

PALAIS

**ARCHITECTURE
&
INTERVENTIONS
SUR LE BÂTIMENT
2015**

SCOLLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

**1937 : L'EXPOSITION INTERNATIONALE
DES ARTS ET TECHNIQUES
DE LA VIE MODERNE**

LACATON & VASSAL

**INTERVENTIONS ARTISTIQUES SUR LE
BÂTIMENT**

+

ANNEXES / GLOSSAIRE / BIBLIOGRAPHIE

#SPÉCIAL

DE

TOKYO

ÉDITO

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour proposer à ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants et des professionnels de l'éducation, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

Ce dossier, consacré à l'architecture du Palais de Tokyo et à son histoire, s'articule autour de quatre grandes parties et d'un ensemble d'outils complémentaires (renvois, glossaire, chronologie) permettant au visiteur une approche diversifiée du sujet.

Une section introductive est consacrée à l'histoire du Palais de Tokyo, depuis sa création en 1937 jusqu'à sa réouverture en 2012. Le texte se structure ensuite en trois parties principales, proposant trois approches thématiques du bâtiment. En premier lieu, le Palais est analysé comme une œuvre architecturale moderne, centrée sur l'idée de rapprochement de l'art et de la vie quotidienne. Une seconde partie se concentre sur l'usage singulier de la lumière dans ce bâtiment et sur les développements muséographiques des années 1930. L'ornementation du bâtiment est ensuite étudiée, depuis les commandes d'état d'origine jusqu'aux œuvres *in situ* réalisées à l'occasion de la récente réhabilitation.

Ce texte principal est éclairé par des outils de références, permettant, par des apostilles, de compléter les connaissances sur certaines notions propres au sujet abordé tandis qu'une flèche du temps déroule, en bas de page, un choix de dates clés, prétexte à élargir le propos par une lecture comparée (événements sociaux, politiques, monde des idées et grands courants de pensée, histoire des musées et grandes expositions, monde de l'art et de la culture).

En fin d'ouvrage, une annexe rassemble :

- un glossaire, comprenant des notions plus génériques afférentes à l'architecture et aux arts visuels ainsi qu'un répertoire des espaces du Palais de Tokyo, selon leurs dénominations et leur histoire, en forme de parcours pour le visiteur.
- un recueil de quelques extraits de textes et reproductions de documents iconographiques pour favoriser une mise en perspective de points de vue différents ou complémentaires à travers les époques et poursuivre le débat.
- une bibliographie/filmographie contextuelle.

Sommaire :

1. Histoire d'un bâtiment, histoire d'une institution	p.2
L'Exposition Internationale	p.2
Le Musée national d'art moderne	p.3
Une histoire à rebondissements	p.7
2002 : le Palais de Tokyo devient «Site de création contemporaine»	p.8
2. Modernité : art de vivre, art dans la vie	p.10
Un projet initial inscrit dans son temps ?	p.10
2002 : L'esthétique relationnelle comme concept dominant	p.12
2012 : Une généreuse deuxième phase de réhabilitation	p.14
Interventions d'artistes sur le bâtiment #1	p.15
3. Un musée baigné par la lumière	p.17
De la lumière grâce au béton	p.17
Le rythme midi/minuit	p.18
4. Du decorum	p.19
Loin de toute radicalité moderniste	p.19
La mémoire pour décor	p.19
Une certaine idée du décor : Interventions d'artistes sur le bâtiment #2	p.20
Glossaire	p.23
Annexes	p.24
Bibliographie	p.32
Zoom ArchiTok	p.33

Contributeurs : Marion Buchloh-Kollerbohm, Pierre Caron, Andreï Pavlov, Tanguy Pelletier, Maud Royneau, Fanny Serain.

HISTOIRE D'UN BÂTIMENT, HISTOIRE D'UNE INSTITUTION

1937 : L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE

Tenant son nom d'usage du «quai de Tokio» (sic) qui le séparait de la Seine, le Palais de Tokyo est l'un des rares bâtiments de l'Exposition Internationale de 1937 construits pour être conservés. Cette grande manifestation culturelle, inaugurée le 4 mai par Albert Lebrun, Président de la République se déroula dans les pavillons de cinquante-deux pays, construits le long de la Seine entre le pont d'Iéna et le pont Alexandre III, dans le jardin du Trocadéro et sur le Champs de Mars, ainsi que sur l'île aux Cygnes.

Dans un état d'esprit moderne et progressiste, les organisateurs souhaitaient démontrer que l'art et la technique ne s'opposent pas, mais que leur union est au contraire indispensable : le beau et l'utile doivent être liés indissolublement. Dans un contexte de crise économique et de tensions politiques internationales, l'exposition de 1937 eut également pour mission de promouvoir la paix...

Ironiquement, l'événement est surtout resté célèbre grâce au vis-à-vis belliqueux des pavillons soviétique et allemand. Un affrontement symbolique via l'architecture s'était installé au pied de la Tour Eiffel entre le pavillon de l'URSS avec sa colossale sculpture de L'ouvrier et la kolkhoziennne et celui, gigantesque, de l'Allemagne hitlérienne surmonté de l'aigle nazi.

Le recensement de 30 millions de visiteurs au cours des six mois qu'a duré l'exposition montre combien ce type d'événements était populaire. En plus des pavillons nationaux - Guernica est d'ailleurs montré publiquement pour la première fois dans le pavillon espagnol -, les visiteurs pouvaient également profiter d'un parc d'attractions, d'un parc colonial*, des fontaines illuminées du Trocadéro et d'un train électrique pour circuler sur l'ensemble des 100 ha.



Deux exemples d'affiches de l'Exposition Internationale de 1937.

> **Expositions universelles / expositions internationales** : Les expositions universelles ont un thème à caractère universel, d'intérêt et d'actualité pour l'ensemble de l'humanité. Leur durée maximale est de six mois. Les pavillons temporaires sont en principe conçus et construits par les participants eux-mêmes. Les expositions internationales ont, quant à elle, un caractère spécialisé, une dominante thématique. Elles se déroulent à fréquence variable, entre deux expositions universelles. Les pavillons sont construits par les organisateurs de l'exposition et mis à la disposition des participants qui se chargent ensuite de les personnaliser. En 2012, l'Exposition Internationale de Yeosu en Corée du Sud a pour intitulé «Pour des côtes et des océans vivants : diversité des ressources et activités durables». Pour plus de détails : http://eng.expo2012.kr/main.html?mobile_at=Y

1902

La 14^e exposition de la Sécession Viennoise est une œuvre d'art totale

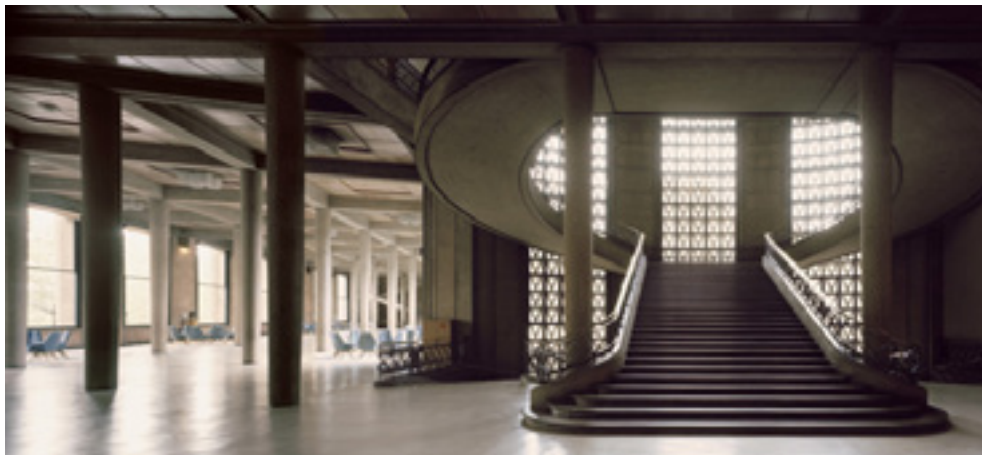
LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

« L'histoire du Palais de Tokyo est un échantillon du rapport de force entre technique muséographique et célébration du paysage urbain, entre hommes de l'art et personnel politico-administratif, entre identité nationale et modernité internationale, entre temps court de la programmation et temps long d'usages successifs souvent contradictoires. » Jean-Baptiste Minnaert, *Un palais pour deux musées d'art moderne*, in Palais 15.

L'Exposition Internationale est l'occasion de lancer trois grands projets architecturaux qui vont donner une couleur spécifique, et unique dans Paris, au plan d'urbanisme du XVI^e arrondissement : le Palais de Chaillot par les architectes et grands prix de Rome Léon Azéma, Jacques Carlu et Louis-Hippolyte Boileau; le Musée des Travaux Publics (Palais Léna), un des chefs d'oeuvre d'>Auguste Perret; et le Palais de Tokyo.

Depuis 1886, l'état expose les oeuvres d'artistes vivants à l'Orangerie du Palais du Luxembourg. Mais son conservateur en chef, >Louis Hautecoeur, rêve d'un véritable musée d'art moderne pensé sur le modèle du Gemeentemuseum (1935) construit à l'époque par Hendrik Petrus Berlage à La Haye (Pays-Bas). L'Exposition Internationale est l'occasion de se doter d'un nouveau musée dédié à l'art moderne. Un terrain vague de 2 hectares, ancien emplacement d'une manutention militaire, est désigné pour la construction du bâtiment. Mais le principal bailleur de fonds de l'Exposition Internationale et l'acquéreuse du terrain est la Ville de Paris qui a bien l'intention d'y implanter, elle aussi, un musée d'art moderne. Le Petit Palais, construit à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, est alors le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Mais il est jugé trop exigüe pour l'exposition de la peinture contemporaine par son conservateur Raymond Escholier. Cette inclusion du musée de la Ville sur le site de la manutention contrarie le projet ambitieux de Louis Hautecoeur qui ne cessera alors de clamer que «Le terrain est bon pour un musée, mais pas pour deux !», une critique largement reprise par la presse, spécialisée ou non.

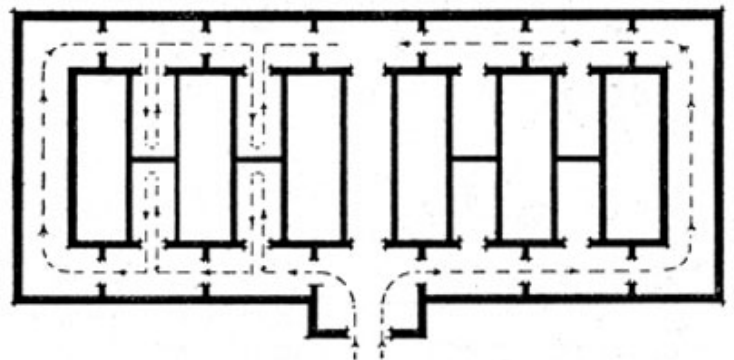
« On a même dit qu'il n'était pas logique d'avoir côte à côte deux musées, celui de l'Etat et celui de la Ville, qui se feraient concurrence [...] Quant à se faire concurrence ou à faire double emploi, je ne vois pas comment pareille aventure pourrait arriver à deux musées. D'abord les oeuvres exposées seront forcément différentes. Ensuite, il est peu probable que les conceptions de deux conservateurs soient identiques surtout en matière d'art moderne où les discussions sont nombreuses et les perspectives d'avenir illimitées. Il n'est pas mauvais du reste que les oeuvres modernes soient présentées à Paris sous deux formules distinctes. La comparaison incitera les amateurs et même les spécialistes à de fructueuses réflexions. » Clovis Eyraud, directeur des Beaux-arts, de la Jeunesse et des Sports de la Ville de Paris, en préface du guide du MAMVP en 1961.



Vue intérieure du Palais d'Éléna.

>Auguste Perret (1874-1954) : Reconnu comme l'un des plus grands architectes français et professeur de Le Corbusier, Auguste Perret cherchait à inventer un nouvel ordre classique à partir du béton armé qu'il laisse apparent. Il cache cependant les ossatures métalliques considérées alors comme le summum de la modernité. Après quelques chantiers comme le Théâtre des Champs Élysées (1911) et l'église Notre Dame du Raincy (1923), c'est la construction du Palais Léna à Paris en 1937 qui marquera sa renommée et sera considérée comme l'une des contributions les plus remarquables du rationalisme moderne à l'architecture.

>Louis Hautecoeur (1884-1973) : Historien de l'art, administrateur et membre de l'Institut des Beaux Arts, Hautecoeur contribue largement en France à la révision de l'institution muséale. Dans les années 1920, on délaisse l'idée du cabinet de curiosités pour adopter celle d'un musée didactique, capable d'une influence sur la vie sociale, intimement lié au développement intellectuel du public et lieu de ressources pour les chercheurs.

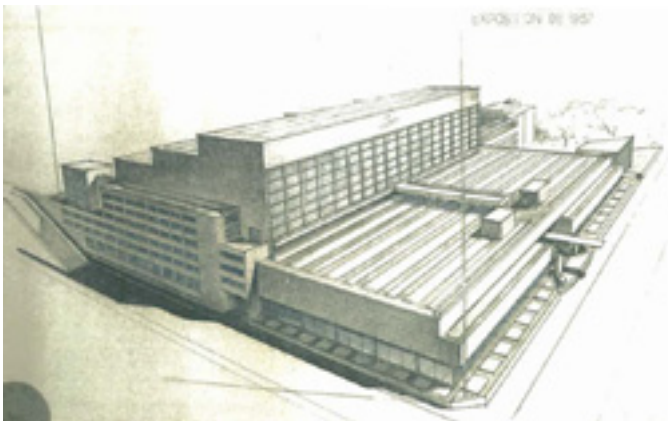


Le plan idéal de circulation du visiteur selon Louis Hautecoeur.

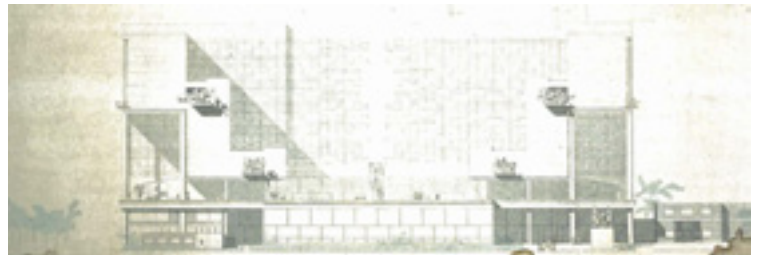
1912
Exposition itinérante des Futuristes



Aubert, Dondel, Viard et Dastugue autour de leurs maquettes.



Projet de Mallet-Stevens et Georges-Henri Pingusson pour le concours des musées d'art moderne.



