, on avait proposé ces ouvertures. Elles ont été supprimées puis sont revenues, selon un certain dosage, avec Alexia Fabre. Je voulais une ouverture sur l'angle, avec une relation au jardin, à un point du parcours, pour marquer un temps !

Rampe et accessibilité

→ **Jacques Ripault** : Raoul-Jean Moulin ne voulait pas de la rampe non plus. Pourtant, la rampe est un élément de promenade. Dans tous les musées que j'aime bien, on trouve des rampes : les musées de Sert, le musée Miró à Barcelone... J'ai toujours été fasciné par la rampe.

La pente est 7 à 8%, au lieu de 4%. En coupe, je voulais vraiment que le bâtiment épouse le terrain naturel. J'ai toujours bien aimé le musée du Jeu de Paume : on rentre et on descend. Je trouvais ça pas mal d'être poussé physiquement. On va au musée sans fait d'effort. Physiquement, on est conduit vers les espaces, vers la lumière.



Le jardin.

Lumière et points de vue

→ **Jacques Ripault** : La lumière, c'est un appel. Je l'utilise surtout dans les angles, pour les articulations. Dans l'angle nord-est de la grande salle, au début du grand couloir, on est ancré dans le sol, presque à 1,50m sous le sol naturel. C'est une perception qui nous intéressait, Gilles et moi. On est debout et le regard est à la hauteur du sol extérieur. L'idée de casser la boîte, qu'elle ne soit pas fermée sur ses quatre angles, ça fait partie de la syntaxe de ceux que certains appellent les « néo modernes ». Mais ce sont des choses qui marchent dans l'espace. Si on ouvre un angle, on désarticule les choses, on les met en tension. Ces entrées de lumière se sont surtout localisées dans les angles.

→ **Patrick Urbain** : La lumière existe, mais il y a peu de vues. Je pense à la Fondation Beyeler de Renzo Piano, ou Londres, qui proposent régulièrement des vues : on n'est plus dans les œuvres, puis on y replonge. Ce sont des alternatives pour le regard.

→ **Jacques Ripault** : Là où on retrouve ces points de vue, c'est à la jonction. Comme dans cet espace qui n'était pas dans le programme et auquel je tenais, que j'appelle le vestibule. Il fait partie du hall, c'est la suite de la galerie vitrée. Ici, c'est intéressant de revenir dans un lieu où on retrouve la lumière, la ville, le patio...

Enroulement des espaces

→ **Jacques Ripault** : On a en tête le musée à croissance illimitée de Le Corbusier. Sans être forcément néo-corbuséen, c'est une référence, ces schémas de circulation... Parmi les sujets importants, on nous demandait, dans le programme, de pouvoir entrer de grandes œuvres. On avait donc des salles de 9, 7 et 5 m de haut et, pour les dessins, quelques salles de 3 m. Mon idée était qu'il y avait une croissance de hauteur. On entre dans les parties les plus basses, puis on avance dans des espaces de plus en plus hauts.

Entretien avec Gilles Vexlard

Au MAC/VAL, le 22 décembre 2011,
propos recueillis et mis en forme par Anne Gaillard, paysagiste et urbaniste.



GILLES VEXLARD

Éducateur, puis instituteur, Gilles Vexlard se forme au métier de paysagiste dans les années 1970, à l'École nationale supérieure d'horticulture de Versailles, auprès de professeurs tels que Jacques Simon et Michel Corajoud. Il est collaborateur de l'architecte Paul Chemetov durant plusieurs années et fonde en 1981 l'agence Latitude Nord, avec Laurence Vacherot.

Particulièrement engagé dans la création de bases de loisirs et la requalification de quartiers de logements sociaux, il développe de nombreux projets de paysage à différentes échelles en France et en Allemagne, comme le square Tage-Kellermann à Paris, le parc du Mandinet à Marne-la-Vallée (10 ha), le quartier de la Grande Ile à Saint Quentin-en-Yvelines, le parc de Munich-Riem (210 ha)...

Gilles Vexlard enseigne également à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, il est paysagiste conseil dans le département de l'Hérault, et participe à de nombreux colloques et séminaires.

Une démarche sociale du paysage

Passionné par l'esthétique, l'émotion plastique et la recherche d'équilibre entre les éléments, Gilles Vexlard est un homme de terrain. Il est un « fabricant de paysage », qui aime « sentir de quoi sont faites les choses que l'on voit et que l'on sent ».