Proposition de Le Corbusier.

Pour la première fois s'élèvent à Paris des édifices destinés à devenir des musées, et le Président de la République Albert Lebrun en pose la première pierre le 5 juillet 1935. L'intérieur des musées et les façades latérales sont laissés à une nudité toute muséographique, mais des artistes sont invités à intervenir au niveau du parvis central et de la façade Wilson. Léon Baudry et Marcel Caumont réalisent ainsi les métopes* du bassin, lui-même dessiné par Félix Févola. Alfred Janniot, déjà sollicité en 1931 pour les vastes bas-reliefs du Musée des Colonies construit à l'occasion de l'Exposition Coloniale de la Porte Dorée, réalise pour le Palais de Tokyo deux bas-reliefs en un intitulés Allégorie à la gloire des Arts. **>Aristide Maillol** considérait ce double-musée comme un véritable chef d'oeuvre - peut-être en raison de l'utilisation abondante de sculptures comme éléments ornementaux. Léon-Ernest Drivier, Auguste Guénot, Louis Dejean et Aristide Maillol lui-même produisent une série de nus pour le parvis. La sculpture de bronze intitulée France et recouverte de feuilles d'or à l'origine fut, quant à elle, réalisée par **>Antoine Bourdelle**.

Le concours d'architecture est ouvert en 1934. Cent vingt projets, dont ceux de Le Corbusier ou de Mallet-Stevens, seront étudiés par un jury, jugé trop important et peu connaisseur par les Modernes. Louis Hautecoeur, qui fait alors autorité en cette science nouvelle qu'est la muséologie, a des exigences précises. Ainsi, l'éclairage doit essentiellement être naturel, quitte à avoir recours au verre prismatique et aux lentilles de réflexion. Il doit entrer dans le bâtiment de manière zénithale pour les salles de peinture et latérale pour les salles de sculpture. Mais c'est probablement davantage pour son rapport au paysage urbain que pour ses qualités muséographiques qu'est retenu le projet des jeunes architectes Jean-Claude Dondel et André Aubert épaulés par leurs aînés Paul Viard et Marcel Dastugue, et associés aux conservateurs Louis Hautecoeur et Raymond Escholier pour l'élaboration du projet définitif. Le projet lauréat alliant structure poteau-poutre-dalle et tradition palatiale à la française, suscite de vives polémiques dans les revues modernistes d'architecture qui lui reprochent son académisme. En dépit de travaux d'amélioration successifs engagés dès la fin de l'exposition internationale, le bâtiment reste l'objet de critiques récurrentes au cours des décennies suivantes.

> Aristide Maillol (1861 - 1944) :
 Considéré comme le premier sculpteur moderne, il délaisse effectivement la sculpture naturaliste du XIXe siècle, pour privilégier la représentation de la tension des volumes à travers un sujet unique, le corps féminin. Sa quête de la perfection empreinte d'archaïsme ouvre le chemin de l'abstraction, du volume qui se justifie par lui-même, et annonce des oeuvres comme celles du britannique Henry Moore.

> Antoine Bourdelle (1861 - 1929) :
 Praticien chez Auguste Rodin à ses débuts, il enseigne plus tard auprès d'artistes majeurs de leur génération comme Matisse, Maillol ou Giacometti. Bourdelle est au confluent de multiples influences et de nombreuses césures esthétiques de par son oeuvre et son enseignement. Sa création singulière ne cessa d'interroger le passé pour leur donner une orientation moderne.

1913

The Armory Show,
 un événement
 médiatique à New
 York et Chicago

Si l'on s'intéresse aux aspects plus techniques du projet, précisons que le bâtiment s'élève sur une structure en béton armé - chose plutôt inédite à l'époque en France. Le revêtement est, quant à lui de nature diverse. De la pierre de Massangis (Yonne) revêt les faces Sud et le parvis. De la pierre de Comblanchien (Côte d'Or) est utilisée côté Wilson et sur les façades latérales. Du marbre et des calcaires nobles sont employés pour les escaliers et les sols des halls et des salles de sculptures - les autres sols étant revêtus de linoléum. Faut de budget, des solutions techniques très discutables furent adoptées dans l'urgence. Ainsi, l'air conditionné n'a pas été installé, les radiateurs furent parfois placés sous les tableaux, l'installation électrique est jugée dangereuse et les verrières inaccessibles devinrent vite sales et étaient peu étanches...

Bien qu'inachevé en 1937, le musée d'état du Palais de Tokyo montre, pendant l'Exposition Internationale et à l'initiative de Léon Blum Les Chefs d'Oeuvre de l'Art Français. L'exposition en question est un succès populaire. On peut découvrir 1300 oeuvres issues des collections de toute la France et illustrant la continuité de l'art français depuis le Haut Moyen Âge.

A la fin 1941, alors que les Allemands occupent Paris, les sous-sols des deux musées sont réquisitionnés et transformés en magasins de séquestres de biens juifs spoliés. Côté musée national, on entpose du mobilier (pianos...), côté municipal des caisses de vêtements et des effets personnels.

En raison des défauts évoqués plus haut, le musée fera l'objet de parachèvement de 1937 à 1947, et malgré cela, Bernard Dorival, adjoint du conservateur en chef >Jean Cassou, complétera en 1956 cette liste d'imperfections. Il relève alors l'absence de salle de conférence, le fait que les visiteurs hésitent à descendre vers les salles du rez-de-chaussée qu'ils trouvent trop sombres - d'ailleurs les artistes qui y exposent se sentent souvent relégués au second plan - et les problèmes de chaleur torride en été et un froid glacial en hiver. De plus, une verrière s'écroule - ironiquement ! - dans une salle d'exposition consacrée à Le Corbusier... Le Centre Georges Pompidou, futur Musée National d'Art Moderne, avec sa flexibilité maximale, sera conçu comme l'anti-Palais de Tokyo.



Le chantier de construction du Palais de Tokyo en 1936.

> **Jean Cassou (1897-1986) :** Historien, critique d'art, poète et romancier, Jean Cassou devient en 1932 inspecteur des Monuments Historiques et est membre du Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes en 1934. C'est en avril 1940 qu'il est affecté au Musée national d'art moderne dont il devient conservateur adjoint puis conservateur en chef durant quelques semaines, avant d'être destitué en septembre 1940. A l'approche des armées allemandes, il est envoyé au château de Compiègne où il se consacre à la sauvegarde du patrimoine national. Sa révocation de son poste de conservateur du Musée d'art moderne par le régime de Vichy le convaincra d'entrer dans la Résistance. Il retrouvera sa fonction de conservateur en chef des Musées nationaux en 1945 et occupera le poste de conservateur en chef du Musée national d'art moderne jusqu'en 1965.



Salle de l'ancien Musée national d'art moderne. © Roger-Viollet



Le 9 juin 1947 est inauguré officiellement le Musée National d'Art Moderne au Palais de Tokyo. Il comprenait alors, outre les anciennes collections du Musée du Luxembourg (artistes vivants, école française) et du Musée du Jeu de Paume (école étrangère), un premier noyau d'acquisitions et de dons importants. Sa collection s'étend des néo-impressionnistes et Nabis aux tendances de l'époque. Une nouvelle conception du musée, de ses missions et de sa façon de présenter les oeuvres, en conformité avec les avancées des deux décennies précédentes en matière de muséographie est ainsi officialisée. Sous l'impulsion de Jean Cassou, son conservateur en chef, le musée d'art moderne est pensé comme un lieu de culture qui propose au spectateur de contempler les oeuvres dans les meilleures conditions mais aussi de les comprendre comme l'expression de leur temps. Son ambition est d'offrir un panorama objectif et une représentation dynamique des grands mouvements et des artistes marquants depuis le tournant du siècle, en faisant débiter la modernité aux suites tumultueuses de l'impressionnisme. Pour cela, la première mission du musée est de combler les lacunes de la collection en réunissant des ensembles significatifs d'oeuvres de Braque, Matisse, Picasso, Rouault. En dépit de son ambition universaliste, cette collection révélera ses limites, notamment par une conception de la modernité réduite au fauvisme, au cubisme et à leurs suites, et par une représentation insuffisante des artistes étrangers et des avants-gardes. On note l'absence de l'abstraction géométrique et du surréalisme par exemple. Devant composer avec les lourdeurs administratives de la direction des Musées de France, les conservateurs en chef successifs (Jean Cassou jusqu'en 1965 ; Bernard Dorival de 1965 à 1968) tentent de contrebalancer les faiblesses de la collection par un programme d'expositions temporaires en prise avec l'actualité internationale et par le renouvellement des accrochages.

À partir de 1968, une nouvelle génération de conservateurs intègre l'équipe du musée et impulse une politique d'exposition et d'acquisition plus diversifiée, qui intègre des courants nouveaux tels que l'art conceptuel, la vidéo ou l'installation. Dans l'effervescence de l'après-mai 68, un nouveau conservateur en chef, Jean Leymarie (1968-1973), et une nouvelle génération de collaborateurs vont s'attacher à réveiller un musée national d'art moderne qui peine à refléter l'évolution d'un monde soumis à de multiples remises en cause. Jean-Hubert Martin, alors collaborateur de Jean Leymarie, invite alors des artistes tels que Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager, Sarkis, Panamarenko.

Dominique Bozo (1973-1975) est, quant à lui, très attaché à la peinture américaine. L'exposition consacrée à Mark Rothko qu'il organisa en 1972 fut très marquante.



Salle de sculpture contemporaine au niveau 1, après 1970.



Salle du Musée national d'art moderne, après 1970.



Rotonde au niveau 1 (ca 1969). Au fond, *Capricorne* (1948-1964) de Max Ernst.

1920
Première Messe-Dada internationale à Berlin

UNE HISTOIRE À REBONDISSEMENTS

L'ouverture du Centre Pompidou en 1977 entraîne le déménagement des collections et le transfert du Musée National d'Art Moderne vers le centre de la capitale. Les différents programmes qui occupèrent ensuite le Palais de Tokyo le transformèrent progressivement en une grande boîte noire, à contre sens des caractéristiques du lieu.

L'aile Ouest accueille ainsi un temps un "musée d'art et d'essai", puis différents projets dédiés aux arts visuels : des espaces d'exposition (Centre National de la Photographie, Mission du Patrimoine Photographique) cohabitent avec des unités de formation artistique (FEMIS, IHEAP)

À partir de 1978, le Musée d'Art et d'Essai occupe certains des espaces laissés vides depuis le déménagement du Musée National d'Art Moderne. Ne possédant pas de collections permanentes, ce musée atypique présente, jusqu'en 1986, des oeuvres de natures très diverses appartenant aux musées nationaux, tout particulièrement au musée du Louvre, à l'occasion d'une série d'expositions temporaires organisées autour de thèmes variés : un style, un artiste, une école, une technique... Les oeuvres exposées sont accompagnées de documents relatifs à leur histoire, le contexte de leur production, leur provenance ou leur influence. Cette approche didactique permet ainsi d'initier le public au développement des connaissances et des recherches en histoire de l'art par des expositions dont certaines sont préparées en étroite collaboration avec l'Ecole du Louvre et ses étudiants. Durant cette même période, le Palais de Tokyo abrite les collections post-impressionnistes destinées au futur Musée d'Orsay - qui ouvrira en 1986, ainsi que des donations faites au MNAM, entre autres les oeuvres de Braque, Laurens, Rouault et Dunoyer de Segonzac, qui n'ont pas été encore transférées au Centre Pompidou.



Exposition « Paul Grimault, artisan de l'imaginaire », 1991-1992.



Exposition « William Klein. Le commun des mortels », 1986-1987.

En 1984, le Centre National de la Photographie fondé et dirigé par Robert Delpire s'installe au Palais de Tokyo où il organisera plus d'une centaine d'expositions. Le Ministère de la Culture et de la Communication envisage alors de créer au Palais de Tokyo une "Maison de l'Image" dédiée à la photographie et au cinéma. Celle-ci doit réunir dans un même lieu les fonctions d'exposition et de conservation pour la création contemporaine et le patrimoine, de formation et de documentation. Des travaux importants débutent en 1986 pour installer la FEMIS et créer de nouvelles salles de cinéma. On peut alors voir au Palais de Tokyo les programmations de différentes structures : Cinémathèque Française, Centre Simone de Beauvoir, Animathèque, AMIS (Association pour l'Aménagement du Palais de Tokyo en Maison de l'Image et du Son)... Cette dernière, sous la tutelle du CNC et sous la direction de Jack Gajos puis de Christian Oddos, a pour mission de fédérer au sein d'un même lieu les institutions dédiées à la photographie, au cinéma, à la vidéo et de préfigurer le "Palais des Arts de l'Image" dont le projet architectural est confié à l'agence Franck Hammoutène sous le nom de "Palais du Cinéma", le projet se concentre par la suite autour d'un musée du cinéma, conçu par Dominique Païni, directeur de la Cinémathèque Française, et l'architecte Alain Guiheux. En 1995 des travaux de gros oeuvre débutent en vue d'une refonte complète du bâtiment. Mais le projet est abandonné définitivement en 1998, au profit de l'installation de la cinémathèque Française à Bercy dans le bâtiment précédemment occupé par l'American Center.

L'arrêt définitif du chantier en juin 1998 laisse une friche disponible pour une nouvelle phase dans l'histoire du Palais de Tokyo.

1928

« Espace des Abstracts » de
El Lissitzky pour le musée
provincial de Hanovre

2002 : LE PALAIS DE TOKYO DEVIENT “SITE DE CRÉATION CONTEMPORAINE”



Lorsqu'en 1999 le Ministère de la Culture et de la Communication décide “l'installation d'un site dédié à la création contemporaine” avec un budget modeste (3 millions d'euros) dans l'aile Ouest du Palais de Tokyo, l'intérieur du bâtiment a déjà été lourdement démolé, laissé en l'état comme une coquille vide.

Le projet institutionnel est défini par les directeurs artistiques fraîchement nommés, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, comme “l'élaboration d'une plate-forme de dialogue pour la création française et internationale, d'un lieu de ressources et d'échanges, d'un espace pour le débat esthétique ouvert, pour offrir au public une grande proximité avec la création contemporaine.”

La visite du lieu laisse découvrir une construction et des espaces surprenants, mis à jour par les démolitions. La structure en béton de 1937, très élancée, apparaît mise à nu, dans un aspect brut, industriel, moderne. Derrière des façades monumentales, l'intérieur du bâtiment ressemble à une friche industrielle : les volumétries sont étonnantes, la lumière naturelle est permanente et généreuse, savamment mise en oeuvre par de grandes verrières zénithales et de larges baies disposées sur les façades.

Décidés à relever le défi de cette réhabilitation, les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal semblent être les premiers à reconnaître les qualités architecturales du projet de 1937. Lors de leur première visite, ils sont frappés par les proportions harmonieuses, les rapports d'équilibre, la liberté de circulation offerte aux visiteurs. Aussi, ils souhaitent conserver le choc ressenti lorsqu'il ont franchi la porte d'entrée en 1999. “Le contraste entre le bon état de conservation de l'extérieur et l'aspect de friche à l'intérieur était saisissant, mais aussi stimulant. Cette sensation devait être préservée et transmise aux visiteurs”, racontent-ils.

Ainsi, Lacaton et Vassal proposent une réponse simple et légère en quatre points fondamentaux, collant au terme “d'installation” dont fait mention le titre du concours imaginé par le Ministère de la Culture, et au budget très limité:

- utiliser l'existant, ne pas le transformer, tirer parti au maximum des qualités physiques et esthétiques du bâtiment;
- conserver la grande liberté des espaces sans les cloisonner, pour permettre une plus grande liberté et fluidité dans l'espace;
- créer de la porosité : entendre la pluie, voir la lumière et le soleil entrer, voir la ville, multiplier les accès pour être plus ouvert et plus accueillant;
- considérer l'espace comme un lieu à habiter.

Parallèlement, le projet règle les travaux indispensables à la réouverture du lieu et à son occupation, selon une hiérarchie rigoureuse exigée par le budget : stabilité structurelle, accessibilité et sécurité, confort thermique et éclairages sont prioritaires. A l'extérieur, des interventions légères sont réalisées : escaliers, passerelles, pour améliorer la sécurité et l'accessibilité.



Vue de la friche telle que Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal l'ont découverte en 1999.

1934

Conférence internationale d'études à l'Académie des Beaux-Arts de Madrid
« Muséographie. Architecture et aménagement des musées » d'art.

1936

Le Front Populaire instaure les congés payés



Vues des salles d'exposition au cours de la réhabilitation et de la mise en place du nouveau centre d'art.

Etant installées dans les lieux, à côté de l'équipe chargée de la programmation future du site, l'élaboration du projet et du chantier vont se suivre en étroite collaboration. Lacaton et Vassal ont raisonné comme pour un lieu ouvert - une rue, une galerie commerciale, une place... - où tout est affaire de circulation, où les murs n'ont pas d'importance, où ce qui prime, ce sont les facilités de déplacement.

« 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. (...) Nous pensons que, à chaque occasion, tout l'espace devait être reconsidéré. Il revenait à chaque exposition ou à chaque événement, de créer ses murs », précise Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal d'ajouter « 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'offert durablement un espace et un bâtiment ».



Images préfigurant la proposition de réhabilitation d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal.

1938

Exposition
Internationale
du Surréalisme
à Paris

MODERNITÉ : ART DE VIVRE, ART DANS LA VIE

Un projet initial inscrit dans son temps ?

« Il se passe dans notre temps, dans notre temps moderne, toutes sortes de transformations idéologiques, scientifiques, techniques, industrielles, économiques, politiques, sociales qui ne peuvent manquer de modifier notre conception et notre image du monde, notre manière d'être au monde, notre manière d'être, de vivre et notre sensibilité. Isolé d'un si complexe et mouvant ensemble nos productions artistiques ne peuvent que faire de celles-ci un monstre incompréhensible, plus incompréhensible encore que ne le prétend l'ignorance vulgaire. [...] Les producteurs plastiques de notre temps doivent être présentés en concordance avec des documents et des témoignages relatifs aux créations des autres arts, musique, arts graphiques, danse, aux créations de la littérature et de la philosophie, aux théories renouvelant l'explication du monde, bref à toutes les manifestations de la pensée de notre temps. » Extrait d'un discours de Jean Cassou le 19 octobre 1964.

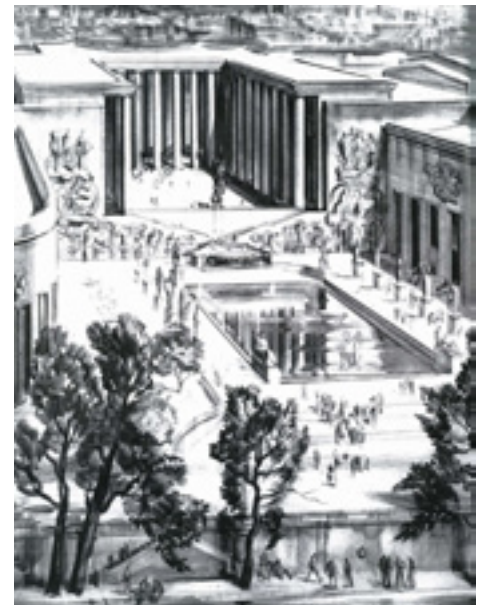
Le projet des Palais du Quai de Tokyo, initié en novembre 1934 pour l'Exposition des Arts et Techniques de la Vie Moderne, devait donner lieu à l'un des trois bâtiments qui subsisteraient après l'Exposition. Il constitue aujourd'hui encore un exemple marquant d'architecture hybridant académisme et modernité. En effet, si son style dénote toujours la survivance de nombreuses références classiques, les architectes firent aussi preuve d'une conception moderne de la muséographie. Nous tenterons dans cette partie d'étudier ce qui, dans le projet originel du Palais de Tokyo, peut être rattaché à une pensée moderne de l'architecture muséale, en nous concentrant sur le rapport accentué, au sein du Palais, entre création plastique et condition de vie de l'homme moderne.

Une des spécificités du projet architectural de Dondel, Aubert, Dastugue et Viard est de devoir répondre, pour la première fois en France, à la nécessité d'un espace spécifiquement dédié à l'exposition d'œuvres d'art, à leur conservation et à leur présentation publique. Les prérogatives du projet sont donc la constitution, à la fois, d'« une école et un temple ».

Les choix des quatre architectes dénotent, dans ce contexte, un souci particulier de praticité et d'harmonie, dans un lieu ayant pour fonction d'accueillir des visiteurs en grand nombre. En vue de répondre à ce besoin, le Palais de Tokyo est donc pensé comme un espace de vie, un espace public. Chaque partie, extérieure comme intérieure, du bâtiment est conçue dans la perspective d'offrir aux visiteurs un maximum d'espace : larges volumes et parcimonie de l'ornementation sont la règle.

Le Palais est également conçu avec un souci apparent d'harmonie urbanistique. Ainsi, les deux corps de bâtiment sont séparés par une terrasse donnant sur un miroir d'eau, qui ouvre une perspective sur la Seine depuis la rue du Président Wilson. L'agencement de l'ouvrage inscrit donc le bâtiment dans le maillage urbain préexistant, le fleuve pouvant désormais être aperçu par les visiteurs flânant dans le jardin du musée Galliera. Par ailleurs, les deux ailes du bâtiment sont ceintes de jardins de manière à isoler les visiteurs de l'activité bruyante du quai.

En dépit de l'importance du programme décoratif, toute ornementation est absente des espaces d'exposition. Ce refus du décorum dans des espaces principalement fonctionnels ne semble pas indifférent aux théories d'>Adolf Loos sur le bannissement de l'ornementation dans l'architecture moderne. Les espaces intérieurs seront entièrement dédiés à l'art moderne, leur luxe sera technique et non pas ostentatoire.



Vue d'ensemble des musées d'art moderne (numéro 4917 de *L'illustration*, 29 mai 1937, dessin de Décaris).

> Adolf Loos (1870-1933) :

Loos est un architecte autrichien dont les essais critiques, peut-être plus encore que les réalisations, ont fait une figure intellectuelle majeure et influente. Très marqué par l'École de Chicago, découverte lors d'un voyage de trois ans aux États-Unis, il publie à son retour en Autriche une série d'articles critiquant l'ornementation superflue de l'architecture traditionnelle autrichienne, comme des productions récentes de la Sécession Viennoise ou du mouvement Art Nouveau. De ces articles naîtra l'essai fondamental de Loos, *Ornement et Crime* (1908), dans lequel il propose une lecture à la fois historique et sociologique de ce phénomène esthétique. Loos assimile l'usage de l'ornementation à un stade inférieur de l'évolution des civilisations humaines et à une incécence sociale, profondément lié à la criminalité. Le texte de Loos, empreint de provocation, peut aujourd'hui choquer, en particulier par ses théories raciales. Cependant, la polémique ne doit pas voiler l'influence décisive de sa théorie esthétique sur l'architecture moderne : Loos considère l'ornement comme une distraction inutile entre le public et la pureté des matériaux de construction. Il critique également la nécessité de mettre en œuvre des moyens supplémentaires pour la création d'ornements superflus.

1942

Proposition expérimentale de Marcel Duchamp pour la scénographie de l'exposition « First papers of Surrealism » à New York

Ouverture de la galerie de Peggy Guggenheim « Art of this Century » à New York

Par ailleurs, cette conception des salles d'exposition n'est pas sans rappeler la célèbre citation de >Louis Sullivan : « form follows function ». En effet, nous pouvons retrouver, en partie, l'esprit de ce mantra du fonctionnalisme architectural dans la conception du musée par les quatre architectes. Si la lisibilité des matériaux n'est pas encore mise à l'honneur par les architectes, qui préfèrent cacher la structure en ciment du bâtiment sous un habillage de pierre blanche, la différenciation d'usage des salles selon le type d'oeuvres qui y est exposé (lumière latérale pour la sculpture, zénithale pour la peinture) nous semble constituer un exemple significatif de cette approche fonctionnaliste. Il s'agit de penser le bâtiment selon sa fonction d'espace d'exposition, ouvert au public, et de penser l'oeuvre exposée par rapport à un spectateur.

Avec sa colonnade néoclassique, sa terrasse, ses métopes et son escalier d'honneur en marbre, le Palais de Tokyo constitue un prolongement évident de l'architecture néoclassique du XIXe siècle. Le bâtiment mêle ainsi la sobriété des lignes modernes à un répertoire néoclassique revisité dont la monumentalité reste intacte. Nous pouvons considérer que, parmi la programmation de l'Exposition Internationale de 1937, le pavillon espagnol s'impose, par son architecture moderne novatrice, comme un contre-exemple au bâtiment de Dastugue, Viard, Dondel et Aubert.

Alors que la guerre civile fait rage de l'autre côté de la frontière, le pavillon est conçu comme un projet commun, dans lequel chaque artiste, commissaire, architecte apporte sa pierre à l'édifice. Le pavillon doit affirmer à Paris la force et l'union de l'Espagne républicaine face au fascisme. Les architectes Luis Lacasa et José Lluís Sert proposent une relecture de l'architecture populaire espagnole (murs de chaux et sols carrelés) en utilisant une rigueur rationnelle, en particulier en ce qui concerne le parcours du visiteur, libre et fluide, sans entrée favorisée. Les contributions des artistes – Picasso, Miro, Calder, Gonzales – se mêlent à l'architecture et aux textes d'intention politiques pour former une oeuvre d'art total.

Toutefois l'exposition est aussi marquée par l'existence de pavillons au style néo-classique moderne, comparable à celui du Palais de Tokyo et typique d'une architecture d'état des années 1930. Ils sont l'oeuvre d'architectes dont les noms resteront associés historiquement aux mouvements autoritaires et totalitaires qui prirent le pouvoir dans certains pays d'Europe : le pavillon du Troisième Reich, dessiné par Albert Speer, en constitue un exemple frappant.

> Louis Sullivan (1856-1924) :

« Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple blossom, the toiling work horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. » Louis H. Sullivan « The tall office building artistically considered », in Lippincott's Magazine, mars 1896

Louis Sullivan est un architecte américain de la seconde moitié du XIXe siècle. Il est aujourd'hui autant reconnu pour son style architectural, pour son utilisation de techniques industrielles innovantes que pour son influence sur le développement des théories de l'architecture moderne. Bien qu'il ne soit ni le premier créateur de gratte-ciels, ni le premier à remplacer l'utilisation de murs porteurs par des armatures d'acier, il a pensé une architecture adaptée à ce nouveau matériau de construction, en mariant logique et élégance. En cela il tourne le dos aux styles du passé, pour proposer une forme adaptée aux nouvelles exigences d'un monde industriel en pleine expansion. Bien qu'il soit crédité de la création de la phrase-manifeste de l'architecture moderne « form follows function », son architecture était souvent le support d'un important travail d'ornementation, en fer forgé ou en terre cuite.



Vue du pavillon espagnol.



Vue du pavillon allemand.



Vue du pavillon soviétique.

1955

Première édition de documenta à Kassel

2002 : l'esthétique relationnelle comme concept dominant

“L'art est un état de rencontre.” Nicolas Bourriaud

En 2001, alors qu'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal réfléchissent à une proposition de réhabilitation pour le Palais de Tokyo, un lieu fait parler de lui au Maroc et aussi sur la scène culturelle internationale. L'UNESCO vient en effet de signer une nouvelle convention visant à sauvegarder le “patrimoine culturel immatériel de l'humanité” – notion apparue au début des années 1990 – et proclame dans la foulée l'espace culturel de la place Jemaa el-Fna “patrimoine culturel immatériel” au même titre que le Carnaval d'Oruro en Bolivie ou encore le chant polyphonique géorgien classé également cette même année. La place Jemaa el-Fna est effectivement l'un des principaux espaces culturels de Marrakech. Devenue l'un des symboles de la ville depuis sa fondation au XI^e siècle, elle offre une concentration exceptionnelle de traditions culturelles populaires marocaines qui s'expriment à travers la musique, la religion et diverses expressions artistiques.

Située à l'entrée de la médina, cette place triangulaire entourée de restaurants, d'échoppes et de bâtiments publics est un point de rencontre pour les habitants de la ville, mais également pour les gens venus d'ailleurs. Tout au long de la journée, et jusque tard dans la nuit, on peut y acheter des fruits, déguster des mets traditionnels et trouver toute une variété de services tels que soins dentaires, médecine traditionnelle, divination, prédication, tatouage au henné ou portage d'eau. On peut également y voir et entendre conteurs, poètes, charmeurs de serpents, musiciens berbères (*mazighen*), danseurs *gnawa* et joueurs de *senthir* (*hajhouj*). Les expressions orales étaient autrefois continuellement renouvelées par les bardes (*imayazen*) qui parcouraient les territoires berbères. Aujourd'hui encore, ils mêlent le geste à la parole pour enseigner, divertir et charmer le public.



Diverses vues, diurnes et nocturnes, de la place Jemaa el-Fna.

1956

Exposition « This is Tomorrow » à la Whitechapel de Londres



Vues, diurnes et nocturnes, de la place Jemaa el-Fna.