Le paysage, qu'il compare au tango, se compose de rythmes en lien avec l'espace et le temps: « vite, vite, lent... ». Il y a des moments où il faut être très réactif, décisif, saisir l'instant, apporter des réponses immédiates, mais il y a également de longues périodes de réflexion, de contemplation, où le paysage prend du temps à s'installer, la nature à pousser...

Dans la conception d'un projet, il n'y a pas de règle, mais il y a à chaque fois un lieu que l'on observe, un rapport de proportions entre les éléments, une manière de cultiver la spatialité, une rythmique de l'espace. Un tout petit jardin peut être de grande dimension psychologique, alors qu'un grand terrain peut paraître relativement petit, sans mesure, sans efficacité spatiale. Tout est question de mesure, de distance des choses, de rythme.

Dans sa démarche, Gilles Vexlard recherche une esthétique sociale du paysage, une mise en valeur du terrain pour tous, car c'est l'échelle de responsabilité sociale qui l'intéresse avant tout. Un projet de paysage est beau dès lors que les efforts produits pour le concevoir, sont rendus invisibles.

Le projet du MAC/VAL

À travers la conception du MAC/VAL, Gilles Vexlard s'interroge sur l'art et la culture dans la société et la fabrication de la ville. Il apporte, en tant que paysagiste, son regard sur la géographie et le contexte environnant, le nivellement, la lumière, la fluidité, la porosité, le rapport du plein et du vide, le lien social...

Avec l'architecte Jacques Ripault, il collabore étroitement sur les questions de répartition d'espaces, de distribution, sur les objectifs, sur le rapport à la ville de banlieue, sur le carrefour...

Il s'engage tout particulièrement dans un certain nombre de défis:

- imprimer le musée sur le sol existant;
- favoriser la fluidité en s'affranchissant de tout escalier, de la rue jusqu'au jardin, en passant par l'intérieur du musée, car « le luxe, c'est la fluidité »;
- intégrer le grand giratoire dans la conception du musée;
- faire « reconnaître à la ville de Vitry-sur-Seine son statut de ville et non de banlieue »;
- considérer le MAC/VAL comme un bâtiment « non officiel », encourageant les échanges et l'appropriation au quotidien du musée par les habitants, grâce au café-restaurant, à la librairie, au jardin, ouverts à tous depuis la rue.

La conception du jardin

Le jardin du musée est un espace public de 10 000 m². Ouvert à tous, il sert à la fois de lieu d'exposition et d'intervention pour les artistes contemporains, de jardin de proximité pour les habitants du quartier, et de jardin de traverse pour les commutations quotidiennes.

Le fin nivellement de terrain assure une continuité de plain-pied de la rue au jardin, et tire parti des volumes bâtis du musée. Le jardin se prolonge visuellement à travers le bâtiment, par les grandes baies vitrées de l'accueil, et vient chercher le visiteur depuis la rue. Il se compose d'une vaste pelouse centrale parsemée d'arbres de grande taille, d'un ancien jardin de rocaille à l'ambiance confinée, bordé d'un petit plan d'eau, et d'un jeu de fontaine revêtu de schiste, souligné par une bande de plantation de prêles. Plusieurs grands murs cadrent et délimitent le jardin. Les dispositifs de clôture favorisent les vues en lien avec le bâtiment et la ville. Un saut de loup, planté de masses arbustives, met en scène le jardin depuis la terrasse du café.

Au sol, une série d'horizontales structure le jardin, entre en résonance avec le bâtiment et révèle les pentes subtiles du terrain. Les allées principales, implantées en forme de croix, relient le jardin, d'est en ouest et du nord au sud, aux rues du quartier, et participent à la géométrie de l'espace. Le revêtement de sol, ainsi que les bancs, en marbre poli, évoquent la brillance et les lumières de la ville.

Le jardin fait également référence à l'histoire de la parcelle. Le tracé d'un chemin, autrefois loti de part et d'autre, est préservé. Le jardin de rocaille d'une ancienne villa est réhabilité. Celui-ci crée un événement et « marque une époque », dans l'ambiance contemporaine du jardin. Rhododendrons, ocubas, iris, pivoine, bambous, parossia ont plantés autour de la rocaille. Ce choix de palette végétale permet d'évoquer le jardin de banlieue, que le concepteur décrit comme « un grand jardin de bouture ».