Mais l'urbanisation, en particulier les spéculations immobilières et le développement de l'infrastructure routière, est considérée comme une sérieuse menace pour cet espace culturel. Si la place Jemaa el-Fna jouit d'une grande popularité, les pratiques culturelles pourraient toutefois être affectées par une **>acculturation**, notamment liée au développement du tourisme, d'où la décision de l'UNESCO de répondre à la demande du Maroc d'une protection officielle de sa part.

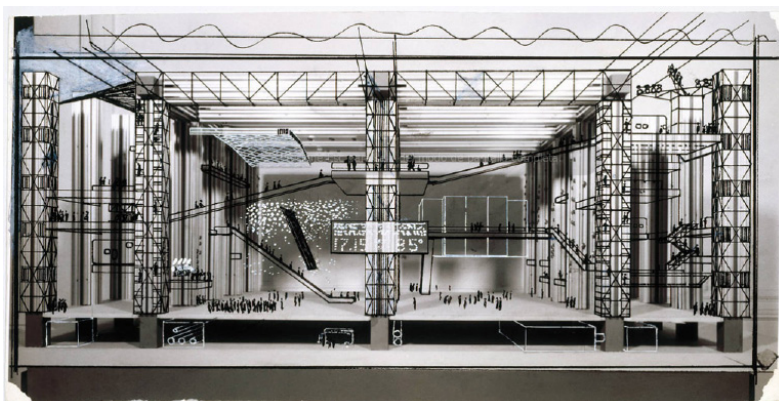
L'instauration de cette nouvelle classification par l'UNESCO de sites remarquables connaît un important retentissement sur la scène artistique et culturelle internationale. Lacaton et Vassal s'inspirent largement des qualités de la place Jemaa el-Fna au moment de l'élaboration de leur projet pour le Palais de Tokyo. L'idée d'un lieu ouvert, d'un lieu de rencontres, à la croisée des disciplines et dont les frontières sont poreuses fait son chemin.

Leur projet partage aussi les observations faites par Nicolas Bourriaud dans son essai *Esthétique Relationnelle* (1998) au sujet de la scène artistique en ce tournant de millénaire. De nombreuses propositions artistiques mettent l'accent sur l'expérience de la relation sociale. Loin de se limiter à un art interactif, l'esthétique relationnelle montre avant tout comment s'organise la sphère des relations humaines – au même titre que celle de la consommation dans les années 1960 – et comment cela reconfigure les pratiques artistiques. Les oeuvres en question prennent des formes originales : celle d'un repas (Rirkrit Tiravanija), d'un outil de communication (Philippe Parreno), d'une performance au cours de laquelle l'artiste va se faire employer comme caissière dans un supermarché (Christine Hill) ou encore d'une petite annonce parue dans un quotidien (Noritoshi Hirakawa).

>Acculturation : Désigne l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent, plus ou moins rapidement, des modifications dans les modèles culturels initiaux de l'un ou l'autre des deux groupes.



2012 : Une généreuse deuxième phase de réhabilitation



Croquis du *Fun Palace*.

Le second projet de réhabilitation d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal pour le Palais de Tokyo, en 2012, engage une continuation logique à leur proposition architecturale précédente. Ainsi, la nouvelle réhabilitation qui permettra au Palais de Tokyo, d'ouvrir au public plus de 22000 m² d'espace d'exposition, révélera à nouveau les espaces du bâtiment originel, tels que les travaux de rénovation interrompus les ont laissé en 1995, c'est-à-dire telle une friche.

Toutefois, de par la taille exceptionnelle de l'institution, de nouvelles prérogatives semblent s'imposer à ses concepteurs. Ainsi, la référence programmatique n'est plus celle de la place Jemaa El-Fna et de sa vie sociale et culturelle toujours renouvelée, mais d'un projet architectural moderne, peut-être plus célèbre et influent mais tout autant immatériel : le *Fun Palace* (voir ANNEXE) de l'architecte anglais Cedric Price.

Le *Fun Palace* est souvent considéré comme l'inspiration du projet du Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers (1977), centre d'art, musée et galerie marchande, immense lieu de loisirs constamment mouvant. De façon plus générale, le *Fun Palace* symbolise la société des loisirs fuyant le monde ordonné de l'entreprise et du travail, axé sur la production et le profit.

Nous retrouvons aussi dans cette référence la continuation de l'idée précédemment évoquée d'un espace offert aux visiteurs, aux artistes et aux commissaires d'expositions. C'était déjà cette idée de générosité de l'espace qui prédominait dans la réhabilitation de 2002 et le projet institutionnel de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans : un espace à habiter, un mode d'exposition qui peut rapprocher l'art du quotidien, par une certaine indifférence à l'égard de l'étiquette muséale, avec une programmation libre, vivace.

Jean de Loisy, président de ce Palais de Tokyo *nouvelle version*, a souhaité poursuivre l'implantation successive, au fil des saisons, d'oeuvres semi-pérennes prenant appui sur les caractéristiques mêmes du bâtiment. Ainsi se dessine l'esquisse d'un parcours physique et mental, presque initiatique – tel qu'on les concevait déjà dans les jardins de la Renaissance où l'on allait d'une surprise à une autre, d'une émotion à une autre... Alors que le Palais de Tokyo, n'ayant aujourd'hui plus de fonction muséographique, ne possède pas de collection permanente, ces interventions artistiques d'une durée de 18 à 24 mois autorisent au visiteur une expérience dans le temps de son rapport aux oeuvres. Elles structurent la programmation temporaire en proposant une promenade au fil de laquelle chacun se retrouve dans une posture active, tantôt bousculé, tantôt hypnotisé.

1959

Le Ministère chargé des affaires culturelles, préfiguration du Ministère de la Culture et de la Communication, est confié à André Malraux

Ces différents projets d'artistes seront développés ci-après au fil des thématiques abordées...

Parmi les récentes interventions d'artistes sur le bâtiment, on dénombre plusieurs œuvres qui prennent largement en compte le centre d'art comme lieu de vie. La relation à «l'habitant des lieux» est cruciale dans les propositions artistiques présentées ci-après.

Isabelle Cornaro - *Le Païpe*, 2015

Isabelle Cornaro est invitée à concevoir une œuvre pour le *Païpe*. À la suite des interventions réalisées par Ulla von Brandenburg et Sheila Hicks, il semblait pertinent d'inviter Isabelle Cornaro à concevoir une installation in situ pour un espace à mi-chemin entre le théâtre frontal et le diorama immersif, tant cette artiste est attachée à la construction gestuelle comme mentale du paysage, entre mimésis et abstraction. Le paysage constitue une prémisse importante dans l'œuvre de l'artiste, que ce soit dans les photographies intitulées *Savane autour de Bangui* et le *Fleuve Utubangui* (2003-2007) où le territoire est dessiné à l'aide de bijoux, ou la série d'installations *Paysage avec poussin et témoins oculaires* (2008-) inspirées du peintre Nicolas Poussin (1594-1665), de ses paysages pastoraux et de ses évocations d'un monde champêtre idéalisé.

Pour le Palais de Tokyo, Isabelle Cornaro a décidé de réaliser une installation de peintures murales. Ces œuvres *in situ* produites à l'aide de peinture projetée sont les reproductions de photogrammes issues du film 16mm *Floues et colorées* (2010), déployant paysages, abstractions géométriques et monochromes. Après avoir présenté une partie des paysages et des abstractions géométriques issus de cette série à la Fondation d'Entreprise Ricard (2010) et au Magasin (2012), Isabelle Cornaro fait le choix d'en montrer des monochromes au Palais de Tokyo. Ces œuvres, produites à l'aide de sprays au rendu tangible, gardent les proportions d'une projection cinématographique, leur conférant un aspect fortement perceptif. L'artiste avoue volontiers la référence – même galvaudée – aux *Meules* que Claude Monet a réalisées non loin de Giverny entre 1890 et 1891. Outre l'importance que cette dernière série revêt pour le pionnier de l'abstraction, Kandinsky, on peut aussi souligner celle de la particularité du système complexe, qui oscille entre naturalisme et idéalisme, que Monet élabore au fil des séries de plein air, au cours de l'aménagement de son jardin de Giverny et à travers son installation des *Nymphéas* pour l'Orangerie.

Le *Païpe* du Palais de Tokyo devient un véritable espace déambulatoire où nous observons peintures projetées et arrêts sur image vibratoires, faisant alors l'expérience singulière, à la fois physique et mentale, d'un aller-retour incessant entre deux régimes de production et de réception de l'image généralement mis en opposition. Dans la série photographique *Savane autour de Bangui* et le *Fleuve Utubangui*, il est question de corps. Les éléments de parure corporelle deviennent les contours d'un territoire hanté par le corps humain. Ailleurs, Isabelle Cornaro reconstitue le paysage idyllique et immémorial de Poussin à l'aide de socles et d'objets quotidiens pour en faire une installation tridimensionnelle, l'espace du visiteur. Dans l'installation que l'artiste propose pour le *Païpe*, il est également question de corps. L'ordonnement à l'échelle de l'architecture de l'ensemble de ses peintures joue sur les perspectives, les dimensions et les points de vue, faisant du positionnement du spectateur une des conditions de la plurivocité des œuvres et provoquant une expérience temporelle et spatiale singulière.



Vue de l'exposition d'Isabelle Cornaro, *Reproductions #7*, 2010-2015..

1962

Création de l'environnement
« Dylaby » au Stedelijk
Museum à Amsterdam

Tatiana Wolska - Principe d'incertitude, 2015



Vue de l'installation de Tatiana Wolska, « Principe d'incertitude », 2015.

Tatiana Wolska (née en 1977, vit et travaille à Nice) a imaginé une intervention *in situ* à l'occasion des soixante ans du Salon de Montrouge – ceci après avoir réalisé une exposition dans le cadre des Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent en avril 2014.

Pour la première fois, l'artiste confronte une pratique presque intimiste de la sculpture, à petite et moyenne échelle, à la monumentalité d'une architecture. De cette contrainte naît une installation qui mêle la force à la délicatesse et sublime les liens entre espace intime et espace public, sous la forme d'une structure proliférante ; un *Principe d'incertitude* évoquant autant la mécanique quantique que le doute du spectateur face à une forme mystérieuse et envahissante.

Économie des moyens et simplicité du geste sont les fondements de la pratique du dessin et de la sculpture de Tatiana Wolska. Lent et minutieux, son travail de sculpture transcende, plus particulièrement, la simplicité des matériaux de récupération qu'elle utilise pour en extraire toute la poésie. Bois, plastique, métal, etc. font partie des matières qu'elle affectionne particulièrement et qui sont à l'origine de sculptures à l'aspect organique, démentant l'usage premier du matériau. À partir de ce processus de transformation de la matière dite « pauvre », Tatiana Wolska crée de nouvelles formes qui, si elles demeurent marquées par l'imaginaire de l'artiste, appellent et accueillent celui du spectateur.

Jean-Michel Alberola - La salle des instructions, 2012

La *Salle des instructions*, peinture murale réalisée par Jean-Michel Alberola dans la Power Room du Palais de Tokyo, s'étend sur l'ensemble des parois de la salle de réunion, du sol au plafond, et est introduite par une phrase en tube fluorescent : « contradiction excessive ». L'œuvre se compose d'une série de sections colorées, vives et fortement contrastées, que rythment des phrases impératives imaginées par Alberola. Leur interprétation peut se révéler ambiguë : ainsi la phrase « devenir grain de sable » est-elle également une ode à la modestie, un appel à l'infiltration, un rappel de notre mortalité. Elles proposent donc un contenu libre, philosophique, politique ou poétique. Ainsi, l'œuvre joue sur la destination de la salle: elle met en parallèle l'idée d'échange mutuel, de rencontre et la tentative de compréhension du sens de l'œuvre.

La vivacité des couleurs, la référence aux slogans, publicitaires ou politiques rendent évident l'influence du Pop Art américain. Membre du mouvement Figuration Libre, dans les années 1980, Jean-Michel Alberola est le défenseur d'une approche de la peinture décomplexée, rétive aux canons et aux dogmes : il croise culture populaire et références à l'histoire de l'art moderne, texte et aplat coloré et diversifie ses médiums, en produisant aussi bien des estampes, des dessins ou des néons.



Vues de *La salle des instructions*, 2012.

1969

Harald Szeemann conçoit l'exposition « When attitudes become form : live in your head » à la Kunsthalle de Berne

Exposition « Senza Titolo (Dodici Cavalli Vivi) » de Jannis Kounellis à Rome

UN MUSÉE BAIGNÉ PAR LA LUMIÈRE

DE LA LUMIÈRE GRÂCE AU BÉTON

“Faut-il ajouter que l'on ne verra plus dans ces musées vraiment modernes la peinture en proie au jour de face et que la sculpture y bénéficiera du bienheureux jour latéral, du jour frisant ?” Raymond Escholier in “Pour la première fois vont s'élever à Paris de monuments destinés à devenir des musées”, Excelsior (4 juillet 1935)

La construction du Palais de Tokyo en 1935 constitue la première tentative française de concevoir un bâtiment entièrement dédié à la conservation et à l'exposition d'œuvres d'art. Il demeure aujourd'hui comme un témoignage exemplaire des progrès de la muséographie, en France, durant la première moitié du XX^e siècle.

En effet, l'entre-deux-guerres voit l'émergence de nouvelles préoccupations quant à la fonction des musées et des lieux d'exposition. Un changement de regard s'opère parmi les directeurs de musées européens : la critique enfle autour des modalités d'expositions, héritées du XIX^e siècle, encore en application dans la grande majorité des musées européens. Les œuvres y sont présentées « cadre à cadre », non pas sur une seule ligne comme le souhaite la pratique actuelle mais en un assemblage qui couvre parfois le mur du sol au plafond. Cet accrochage particulièrement dense, hérité des cabinets de curiosités du XVIII^e siècle, est alors décrié comme nuisant aux ambitions pédagogiques du musée, à la fois école d'art et d'histoire pour le peuple. Les chefs-d'œuvre seraient noyés au milieu d'œuvres moins marquantes ; les « grands sujets » historiques ne servent plus l'édification du visiteur.

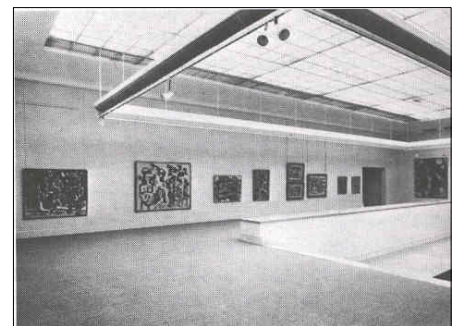
La conférence qui se tient à Madrid en 1934 témoigne de cette cristallisation des préoccupations muséales. Des experts se rassemblent pour la première fois pour discuter et partager les avancées mises en place durant les deux décennies précédentes dans leurs musées respectifs. Les Actes de la conférence nous renseignent sur ses objectifs dans les termes suivants : « faire le point, [...] marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées, - autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle : la muséographie ». Nous assistons donc pour la première fois à une reconnaissance commune et officielle de ce domaine d'expertise.

Dans ce contexte, les quatre architectes du Palais de Tokyo, en concertation avec les directeurs des musées et de l'exposition de 1937, proposent donc pour la première fois en France un lieu conçu pour accueillir des typologies spécifiques d'œuvre : peintures, dessins et sculptures y seront montrés sous leur meilleur jour, grâce à un plan de salle adapté.

Les architectes concentreront leurs efforts sur les volumes intérieurs des musées et l'utilisation de la lumière naturelle. Ainsi que l'expliquent Dondel et Aubert dans un entretien accordé au journal *Le Jour* en 1935 : « Nous avons étudié les musées les plus modernes, ceux de Hollande notamment, afin que Paris ait des salles d'exposition absolument parfaites. Nos musées d'art moderne seront eux-mêmes modernes ». Priorité est alors donnée à l'éclairage des œuvres exposées dans le but de souligner leurs qualités plastiques.

Soucieux d'adapter la construction à un terrain difficile, qui impose la création de nombreux soubassements, les architectes envisagent une double solution. Les œuvres seront classées selon leur typologie de façon à ce que les salles éclairées par des baies latérales accueillent la sculpture et que les salles pouvant faire l'objet d'un éclairage zénithal reçoivent les peintures. Les salles sans possibilité d'éclairage naturel sont réservées à des œuvres bénéficiant de l'obscurité, tels que les dessins.

Toutefois, l'ouverture de baies zénithales étant rendue impossible dans la plupart des salles des soubassements, Aubert, Dastugue, Viard et Dondel conçoivent un système pour contourner ce problème. La lumière pénétrera dans les salles par des fenêtres situées dans la partie supérieure des murs et des réflecteurs en métal la redirigeront dans les salles au travers de faux plafonds en verre dépoli. Ainsi, la lumière naturelle semble être diffusée dans les espaces d'exposition au travers de baies zénithales, sans que le subterfuge ne soit révélé aux visiteurs.



Vue des salles d'exposition du Musée national d'art moderne.

1972

Exposition « Département des aigles » du Musée d'Art Moderne de Marcel Broodthaers dans la Kunsthalle de Düsseldorf

LE RYTHME MIDI/MINUIT

Le projet d'Anne Lacaton et de Jean-Philippe Vassal, suivant l'approche simple et rigoureuse qui leur est propre, se concentre sur la conservation de quelques éléments marquants et indispensables du bâtiment.

Des constructions qu'ils entreprirent lors de leur séjour africain, Lacaton et Vassal conservent une méthode économique et inventive. Ainsi ils n'hésitent pas, par exemple, à utiliser des matériaux industriels, conçus pour la construction de serres horticoles, dans des projets de maisons privées ou de centres d'art.

Comme cet exemple peut le laisser penser, ils accordent également aux entrées de lumière et d'air une importance primordiale. A cet effet, ils essaient de diminuer au maximum les limites existant entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment. Les balcons, vérandas, verrières et serres sont donc nombreux dans leurs constructions et sont traités comme des éléments modulables, s'adaptant aux changements de saisons.

Pour le Palais de Tokyo, Lacaton et Vassal ont donc essayé de retrouver la lumière si largement mise en valeur par les plans de 1935.

Lorsqu'ils découvrent le bâtiment en 1999, celui-ci leur apparaît à certains niveaux comme une « boîte noire ». En effet, pour les besoins de la Cinémathèque, les larges baies du bâtiment ont été aveuglées. Les travaux interrompus en 1995 ont donné lieu à quelques murs et à un promontoire supplémentaire au premier étage du bâtiment, mais la plupart des cloisons ayant été démolies, le Palais de Tokyo ressemble à une coque vide et fragile.

Comme à leur habitude, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal tenteront à la fois d'exploiter le meilleur du bâtiment originel et les résultats surprenants des travaux avortés. La structure industrielle de 1937, mise à nue par les travaux ne sera pas cachée à nouveau, laissant apparents les matériaux de construction. Les nouveaux volumes du bâtiment, créés par les travaux, seront conservés tels quels, c'est-à-dire généreux et aérés. Les grandes baies et verrières seront découvertes, de façon à pouvoir profiter d'un éclairage naturel et à réduire les limites entre intérieur et extérieur, entre l'espace d'exposition et la cité.

De ce fait, les architectes révèlent la muséographie du bâtiment original, pensée pour le confort du visiteur. Toutefois, profitant des volumes révélés par les travaux, ils offrent aux artistes un Palais de Tokyo plus adapté à la création, dont la brutalité matérielle répond aux nécessités d'un espace de travail et d'expérimentation.

De plus, l'entrée de lumière et d'air dans la structure imposante du Palais de 1937 peut apparaître comme symbolique d'une certaine humilité de la part d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal : c'est-à-dire d'une approche refusant la monumentalité impliquée par la construction originelle, refusant l'autorité de l'architecte sur l'usager. Seules les déambulations des visiteurs et les installations des artistes habitent l'espace d'exposition, libéré du décorum seyant à une institution.



Vue de l'exposition "Wang Du : Parade !"

1976

Fondation de PS1, centre d'art contemporain installé dans une ancienne école primaire du Queens (NY)

1977

Inauguration du Centre Pompidou, conçu comme l'anti-MNAM du Palais de Tokyo, selon un principe de flexibilité maximale

DU DECORUM

LOIN DE TOUTE RADICALITÉ MODERNISTE

La décoration du projet architectural de 1937 est circonscrite aux espaces extérieurs du bâtiment est confiée à un aréopage de sculpteurs français : Janniot réalise un bas-relief monumental, Baudry et Gaumont, les métopes qui ornent le bâtiment, Dejean, Drivier et Guenot se voient confier les sculptures du bassin, Bourdelle réalise une *France éternelle* centrale. Bisette-Lindet et Forestier sculptent les deux portes monumentales en bronze. Aristide Maillol réalise un nu féminin pour le niveau du miroir d'eau. Il y a dans ce choix la volonté claire de séparer l'ornementation du bâtiment des œuvres exposées. Toutefois, la décoration du bâtiment était confiée à des sculpteurs aux carrières déjà bien établies : les « maîtres » Maillol et Bourdelle et ceux que l'on pourrait considérer comme leurs disciples, puisqu'ils travaillent dans la perpétuation d'un même style figuratif, parfois associé alors au développement de l'architecture art déco. Il est donc notable qu'à son ouverture en 1942, une certaine homogénéité apparaît entre les sculptures exposées par le Musée National d'Art Moderne, dont les avant-gardes et l'abstraction sont largement absentes, et l'habillage extérieur du bâtiment et les œuvres exposées en son sein.



Vue du parvis central.

LA MÉMOIRE POUR DÉCOR

De sa conception en 1935 à sa réhabilitation en 2012, le Palais de Tokyo a traversé une histoire complexe : les premières critiques au temps de sa conception, sur le compromis de scinder un lieu en deux musées, les nécessaires travaux de consolidation de 1956, les innombrables changements d'institutions et les travaux interrompus qui l'ont laissé à l'état de friche dessinent un parcours chaotique. Ainsi, il nous semble que son identité a toujours été remise en cause, explorée au travers de projets expérimentaux – comme par exemple le Musée d'Art et Essai de 1978.

Au-delà d'un apparent refus de transformer le bâtiment tel qu'il fut découvert par les architectes, il y a dans le projet de Lacaton et Vassal la volonté d'assumer son histoire chaotique et de profiter du résultat de cette histoire. C'est-à-dire de mettre en valeur les aspects positifs résultants de l'exploitation de ce lieu jamais parfaitement compris. Dans un développement logique de leur approche « faire le plus avec le moins », inspiré par leurs années de travail en Afrique, Lacaton et Vassal se focalise sur la préservation de la structure existante du bâtiment. Ce choix est tout autant financier – utilisation la plus économique du budget – mais aussi esthétique ou historique.

Esthétiquement, nous pourrions donc dire que la réhabilitation de Lacaton & Vassal transforme le bâtiment et ses surfaces chaotiques en un spectacle offert aux visiteurs. L'apparente absence de calfeutrage ou d'habillement de la structure nue ne doit pas seulement être comprise du point de vue d'un choix économique. Elle fait de cette structure une décoration possible du bâtiment, en jouant sur le contraste fort régnant entre l'architecture externe, témoignage d'un style et d'une époque, et l'apparence interne, témoignage du cours de l'histoire.



Vestiges de la Cinématèque Française.

1986

Exposition « Chambres d'Amis » par Jan Hoet à Gand

1992

Ouverture de la friche de la Belle de Mai, une ancienne manufacture de tabac reconverte en centre d'art

UNE CERTAINE IDÉE DU DÉCOR

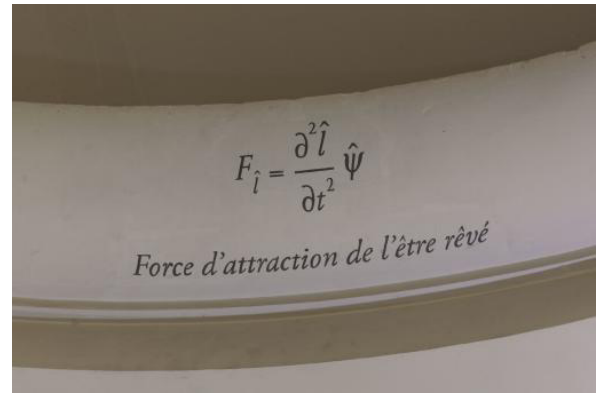
Derrière leur apparence parfois sage, quelques interventions artistiques récemment inaugurées jouent avec les codes architecturaux pour nous pousser à aller toujours plus loin dans notre découverte des lieux... Une véritable invitation à laisser libre cours à sa curiosité !

Laurent Derobert - *Fragments de mathématiques existentielles*, 2012

Le travail de Laurent Derobert présenté au Palais de Tokyo est constitué d'extraits de son ouvrage *Fragments de mathématiques existentielles* (2010). Derobert est docteur en philosophie et chercheur en mathématiques, professeur de philosophie économique à l'Université Populaire d'Avignon. Il y anima pour la première fois en 2009 un cours sur les **>mathématiques existentielles**, tentative d'appliquer le langage des mathématiques aux problématiques de la rencontre de l'autre, de la passion et de la liberté.

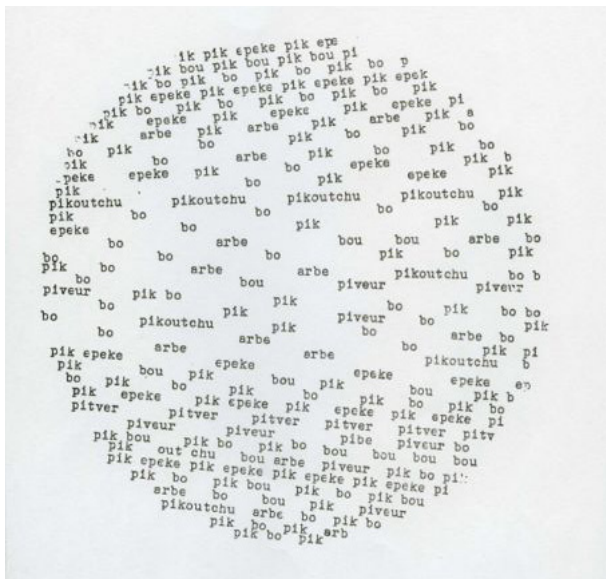
Si le travail de Derobert consiste en une association rigoureuse du langage mathématique aux idées traduites en sous-titre, il s'agit d'un travail avant tout poétique. Nous pouvons comparer son travail à la poésie visuelle, typographique ou au Spatialisme. On peut aussi songer à la forme courte propre aux **>haïki** qu'il affectionne: des petits poèmes dépourvus de sens métaphorique, tentant de décrire avec minutie et exactitude l'essence d'un évènement.

Laurent Derobert intègre ses calculs à l'espace d'exposition en les peignant sur le bord de chaque coupole du Palais de Tokyo. Le visiteur est ainsi amené à chercher les phrases, qui ne s'imposent pas aisément à lui, à lever les yeux au ciel. De façon similaire, le rapport entre l'équation et la phrase qui en explique le sens reste obscur pour la grande majorité des visiteurs. Toutefois, considéré sur un plan esthétique, les inscriptions de Derobert sont marquées par un étonnant syncrétisme linguistique : les lettres latines côtoient les grecques et les hébraïques, les chiffres et les symboles mathématiques.



Fragment de mathématiques existentielles, 2012

Né en 1974 à Villeneuve, il vit et travaille à Avignon.



Pierre Garnier, poème *Pik bou* (« picvert » en picard), Ozieux 1, 1966

>Mathématiques existentielles : Laurent Derobert, principal théoricien de cette nouvelle science aux prolongements poétiques, la désigne comme une discipline dont "l'objet est de modéliser le mouvement de nos existence afin d'en analyser, partager et déployer le sens", ainsi "les mathématiques existentielles s'aventurent dans l'analyse de labyrinthes intimes, corolaires sensibles de la force d'attraction de l'être rêvé"...

>Haïki : Un *haïku* est une forme de poème très bref apparu au Japon au XVII^e siècle et composé de trois vers respectivement de 5, 7 puis 5 syllabes, comportant toujours une référence à la nature. Il exprime une sensation ténue, une impression ineffable ou rend compte d'une sorte d'illumination, d'étonnement éprouvé par le poète devant des choses communes, banales : le bruit de la pluie, le reflet de la lune dans un étang, un arbre en fleurs, le chant d'un oiseau, etc. L'humour ou la figure de style peuvent y être utilisés avec parcimonie, mais il est cependant important de noter que le but du *haïku* est de nommer les choses directement - d'où l'absence caractéristique de métaphore. Rien, au fil des quelques lignes, ne doit renvoyer à une signification située au-delà du sens littéral.



Hannah Bertram - *Phoenix in Ruins*, 2015

Pour habiller les murs du Palais de Tokyo, Hannah Bertram a conçu un papier peint réalisé grâce au détournement de la technique traditionnelle du flochage. Si les motifs des lés reprennent les éléments du style décoratif victorien, la poussière de velours utilisée au XVIII^{ème} siècle est ici remplacée par des particules de poussière récoltées dans les couloirs du Palais de Tokyo, les catacombes de Paris et l'église Saint-Merri, auxquelles l'artiste a ajouté les cendres de ses propres dessins.