Comme pour le plan masse de l'ensemble du musée, Gilles Vexlard s'est attaché, dans la conception du jardin, à favoriser la transparence, la lumière, la fluidité, la rythmique de l'espace, la simplicité, l'urbanité.

Et s'il y avait des choses à améliorer dans la conception du MAC/VAL, Gilles Vexlard proposerait de...

- revoir la localisation de certains éléments du programme : mettre des cafés au soleil à l'angle sud du bâtiment, implanter la librairie à la fin de l'exposition ;
- renforcer la vue et la transparence entre le jardin et la ville en positionnant la billetterie de façon latérale et non frontale, et en laissant vierge de tout affichage la baie vitrée centrale ;
- favoriser les ouvertures et la relation à l'extérieur, de sorte que « l'on passe dans le musée sans s'en rendre compte » ;
- créer des portes d'entrée légères et silencieuses ;
- rendre le parvis de l'entrée plus accueillant ;
- renforcer la fluidité, en s'affranchissant de tout escalier ou autre « obstacle » pour accéder aux lieux, comme le café ;
- accorder une grande dimension à l'urbanité et à l'humanité du lieu.

Des musées que Gilles Vexlard cite en référence pour la qualité de leur conception architecturale :

- le Kröller-Müller Museum, situé dans le parc national de Hoge Veluwe, aux Pays-Bas, créé en 1938 par l'architecte belge Henry van de Velde : un musée précieux et simple à la fois, modeste et non exclusif, un lieu qui sollicite les interventions, des installations, des événements ;
- le musée Louisiana, à Copenhague, conçu par les architectes hollandais Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert et Claus Wohlert en 1958 : comme le Kröller-Müller Museum, il s'agit d'un musée à la fois précieux et très populaire ;
- le musée d'Art moderne de Saint-Étienne métropole, réalisé par l'architecte français Didier Guichard en 1998 : un musée « perméable » et ouvert à tous, un restaurant en relation avec la ville, une ambiance populaire ;
- le Museo del Novecento (XX^e siècle), à Milan, conçu par l'architecte italien Italo Rota en 2010.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

Françoise Arnold et Daniel Cling, *Transmettre en architecture: de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani*, Paris, Le Moniteur, 2002.

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1978.

Joseph Belmont. *Les Quatre Fondements de l'architecture*, Paris, Le Moniteur, 1987.

Joseph Belmont, *Modernes & postmodernes*, Paris, Le Moniteur, 1987.

Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2006, (recueil de textes extraits de diverses revues et publications, 1985 - 2005). Prix du livre d'architecture 2007.

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Louis Kahn, *Silence et lumière*, Paris, Éditions du Linteau, 2009.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1923 ; rééd. 1995.

Jacques Lucan, *Composition – non composition, architecture et théories, XIX^e–XX^e siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.

Gérard Monnier, *Histoire de l'architecture*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1994.

Daniel Pinson, *La Structure et l'objet*, Wavre, Éditions Mardaga, 1984.

Daniel Pinson, *Architecture et modernité*, Paris, Flammarion, coll. « Domino », 1996.

Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1999.

Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Éditions de Minuit, 1959 ; rééd. 1989.

Bruno Zevi, *Le Langage moderne de l'architecture*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.

Documents pédagogiques

« Le Corbusier, pour une pédagogie de l'espace. Éducation à l'architecture », CAUE de la Somme – CRDP de l'Académie d'Amiens – rectorat de l'Académie d'Amiens, avec le soutien de la Fondation Le Corbusier, 1998.

Revue

Architecture d'Aujourd'hui, n^{os} 274, 275, 276 et 361.

À propos du MAC/VAL

Jacques Ripault et François Bon, *Espaces des œuvres, un musée noir et blanc*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeur, 2005.

« Point de vue d'architecte, Jacques Ripault et la lumière », entretien avec l'architecte, dossier de presse des Enfants du Patrimoine, CAUE 94, 2008.

Visite virtuelle du bâtiment
http://www.macval.fr/visite-virtuelle/hall_web.html

L'ÉQUIPE DES PUBLICS

Who's who

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel
tél. 01 43 91 14 67
florence.gabriel@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Assistant de programmation

Thibault Capéran
tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Les inventeurs, accompagnateurs de visites, ateliers et autres rencontres

Camille Azais
camille.azais@macval.fr

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeur relais de la DAAC du rectorat
de l'Académie de Créteil, accompagne
la réflexion de l'équipe des publics pour
un accueil adapté des publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL
Musée d'Art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine

www.macval.fr