A l'instar de *l'Élevage de poussière* de Man Ray (1890-1976), les arabesques de Hannah Bertram évoquent le passage du temps. Le temps renvoie ici tout aussi bien à la mort – l'arsenic entrainé dans la composition du papier peint floqué – qu'aux cycles fluctuants du goût, entre popularité et désuétude de cet élément décoratif. « Je m'intéresse aux replis de l'histoire où oscillent valeur et dépréciation des choses, où ce qui fut convoité est aujourd'hui oublié, où les rebuts sont finalement sauvés des ruines et ressuscités. » Le processus créatif de l'artiste est empreint de ce caractère cyclique ; tel un phénix, son œuvre renaît perpétuellement de ses cendres. « Une fois l'exposition achevée, je récupérerai le papier arraché et le brûlerai à son tour ». Hannah Bertram dessine ainsi une relation inattendue entre la préciosité des ornements et la précarité des matériaux, entre décoration, poussière et renaissance.



Hannah Bertram, *Phoenix in Ruins*, 2015.

John Giorno - 2012

Peut-on présenter John Giorno sans avoir recours à l'habituelle énumération des mêmes amis, compagnons, collaborateurs prestigieux, sans faire sentir à tous la présence d'un des « derniers grands » ? John Giorno est vivant, actif et sa poésie se concentre aujourd'hui autour d'un réalisme lyrique et pince-sans-rire. S'il a régulièrement édité ses œuvres, John Giorno s'attache depuis toujours à la lecture de ses textes, seul ou accompagné de musiciens, où la parole – d'une articulation mesurée et précise – devient incantation et où le corps prend part à la performance.

Sa poésie, fortement influencée par la pensée bouddhiste, fait le lien entre le négatif et le positif, le vide et le plein, en ne se départant jamais d'un réalisme quotidien, où l'anecdote croise le métaphysique.

Au Palais de Tokyo, John Giorno réalise une série de textes peints dont l'apparition se fera en deux séquences, avec une technique dérivant du pochoir. Dans un premier temps, le graffeur cubain Jose Parla sera invité à recouvrir un texte de Giorno, dont les lettres en vinyles sont collées sur le mur. Dans un second temps, les lettres seront ôtées et le texte sera à nouveau dévoilé au public.

L'œuvre transcrit une relation, au-delà de l'évidente collaboration, où les deux gestes artistiques s'entremêlent au point de risquer de se parasiter l'un l'autre. Il s'agit bien entendu de faire référence à la technique d'effacement, typique de la pratique du graffiti. Le texte de Giorno, typographique et composé, disparaît puis transparait à nouveau, s'unissant à la création temporaire, et renaissant de l'oubli.

Né en 1936 à New York, il vit et travaille à New York.



Vue de l'exposition « *It doesn't get better* », Limoges, ENSA, 2008

GLOSSAIRE

***Horror vacui** : Le terme latin *horror vacui*, que l'on peut traduire par « horreur du vide », désigne la tendance, récurrente dans l'histoire mondiale des arts, à étendre l'ornementation à l'intégralité de son support et à remplir ainsi chaque espace vide de l'œuvre. Il a été inventé par le critique Mario Praz, qui l'employa pour qualifier la décoration intérieure des appartements de l'ère victorienne. Le terme lui-même est dérivé des études physiques d'Aristote, qui avança l'idée d'une aversion de la nature pour le vide.

On trouve des exemples d'*horror vacui* dans les enluminures des Frères de Limbourg (*Les Belles Heures du Duc de Berry*), le gothique flamboyant, les gravures de Jean Duvel, l'Apocalypse d'Albrecht Dürer ou l'art islamique. Dans de telles créations, l'ornementation ne consiste plus simplement en une parure accessoire du sujet traité par l'œuvre mais se mêle à ce sujet et parvient même, parfois, à le supplanter. De nos jours, les œuvres de Joe Coleman, Paul Laffoley ou S. Clay Wilson peuvent apparaître comme exemplaire d'*horror vacui* et, en cela, possèdent un caractère que l'on pourrait qualifier de « pré-moderne ».

***Métopes** : (gr méta, après et opê, ouverture) Partie de la frise dorique entre deux triglyphes, panneau sculpté remplissant cet espace. (définition le *Petit Larousse*)

***Art minimal** : Le terme « minimal », qu'il soit utilisé pour définir une technique ou une esthétique, se réfère toujours à un objet dont seuls les constituants nécessaires subsistent. Ainsi, on l'utilise pour définir des pratiques distinctes de design, d'art plastique, d'architecture ou de musique, en cela qu'elles produisent des œuvres dont la forme n'est qu'une retranscription objective du fond, de l'idée. Le minimalisme, en art, prend ses racines dans la rigueur du modernisme, et tente d'en constituer un aboutissement. Les œuvres géométriques et abstraites de Kazimir Malevitch, Barnett Newman ou Piet Mondrian – artistes aussi éloignées géographiquement que culturellement – mais aussi les théories architecturales de Mies Van Der Rohe ou du Corbusier influencent particulièrement les artistes que l'on définit comme « minimalistes » : en particulier Tony Smith, Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Elsworth Kelly ou Robert Ryman. Ces artistes américains explorent, à travers leurs pratiques, l'usage de matériaux industriels, de formes géométriques, de structures symétriques et de répétitions. Aujourd'hui, le minimalisme est souvent considéré comme héritier des démarches modernistes de simplification de l'espace social et de l'objet artistique mais également comme créateur d'une théâtralité scénographique. Il établit en effet un rapport privilégié avec le *white cube*, son espace d'exposition idéal, chacun soulignant les qualités spectaculaires de l'autre.

***Modernité** : Le terme désigne à la fois une époque, une civilisation et une conception de l'humanité indissociable de la culture occidentale et de la philosophie européenne. La notion renvoie en premier lieu à l'Europe des Temps modernes depuis la Renaissance jusqu'au monde contemporain. Ainsi, elle commencerait au 16^e siècle en Europe avec le protestantisme, l'avènement des sciences expérimentales, et les grandes découvertes. Puis elle culmine au siècle des Lumières. Rationalisme, positivisme et optimisme (foi dans le progrès) en sont, sur le plan philosophique, les traits les plus significatifs. Quatre grandes révolutions en découlent. L'homme moderne conquiert son autonomie et affirme sa volonté de maîtrise technique du monde. L'homme moderne vide le monde de son mystère, il le désenchanté (positivisme) et s'efforce de s'approprier les qualités des dieux du passé (omniscience, puissance). L'homme moderne dissocie les différentes dimensions de l'existence individuelle et collective (laïcisation). L'homme moderne a foi dans le progrès et ne craint plus son avenir.

***Mouvement moderne / Style international** : En architecture, le mouvement moderne désigne spécifiquement un groupe d'architectes qui révolutionna les méthodes architecturales en revendiquant la création de bâtiment adaptés aux conditions de vie et aux besoins de l'homme moderne. Parmi ses représentants, nous pouvons citer Mies Van Der Rohe, Walter Gropius et Le Corbusier. Ils font primer l'industrie sur l'artisanat, la lisibilité des matériaux sur le décorum, le confort sur le luxe. On considère souvent que la naissance du mouvement moderne remonte à l'école du Bauhaus de Walter Gropius et aux cours qu'y donna Mies Van Der Rohe. Toutefois, il trouve aussi ses origines dans les travaux de l'école de Chicago ou dans les écrits d'Adolf Loos. On distingue souvent le mouvement moderne, établissant des nouvelles bases pour les créations architecturales, et le Style International, qui définirait plutôt l'expansion mondiale de ce mouvement, avec le départ vers les Etats Unis de Mies Van Der Rohe, chassé par les nazis.

***Muséographie** : La muséographie est un ensemble de techniques et de réflexions visant au perfectionnement des conditions d'expositions. Comme son nom l'indique, elle naît d'une conscience accrue de l'importance sociale et politique du musée et, en ce sens, elle essaie d'adapter l'institution à ses missions : conservations, exposition, lieu d'étude et de pédagogie. Le muséographe peut donc s'occuper de concevoir la forme de l'exposition, le plan des salles, de gérer le budget du projet ou de penser les formes de médiation adaptée à l'exposition. Aujourd'hui, la muséographie s'étend aussi bien aux musées qu'aux centres d'art ou aux galeries.

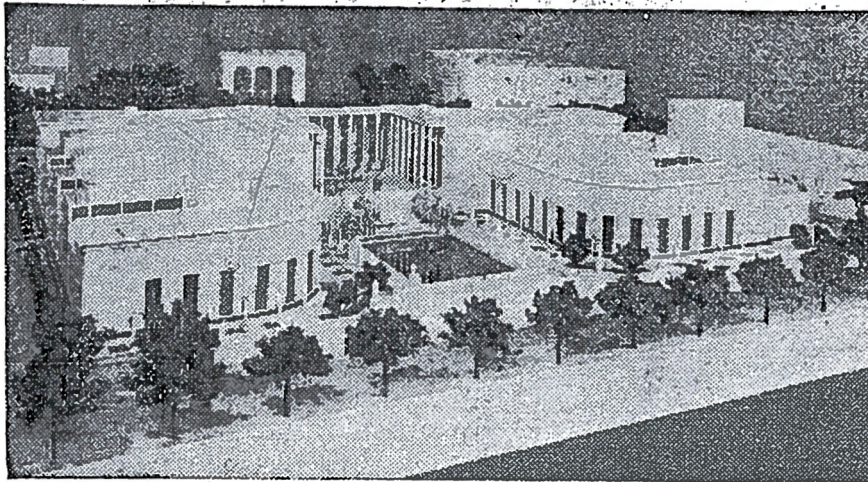
***Parc colonial** : Création du milieu du XIX^e siècle, le parc colonial répond à la fois à des besoins scientifiques et commerciaux, et offre un lieu d'attractions pour ses visiteurs. Il est parfois associé aux expositions coloniales de la première moitié du siècle. Toutefois, il pré-existe souvent à ces événements, puisque sa fonction première est l'étude scientifique des plantes cultivables dans les colonies. Dans le but d'obtenir une meilleure exploitation des plantations, on y observe des plantes prélevées dans ces territoires et on y teste également l'introduction de nouvelles espèces. Certains de ces parcs seront ouverts au public lors d'expositions coloniales et, à cette occasion, subiront des transformations significatives. Ainsi, lors de l'exposition coloniale de 1907, le Jardin d'agronomie tropicale de Vincennes verra l'installation de pavillons représentatifs d'architectures traditionnelles (souvent en carton pâte), l'exposition d'artisanat et d'art des colonies, exécutés par des hommes et des femmes amenés pour l'occasion et vivants sur les lieux. Ces parcs connurent alors un immense succès, puisqu'ils permettaient à un large public de découvrir les trésors de contrées lointaines, à une époque où les voyages autour du globe étaient encore réservés à quelques explorateurs, scientifiques, militaires, marins ou enthousiastes aisés. Pour la première fois, chacun peut non seulement accéder aux frissons de l'exotisme mais, plus encore, rencontrer un Autre, inconnu et déstabilisant. On considère aujourd'hui que les jardins coloniaux participèrent alors à un type de spectacle que l'on peut qualifier de « zoos humains ».

***White Cube** : Le *white cube* ou « cube blanc » désigne un lieu d'exposition, un espace aux murs blancs qui règne en maître depuis la fin des années 1970 dans les musées et centres d'art dédiés à l'art moderne et contemporain, après que Brian O'Doherty en ait fait une analyse très poussée dans son essai *Inside the White Cube* (1976). Ainsi le *white cube* questionne la relation entre l'espace de monstration et les œuvres et invite parfois à dépasser ce statut pour devenir un concept à part entière. Citons à titre d'exemple la scénographie blanche élaborée par l'architecte Philippe Rahm pour la seconde édition de *La Force de l'Art* en 2009. Dans un article paru dans *Connaissance des arts* en décembre 2010, le principe du *white cube* est à nouveau débattu par deux professionnels du monde de l'art dont les avis divergent. Si le scénographe Hubert Le Gall argue que la mise en scène des œuvres par la couleur ou la décoration peut contribuer à leur appréciation, Laurent Le Bon, Directeur du Centre Pompidou-Metz évoque pour sa part un modèle infaillible : « c'est peut-être le pire des espaces d'exposition, mais on n'a jamais fait mieux ».

ANNEXES

Article paru dans le quotidien *L'Excelsior* le 4 juillet 1935 :

Pour la première fois vont s'élever à Paris des monuments destinés à devenir des musées Demain, le président de la République posera la première pierre des deux musées permanents d'art moderne de l'Exposition de 1937.



Ce que sera, d'après la maquette, le musée de l'Exposition de 1937 édifié avenue de Tokio. Le musée d'Etat sera installé dans les bâtiments de gauche, le musée de la Ville de Paris dans ceux de droite. Les blocs du fond figurent le musée Galliera et les immeubles de l'avenue du Président-Wilson. (Maquette Perfecta ; photographie Chevojon.)

Le président de la République pose demain la première pierre des deux musées d'art moderne qui doivent s'élever quai de Tokio.

Une seule pierre pour deux musées !... Et tout d'abord, pourquoi deux musées ?

Voici. A l'origine, quand l'Etat avait accepté de financer l'Exposition de 1937, le musée du Luxembourg, trop à l'étroit, devait se transporter quai de Tokio. Par la suite, la carence de l'Etat ayant obligé la Ville de Paris à faire seule — ou à peu près seule — les frais de l'Exposition, l'aspect des choses ne pouvait que changer.

Sur un terrain payé par elle 25 millions, la municipalité parisienne pouvait bien accepter qu'un musée d'Etat fût aménagé, mais sous cette réserve qu'un autre édifice y pourrait recevoir ses propres collections.

C'est, en effet, une dure vérité que la Ville de Paris ne possède pas un musée d'art moderne où installer les œuvres des artistes vivants, qu'à chacune de ses grandes expositions le Petit-Palais est forcé d'exiler dans ses magasins.

Comment utiliser le terrain de la Manutention, pour y élever deux musées autonomes et cependant ayant un programme forcément assez voisin l'un de l'autre ? C'est à quoi se sont employés, avec beaucoup de bonne volonté et d'ingéniosité, les lauréats du concours des deux musées, MM. Dondel, Aubert, Viard et Dastugue.

Problème difficile que de trouver près de six mille mètres de cimaise sur un emplacement déjà peu propice à l'aménagement d'un seul musée ; d'autant plus que, fort opportunément, le Conseil municipal avait exigé plus d'air, plus de jardins, une plus large perspective, entre la Seine et vers Galliera.

Les erreurs commises en 1900 ne seront pas renouvelées cette fois. Si les façades sur le quai de Tokio et sur l'avenue du Président-Wilson ont de la noblesse, si les façades latérales sur la rue Gaston-de-Saint-Paul et sur la rue de la Manutention ne sont pas dépourvues de pittoresque, l'important est qu'on ne se trouvera pas ici en face de palais quasiment inutilisables pour les beaux-arts comme le sont le Grand-Palais... et le Petit-Palais, malgré le succès triomphal de l'Exposition de l'Art italien qui ne doit pas nous abuser sur les difficultés sans nombre rencontrées par les organisateurs, du fait de l'architecte.

Grâce à l'effort conjugué — et parfaitement accordé — du conservateur du Luxembourg et de celui du Petit-Palais, on peut assurer dès maintenant que, pour la première fois, vont s'élever à Paris des monuments destinés à devenir des musées.

La leçon de Madrid

Les résultats des travaux de la récente conférence de Madrid sur l'architecture et l'aménagement des musées d'art n'auront pas laissé d'influencer constructeurs et conservateurs, les ingénieurs aussi, comme M. Weber, chef du service des installations mécaniques, dont les avis nous sont précieux pour les questions de chauffage, d'aération, de ventilation, d'éclairage normal ou par réfraction, voire d'éclairage électrique.

L'aménagement du sous-sol, des réserves, des monte-charges, des ascenseurs, du chauffage en commun, des salles de conférences, de cinéma, des services photographiques, des bibliothèques, a été étudié avec la plus grande minutie, comme aussi, sous l'impulsion de MM. d'Andigné et de Fontenay, la répartition des espaces libres où doit régner la sculpture moderne.

Pour créer de la variété entre les deux musées, un accord est intervenu en sorte que l'art plastique doit l'emporter au musée d'Etat et qu'au contraire les arts décoratifs, les arts de la vie qui sont surtout ceux de la vie de Paris, auront une place prépondérante dans le musée municipal.

Un musée machiné comme un théâtre

La diversité des destinations devait amener les organisateurs à envisager, de façon très différente, l'installation intérieure, et c'est pourquoi le musée d'Etat comprend surtout des éléments fixes ; le musée de la Ville, étant machiné comme l'est, par exemple, le Théâtre Pigalle, réservera à ses visiteurs bien des surprises : plafonds mobiles, planchers mobiles, cloisons mobiles. Les nombreuses expositions qu'on y pourra faire ne présenteront ainsi jamais la moindre monotonie.

Faut-il ajouter que l'on ne verra plus dans ces musées vraiment modernes la peinture en proie au jour de face et que la sculpture y bénéficiera du bienheureux jour latéral, du jour frisant ?

On peut faire confiance aux créateurs des deux monuments du quai de Tokio. Paris aura enfin les galeries d'art moderne qu'il attend depuis plus d'un demi-siècle.

RAYMOND ESCHOLIER.
Conservateur du Petit-Palais.

Une pierre blanche marquera demain deux erreurs

Donc, vendredi, quai de Tokio, le chef de l'Etat posera la première pierre des bâtiments qui doivent s'élever sur l'emplacement de la Manutention.

Jusqu'ici, pour croire à l'exposition de 1937, les foules n'avaient sous les yeux que des notes rédigées dans un style affirmatif, mais obscur, et une affiche, assez agréable à regarder, mais d'une inconsistance fort symbolique.

Maintenant que les matériaux durs entrent en œuvre, quelque chose de solide permettra aux peuples prosternés d'espérer la réalité d'une manifestation qui a demandé son titre à une impropreté de termes et dont le programme, jusqu'ici, est aussi imprécis que le titre.

Pourquoi ne pas le dire, ou plutôt le redire ? La pierre blanche que va toucher M. Lebrun marque deux erreurs.

La première est d'ordre topographique. L'emplacement choisi est désertable. Dans un bas-fond, mal orienté et mal situé entre un quai-autodrome et une avenue à pente forte.

Seconde erreur : placer côte à côte des musées qui font double emploi. Deux musées « d'art moderne » — lisez : contemporain — l'un de la Ville, l'autre de l'Etat, qui, porte à porte, se feront concurrence...

La première erreur ne peut plus être réparée. Mais il est temps encore de ne pas commettre la seconde, qui ressemblerait fort à une sottise. Les questions de terrain et de construction ont fait l'objet d'un accord entre la Ville et l'Etat. Qu'un nouvel et prompt arrangement nous épargne le spectacle d'un voisinage assez ridicule et dont le moindre inconvénient serait de susciter de déplaisantes rivalités de boutiques !

Raymond Lécuyer.

AU JOUR LE JOUR

La première pierre de l'Exposition de 1937

Le Président de la République a assisté ce matin à la pose de la première pierre des palais qui doivent s'élever, pour l'Exposition de 1937, sur l'emplacement de la Manutention militaire, quai de Tokio.

Peu d'édifices parisiens avaient une physionomie aussi affligeante que celle de la Manutention, dévastée par un incendie et laissée à l'abandon.

Ne la regrettons donc point; évoquons plutôt les souvenirs qui se rattachent à ce lieu.

Il était occupé au seizième siècle par une fabrique de savons, dont nous connaissons peu de chose, mais qui est entrée dans notre histoire en prêtant son nom à la manufacture de tapis de Chaillot.

Henri IV avait été saisi, en 1604, d'un projet tendant à créer une « manufacture de tapis de Turquie, quereins, persiens et autres de nouvelle invention, embellis de diverses figures d'animaux et personnages jusqu'ici inconnues ». Ce projet ne reçut sa complète réalisation que sous Louis XIII, qui installa la manufacture en 1627 dans les bâtiments de l'ancienne savonnerie. Les locaux étaient délabrés et exigus : on les agrandit du côté de la Seine.

L'entreprise fut dirigée au cours d'un siècle et demi par quatre générations de Dupont. C'est une chose remarquable que cette stabilité héréditaire des « tapissiers du Roi » : on en trouve un autre exemple à Madrid, où la manufacture de tapis a été régie depuis sa fondation, en 1720, jusqu'à nos jours, par deux dynasties apparentées : les Vandergoten et les Stuyck.

L'histoire de la Savonnerie fut une alternance de hauts et de bas. Le premier des Dupont eut avec ses associés des démêlés homériques, qu'il a narrés dans un curieux opuscule, intitulé *La Stomatourgie*. Colbert réorganisa l'entreprise en 1664 : elle connut alors une ère de prospérité en travaillant pour les châteaux de la Couronne. Peut-être est-ce parce qu'elle faisait surtout des « tapis de pied », voués à une usure plus rapide que les tapisseries de paroi, que ses créations ne sont pas arrivées jusqu'à nous en aussi grand nombre que celles des Gobelins.

Dans les dernières années du dix-septième siècle ses bâtiments retombaient à l'abandon. Le 8 juillet 1708, le duc d'Antin

manda à Louis XIV : « Je fus à la Savonnerie : cette belle manufacture est sur le point de sa chute. Je ferai, dès ce matin, ce qu'il faut pour la soutenir. » En effet, d'importants travaux de réfection furent entrepris et un nouveau pavillon fut édifié, dont Tuby orna le fronton. Ces aménagements étaient terminés en 1712. Les comptes des bâtiments du roi nous apprennent à cette époque que l'inspecteur de la manufacture touchait mille livres de traitement, le concierge 500 et le chapelain 240. L'établissement servait en même temps d'école professionnelle pour les enfants pauvres : les ateliers entretenaient une œuvre charitable.

Mais à la fin du dix-huitième siècle, la « Manufacture royale des meubles de la Couronne, de tapis façon Perse et du Levant », déclina de nouveau. On envisagea alors la fusion des Gobelins et de la Savonnerie; la Révolution survint avant qu'on ait pu décider s'il fallait rattacher la Savonnerie aux Gobelins ou les Gobelins à la Savonnerie. Le 27 mai 1791, l'Assemblée nationale décréta que les deux manufactures seraient comprises dans le domaine accordé au roi.

La suppression définitive de la Savonnerie fut décidée en 1825 : les ateliers évacuèrent, le 15 février 1826, le bâtiment qui les avait abrités pendant deux cents ans. L'intendance militaire prit leur place et construisit, en 1833, un magasin de subsistances reconstruit après le mémorable incendie de 1855.

On peut se réjouir, certes, de voir s'ériger à cet endroit les palais dans lesquels l'Etat et la Ville de Paris installeront leurs collections artistiques. Ces palais disposeront d'une place très honorable, puisque l'ambassade de Pologne, acceptant de se loger ailleurs, leur abandonne le terrain qu'elle occupe actuellement. Ils contribueront à la beauté de Paris en dégagant une nouvelle perspective et en dotant la capitale d'un spécimen d'architecture qui doit faire époque s'il ne pêche pas par excès de nudité.

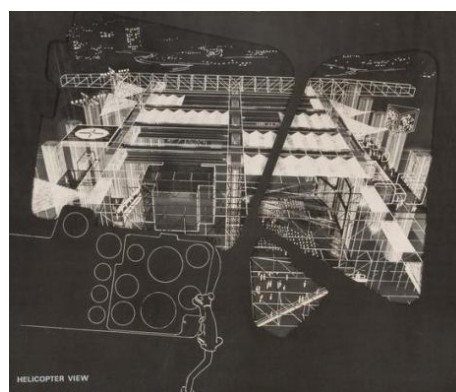
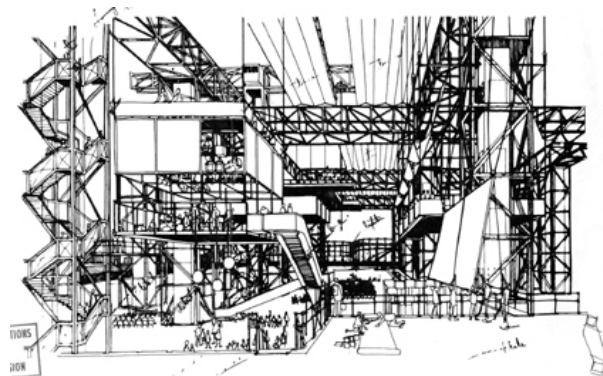
Mais nous voudrions que l'exposition consacrée aux arts et techniques, fournie à notre édilité l'occasion de rappeler aux futurs visiteurs des nouveaux musées le souvenir de la manufacture qui a enrichi notre patrimoine artistique, soit par une plaque commémorative, soit en donnant à la rue de la Manutention le nom, autrement évocateur, de rue de la Savonnerie.

ALBERT MOUSSET.

Lire demain l' « Au Jour le Jour » de notre collaborateur Gabriel de La Rochefoucauld.

THE FUN PALACE

Ce projet jamais réalisé, qui forgea la célébrité son concepteur, fut présenté publiquement pour la première fois en 1961 et fit l'objet de divers remaniements subséquents jusqu'en 1974. Conçue avec l'aide – et sur demande - du metteur en scène Joan Littlewood, pour les berges de la Lea River à Londres, il devait s'agir d'une structure de poutres métalliques sur laquelle des murs amovibles, des écrans de projection, des haut-parleurs aisément mobiles pouvaient être assemblés de manière à répondre aux attentes momentanées des utilisateurs. La conception du *Fun Palace* se concentrait donc plus sur les activités qu'il autoriserait à pratiquer en son sein que sur la création d'une forme ou d'un programme architectural fini. Le *Fun Palace* s'inspirait des grands parcs d'attractions, originellement conçus en Angleterre, au XVIIIe siècle, comme les Ranelagh Gardens ou les >Vauxhall Gardens, ou Le Colisée à Paris. Luxueux lieux de détente, d'amusement et de rencontre, ceux-ci proposaient en leur enceinte promenades, concerts, restaurants, boutiques de bibelots et spectacles de théâtre. Le dessein du *Fun Palace* était donc d'offrir un espace où mener librement des activités individuelles, encourageant ses visiteurs à créer, danser, faire de la musique, contempler le monde. Si de part sa mobilité structurelle, le *Fun Palace* ne propose pas de programme fixe, son absence de délimitation claire invite plus naturellement à toute activité non utilitaire, non entrepreneuriale.



Croquis pour le *Fun Palace* de Cedric Price, 1961.



The Vauxhall Gardens, 1732.

>Vauxhall Gardens :

Créé en 1661, sous le nom de New Spring Gardens, vite renommé Vauxhall Gardens, ce site rural proposait aux visiteurs l'accès à un parc fleuri et boisé de forme rectangulaire, quadrillé de chemins ombragés et orné de pavillons de style éclectique. Les visiteurs pouvaient pique-niquer, déjeuner dans un des restaurants, et la musique qui y était interprétée se répandait dans les allées du parc, enveloppant les promeneurs. Le jardin connu son pic de popularité sous la direction de Jonathan Tyers, de 1729 à 1767. Tyers envisageait son parc comme un lieu de mixité sociale : l'entrée à un *shilling* permettait aux hommes et femmes du peuple d'accéder à des divertissements jusqu'ici réservés à l'aristocratie. Le Prince de Galles était d'ailleurs un client régulier des Vauxhall Gardens. Le parc était aussi un lieu de mixité sexuelle, où les couples pouvaient se rencontrer à l'abri des regards et où les prostituées de Londres venaient trouver leurs clients. Les Vauxhall Gardens furent bientôt ... à la concurrence d'autres parcs qui virent le jour autour de Londres et le développement du chemin de fer qui permet aux londoniens de rejoindre plus aisément la mer.



The Walking City de Ron Herron, 1964.

Le *Fun Palace* et les travaux de Cedric Price eurent une importance toute particulière pour le mouvement Archigram. Fondé en 1961 par Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Crompton, Michael Webb et David Greene, Archigram est à l'origine de nombreux projets utopiques, jamais réalisés mais dont l'influence fut durable. Archigram est à l'origine le nom d'une revue qu'éditèrent les architectes du groupe, dans laquelle il publiait une œuvre graphique prolifique, faite de dessins et de collages.

Le nomadisme, la modularité, l'onirisme forment le terreau de leurs créations fantaisistes. Proches du Situationnisme, les architectes imaginent des villes détachées du territoire, détachées de la terre même et capable de se déplacer au travers des airs.

Ainsi le projet *Instant City* de Peter Cook (1968), qui propose une ville modulaire, constitué de structures transportables en camions et de tentes flottantes, accrochées à des ballons. La ville vient se « poser » dans des agglomérations préexistantes et proposent des lieux de spectacle, des activités culturelles. Sa forme se développe selon l'espace disponible et elle peut se faufiler dans les interstices d'une ville, s'installer dans les rues et les impasses, dans les terrains vagues.

Quelques années auparavant, Ron Herron construisait une vision plus pessimiste avec son projet *The Walking City* (1964). Pensée pour un monde post-apocalyptique, la ville de Herron pouvait se déplacer indéfiniment autour du globe. Les acteurs de cette ville sont les bâtiments et les machines, tous reliés par des câbles et des tuyaux évoquant une certaine imagerie industrielle plus qu'une véritable nécessité.



Instant City de Peter Cook, 1968.

AU FIL DE L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS...



1



2

Depuis leur ouverture au public en 2002, les espaces d'exposition du Palais de Tokyo ont constitué un lieu de production privilégié pour les œuvres *in situ* ou les expositions exploitant l'architecture du bâtiment. Nous dénombrerons ici certaines de ces propositions et tracerons, à travers cette sélection, une histoire thématique de la programmation du Palais de Tokyo.

Deux espaces ont particulièrement été exploités pour leurs qualités volumétriques : la Grande Verrière et le Palier d'Honneur. Le Palier a reçu plusieurs œuvres semi-pérennes : un sol fleuri, peint par Michael Lin pour la cafétéria, ou un système de communication pneumatique de Serge Spitzer (*Re/Search: Bread and Butter with the everpresent Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II)*, 2010). Les murs de la Grande Verrière, quant à eux, ont servi de support pour une immense peinture de Katharina Grosse (*Constructions à cru*, 2005) ou une des simulations de catastrophe de Felix Schramm (*Omission*, 2009), installation qui touche apparemment à l'intégrité des murs du bâtiment, en évoquant un attentat ou une catastrophe naturelle.

Le volume de cet espace a également été exploité par l'artiste suisse Christoph Büchel, qui pour l'œuvre *Dump* (2008) le remplit d'un énorme tas de déchets duquel émergeait un tuyau. Les visiteurs pénétrant dans celui-ci étaient conduits jusqu'au cœur du tas d'ordures, au sein d'une construction de fortune, une cache portant les traces d'une vie troglodyte.



3



4



5

1: Michael Lin; 2: Serge Spitzer; 3: Katharina Grosse; 4: Felix Schramm; 5: Christoph Büchel



1



2



3



4

L'ouverture des espaces du Palais de Tokyo sur l'extérieur, de part ses nombreuses fenêtres, a également inspiré de nombreux artistes. Ainsi, Rivane Neuenschwander, pour son exposition *Superficial Resemblance* (2003), installe un escalier métallique permettant aux visiteurs d'accéder à une fenêtre haute du Palais de Tokyo, le permettant de détourner leur regard des espaces d'exposition pour se concentrer sur le plus célèbre des monuments parisiens : la Tour Eiffel.

Beat Streuli réalise, en 2002, des *Portraits* photographiques qu'il contrecolle sur les fenêtres de l'entrée. Ces visages anonymes, captés en gros plan, sont alors aussi visibles depuis l'intérieur et l'extérieur du Palais, établissant un lien entre la cité et le lieu d'exposition.

En 2003, l'exposition *Night Shift*, de Tobias Rehberger, s'ouvre chaque soir à la tombée de la nuit. Les œuvres lumineuses de l'artiste allemand peuvent seulement être vues dans l'obscurité. Par ce geste, l'artiste renverse le principe d'exploitation de la lumière naturelle dans tous les espaces du Palais de Tokyo. Les éclairages artificiels sont également abandonnés le temps de cette exposition, non au profit de la lumière du jour mais de l'obscurité nocturne.

Cette porosité, recherchée par les fondateurs du Palais de Tokyo, s'est aussi exprimée lors de performances qui s'emparèrent régulièrement d'espace d'accueil et de lieu de passage extérieur aux salles d'exposition. Ainsi, lors du vernissage de l'exposition *Unités élémentaires* (2007), Bernadette Genée et Alain Le Borgne invitèrent un régiment de légionnaires à entrer dans le Palais en défilant et en chantant des marches de la Légion Étrangère. L'accueil, espace ouvert, se muait alors en une place publique ; habituellement réservé aux individus anonymes, visiteurs et passants, il devenait soudain le lieu de représentation d'une force officielle et étatique.

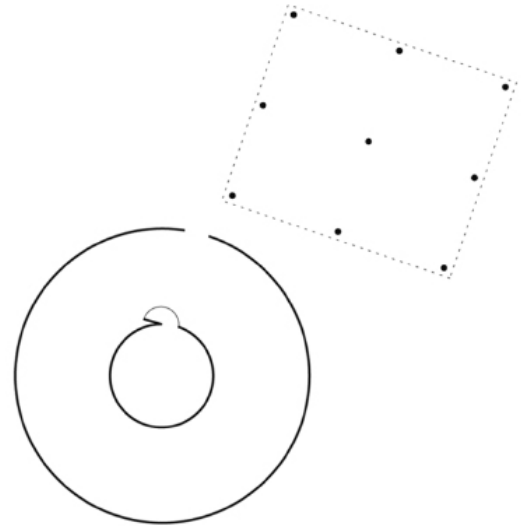
Comme un prolongement de cette vision quotidienne de l'action artistique, qui ne se confine pas aux salles du centre d'art, citons les jardins du Palais de Tokyo, confiés à l'Atelier le Balto (Laurent Dugua et Marc Pouzol) et à Robert Milin. Les premiers transformèrent le fossé nommé Saut du Loup en un *Jardin Sauvage*, peuplé de plantes pouvant s'épanouir avec une luminosité minimum. Le second offrit aux habitants de la rue de la Manutention, voisine du Palais de Tokyo, un *Jardin aux Habitants*, dans la tradition des jardins ouvriers ou des jardins de quartier.

1: Beat Streuli; 2: Tobias Rehberger; 3: Rivane Neuenschwander; 4: Robert Milin

QUATRE EXEMPLES DE PROJETS ARCHITECTURAUX CONÇUS ET COMMENTÉS ICI PAR LACATON & VASSAL

«Intervenir avec délicatesse» Anne Lacaton

Habitation - Niamey, Niger - 1984



«De 1981 à 1985, cinq ans au Niger à faire des plans d'urbanisme.

De l'autre côté du seul pont traversant le Niger, à 1km du village de Saadia, un terrain d'où la vue sur Niamey était magnifique.

La maison a été construite sur une des rares dunes de sable de cette rive particulièrement bien ventilée par des courants d'air frais qui suivent les axes du fleuve.

Elle était constituée de trois éléments : la paillote pour s'abriter, l'enclos, et le 'hangar' pour recevoir et regarder. Faisant face à Niamey, le soir, les lumières de la ville suffisaient pour se repérer.

La recherche et la détermination du site ont pris six mois, la construction deux jours. Le vent a mis deux ans pour la détruire.»

Maison Latapie - Floirac, Bordeaux - 1991-1993



«La mobilité des façades est et ouest permet à la maison d'évoluer du plus fermé au plus ouvert selon les besoins et les envies de lumière, de transparence, d'intimité, de protection ou d'aération.

L'espace habitable de la maison peut varier selon les saisons, du plus petit (séjour-chambre) au plus grand, quand elle intègre la serre et tout le jardin en été, en fonction de la température, du soleil et de la pluie.

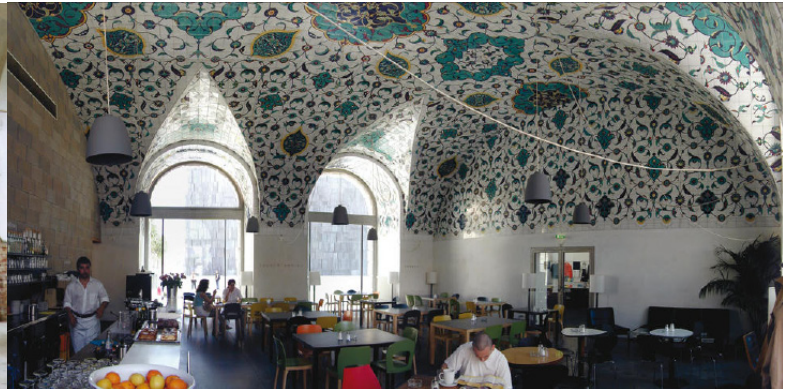
La serre est exposée à l'est et capte les premiers rayonnements du soleil. Elle est équipée de larges ouvrants d'aération pour le confort de l'été.»

Maison S/S House - Coutras - 1998-2000



«La maison est formée de deux serres horticoles juxtaposées de 150 m² chacune, en structure métallique et bardage polycarbonate transparent, comme on en voit partout dans ce type de paysage. Ces serres sont équipées d'une technologie intelligente et simple, permettant de réguler le climat intérieur. Elle contrôle les ouvrants d'aération en toiture, asservis à la température intérieure. Ils se ferment automatiquement en cas de pluie et de vent. Utiliser des serres a permis de construire de grands espaces à un faible coût, tout en offrant de nombreuses possibilités d'utilisation, une capacité d'usage variable, ainsi que des ambiances et des sensations multiples.»

Café Una - Vienne (Autriche) - 1999-2001



«L'architecture des anciennes écuries impériales, dessinées par Johann Fischer von Erlach au début du 18^e siècle, était militaire, dure, autoritaire. Dans les cours, même le ciel est encadré, discipliné. L'occupation par les artistes avait été réactive, opportuniste, impertinente, violente, rebelle, légère, tout le temps changeante. À l'inverse, il aura fallu plus de quinze ans de discussions, d'études et de chantier pour y installer le nouveau Museumsquartier, un des plus grands complexes culturels du monde, qui réunit sur plus de 60 000 m² près de 40 institutions.

Pourquoi le plus souvent les choses se figent quand l'architecture s'installe ? On ne vit plus, on regarde. On passe du rôle d'acteur à celui de spectateur, de la contestation à l'art officiel, de l'éphémère au définitif. Comment réinjecter de la légèreté ? Il nous a semblé que nous avions besoin d'un grand ciel bleu, d'un immense dépaysement, d'un rêve.

L'aménagement du café ne porte que sur quelques parois, à l'intérieur. Les sols et les murs sont traités de manière simple et brute. Seules les voûtes ont été recouvertes d'une céramique qui évoque les régions et les architectures orientales. Le motif de la céramique a été dessiné par une artiste turque vivant à Vienne. La céramique a été fabriquée à Istanbul. La séparation entre la salle et la cuisine est traitée radicalement par un mur en maçonnerie brute, qui vient toucher la céramique comme si elle avait toujours été là.



BIBLIOGRAPHIE

- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, collection Documents sur l'art, Presse du Réel, Paris, 1998.
- CASCARO David, *Le musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo*, interview non-publiée, 2006.
- .
- Catalogue *Lacaton & Vassal*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Editions Hyx, Orléans, 2009.
- .
- Catalogue *Robert Milin*, Palais de Tokyo, Editions Joca Seria, Nantes, 2004.
- .
- DEROBERT Laurent, *Fragments de mathématiques existentielles*, Editions du Delirium, 2010.
- DIDELON Valéry, *L'économie de l'architecture, à propos de la rénovation du Palais de Tokyo*, dans *Le Visiteur*, n°9, automne 2002.
- KLÜSER Bernd, HEGEWISH Katharina, *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998.
- *L'histoire du Palais de Tokyo depuis 1937 – numéro spécial*, Palais magazine n°16 – Magazine trimestriel du Palais de Tokyo, printemps 2012.
- .
- MUNDER Heike, *Gianni Motti*, JRP Editions, 2005.
- O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 2000 (1^{ère} édition in *Artforum*, 1976).
- SANS Jérôme, SANCHEZ Marc, *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21^e siècle ?*, Palais de Tokyo, Paris, 2001.
- WAHLER Marc-Olivier, GROSSI Frédéric, *Du yodel à la physique quantique* (volume 1, 2, 3 et 4), Palais de Tokyo, Paris, 2007-2011.
- WILLEMEN Véronique, *Maisons mobiles*, collection Anarchitecture, Editions Alternatives, Paris, 2004.

ZOOM MÉDIATION

TOK TOK ÉCOLIERS

À la rentrée 2011-2012, le service jeune public du Palais de Tokyo affirme son engagement éducatif en déployant son dispositif pédagogique auprès du public scolaire (3-10 ans) : les « Tok-Tok Écoliers ». L'approche « Tok-Tok Écoliers » vise à familiariser les enfants et la création artistique. Plusieurs angles d'approche sont possibles : découvrir l'univers plastique d'un artiste, expérimenter la diversité des matériaux, des supports, des techniques, etc. Individuellement ou collectivement, les élèves ont l'opportunité de réaliser eux-mêmes une oeuvre ou d'en débattre vivement, outils d'analyse en main !

LES ARCHITOKS

Consacré à l'architecture du Palais de Tokyo, ce nouveau format d'accompagnement est destiné aux élèves de la grande section au CM2. Il est l'occasion de présenter des problématiques liées à l'architecture et à l'histoire du bâtiment ainsi qu'aux coulisses des montages d'expositions dans un Palais de Tokyo en construction permanente.

Plusieurs possibilités d'exploration de l'architecture permettront aux élèves d'avoir une approche sensible de la réalité et de découvrir une institution vouée à l'art contemporain.



DEUX PARCOURS POSSIBLES

La grosse créature qui bougeait et bougeait sans jamais s'arrêter ! (VISITE ATELIER)

À force de grossir et de rétrécir, le Palais de Tokyo est devenue une énorme créature qui se déplace ! Des milliers de fissures en tout genre l'envahissent formant de subtils labyrinthes... Aux élèves de retracer la nouvelle cartographie de l'institution après une visite à la torche !

Au fil de cette activité, les élèves abordent la notion d'espace par une approche sensorielle et sensible de l'architecture. Le temps de la visite les accompagne lors du développement de leurs capacités d'observation, d'analyse et d'expression. Dans un deuxième temps, l'atelier de pratique plastique leur permet d'élaborer une installation collective de manière ludique et avec divers matériaux.

L'incroyable histoire des musées faux-jumeaux ! (PARCOURS CROISÉ)

Les élèves découvrent les deux institutions voisines - Musée d'art moderne de la ville de Paris et Palais de Tokyo - au travers de ce parcours croisé et analyse les édifices, leurs composantes et caractéristiques, ainsi que le possible dialogue qui s'établit entre elles. Débutant par une promenade extérieure pour ensuite découvrir les entrailles du Palais de Tokyo et les interventions d'artistes sur le bâtiment ou les détails plus anecdotiques, la visite est l'occasion de donner aux élèves les clefs d'une lecture poétique de l'architecture.



ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, les métiers, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration des projets éducatifs dont l'intention commune est d'envisager le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur le programme de l'Education Nationale, les formats d'accompagnement « clef en main » offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement « collaboratif » sont quant à eux conçus sur-mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com

Mail : reservation@palaisdetokyo.com



INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 8€ / Tarif réduit : 6€ / Gratuité
Gratuité pour tous : chaque 1er lundi du mois à partir de 18h

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub