

(Intervention)

M. LEWKOWICZ. - Bienvenue à cette seconde table ronde.

Une petite introduction...

Alors que l'innovation est au cœur de nos préoccupations, il est intéressant de se poser **la place du rôle et de la mission** du musée dans nos cités : comment le rendre accessible à tous ? Comment en faire l'expression de l'interaction à laquelle tout le monde aspire entre le dedans et le dehors, pour que ces deux espaces communiquent, sans que cela en fasse du sous-musée ? Comment donner du sens à des lieux pour des populations qui n'ont parfois jamais poussé la porte d'un musée ? Comment, très concrètement construire l'entrée, qui incarne ce lieu de passage entre deux formes du réel parfois trop distinctes ?

Autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre à l'occasion de cette deuxième table ronde consacrée à "Innovations et images".

Pour cela, je suis en compagnie de Jacques Ripault et Marie Rotkopf, qui vont nous parler d'un nouveau musée qui a largement et fait encore largement parler de lui : le Mac/Val (Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne), premier musée d'art contemporain en banlieue parisienne, qui a ouvert ses portes en novembre dernier à Vitry-sur-Seine après 20 ans d'efforts.

Jacques Ripault, vous êtes l'architecte de ce musée. C'est votre **atelier** : Ripault-Duhart, qui a emporté les faveurs du jury du concours lancé pour la construction du Mac/Val en 1991. Après près de 15 ans d'efforts, c'est un lieu à l'architecture cistercienne, au service des œuvres, comme vous le définissez vous-mêmes, qui ouvre ses portes, au moment où les banlieues sont en émeute et traversent une crise grave ; un projet de longue haleine au cœur de ce que l'on appelle "les quartiers" et qui entend s'organiser comme un lieu public et pluriel de rencontres multiculturelles, une sorte de forum accessible à tous et notamment aux habitants du Val-de-Marne.

Vous êtes en compagnie de Marie Rotkopf, responsable de la Communication du musée. Je suppose que, depuis l'ouverture du Mac/Val, les questions doivent fuser, compte tenu de sa situation géographique, notamment sur la légitimité d'un tel musée et de sa spécificité.

Avec vous également Céline Saraiva. Bonjour. Vous êtes consultante culturelle, mais également responsable de la rubrique "architecture" pour le magazine *Beaux-Arts*. Vous venez nous parler du projet : celui de l'Arsenal à Dreux, projet de création d'un d'espace d'art contemporain, en dehors également des limites du périphérique parisien. Ce challenge ressemble, avec 20 ans d'écart, à celui de Vitry-sur-Seine et il nous a semblé intéressant de confronter les deux expériences tant les questionnements et les enjeux semblaient les mêmes.

Avant d'entamer le débat autour de cette question, j'aimerais que M. Jacques Ripault, l'architecte du Mac/Val, puisse nous raconter les prémices et l'aventure du Mac/Val.

M. RIPAULT. - Je vais vous parler de cette aventure, qui a duré 15 ans.

Tout à l'heure, vous disiez "une architecture cistercienne". Elle l'est dans les matériaux, la matière et la lumière, mais elle est tout de même innovante dans le fait même que ce musée se situe dans un contexte où l'on trouve rarement des musées : la banlieue parisienne, et le fait que ce musée est finalement le combat d'une collectivité d'élus du Conseil Général du Val-de-Marne depuis plus de 20 ans, en 1980, pour constituer une collection. Nous avons été lauréats du concours en 1991, puisqu'à un moment donné il s'est agi de réaliser un bâtiment pour recevoir cette collection d'art contemporain.

Il y a eu 15 ans de maturation sur ce projet, avec un travail par intermittence.

Je vais vous montrer quelques documents qui décrivent, d'abord, sa situation : un contexte de banlieue, où le tissu est assez disparate, **avec des ruptures d'échelles très fortes**. Il s'agissait, déjà, de travailler sur l'idée d'un musée horizontal, qui me semblait être la solution permettant de relier différents bâtiments sur ce site, différentes architectures et, par cette horizontalité, à la fois de tisser des liens avec l'environnement, mais également de faciliter les accès au musée, faire un musée de plain-pied.

(Projection.)

Ce musée est situé sur un ancien site boisé **de la banlieue, il reste des emprises non construites aux portes de Paris**, le site par son étendue, permettait d'organiser différents lieux d'accès pour le public **avec un jardin de sculptures**, que vous voyez remonter perpendiculairement aux espaces du musée.

C'est un bâtiment **horizontal**, pratiquement d'un seul niveau **Le bâtiment délimite des enclos extérieurs** : un lieu de parvis (on est près d'un giratoire routier ; donc, il fallait créer un espace d'accès pour le public), des espaces de jardin et également des espaces **servants** pour la livraison des œuvres, délimités par l'implantation même du bâtiment.

Je dis parfois que c'est un bâtiment qui a une forme d'oiseau. Le corps de l'oiseau relie longitudinalement l'ensemble des salles, souvent assez fermées dans un musée puisqu'elles sont avant tout des cimaises pour les œuvres. Vous allez voir comment, dans ce musée, on a travaillé, avec Alexia Fabre et son équipe, dont Marie Rotkopf, sur la possibilité d'accrocher des œuvres dans différentes situations spatiales.

Ce musée a évolué plus fortement dans les années 1998, quand Alexia Fabre est arrivée. A ce moment-là, le ministère de la Culture a suivi l'idée de réaliser ce musée, le Conseil régional d'Ile-de-France également. Une des dominantes qui est apparue pour ce musée est l'aspect pédagogique, de façon que le bâtiment soit organisé autour d'espaces pédagogiques pour recevoir des enfants, des associations. Cette partie pédagogique se trouve sur la partie centrale du musée. A l'origine, au stade du concours, en 1991, elle était à la place du restaurant. Cette partie pédagogique a connu plusieurs développements par la suite, non seulement par les espaces recentrés dans le musée, mais également par des outils pédagogiques élaborés avec Rudy Baur, qui a travaillé sur la signalétique du musée.

Ce schéma montre les éléments qui constituent l'implantation des différentes parties du musée : la grande galerie qui distribue l'ensemble des salles, deux grands espaces d'exposition à l'origine permanent et temporaire. Alexia Fabre considère qu'il n'y a pas cette notion du temporaire et du permanent pour des œuvres contemporaines ; donc, les espaces se sont reliés ; ils sont devenus temporaires et évolutifs.

Sur l'autre versant : la tête d'oiseau, ce sont plutôt les salles de conférence et centres de documentation.

Voici le dispositif des salles, avec la grande déambulation reliant les grandes salles, à l'intérieur desquelles on peut disposer les cimaises très librement. On a d'ailleurs, entre 1991 et 1998 ou même 2000, éliminé le plus possible un certain nombre d'éléments porteurs constituant ces salles. Alors que j'y tenais en 1991, pour des raisons de rythmique ou de mesure d'espaces, ces éléments ont disparu au profit de grandes portées qui ont été intégrées aux éléments de lumière qui éclairent les salles.

Voici l'implantation du musée dans son contexte de banlieue. A la limite, je n'aime pas utiliser ce terme, parce que Vitry-sur-Seine est une ville à part entière, où les personnes habitent, travaillent, donc le musée sera, je pense, une expérience très intéressante, surtout après la crise dont vous parliez tout à l'heure, mais également à plus long terme.

Le bâtiment en lui-même représente l'investissement d'un grand lycée, soit entre 20 et 25 M , sans parler de tous les frais annexes entourant ce type d'édifice. C'est un grand lycée, ce qui permettrait de penser que l'on pourrait en réaliser davantage, parce qu'avant tout c'est un lieu de rencontre, d'échange, de découverte de certaines pratiques artistiques et qui a été conçu dans cet esprit.

En 1991, lorsque le projet a été choisi, le Conseil général avait décidé d'installer cette sculpture de Dubuffet : "La cheminée", pour marquer le lieu avec ce propos de Dubuffet : "Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas" et bien plus tard ce musée est sorti de terre .

C'est une architecture cistercienne, disiez-vous. J'ai voulu faire un travail de modestie dans ce projet, dans le sens où ce sont les œuvres qui, pour moi, étaient prioritaires. Le bâtiment, contrairement à certains musées que François Chaslin aime appeler "ébouriffés", faisant allusion à ces musées dont souvent les grandes villes, comme Bilbao, sont promoteurs. Dans la mesure où cela valorise la ville d'avoir un musée, le musée est l'œuvre centrale. Là, en l'occurrence, j'ai voulu libérer l'espace pour les œuvres, éliminer les scories pour aller vers l'essentiel. Ce sont des lieux essentiellement traités par des cimaises, des murs, des profondeurs, des cadrages, des mises en perspective, des changements de points de vue.

Vous voyez là le hall principal, à double traversée, qui descend. C'est une notion qui me semblait importante pour un musée dans ce contexte, où l'approche est plus physique. Il n'y a pas d'escalator, d'ascenseur, d'escalier : on descend librement. Le bâtiment suit la pente naturelle du terrain. Des éléments d'écrans s'installent pour initier les premières présentations d'œuvres.

Le bâtiment est traité par des matériaux assez bruts. Il s'agit d'un musée d'art contemporain ; donc, il me semblait important qu'il y ait ce rapport... Tout à l'heure, on parlait d'innovation. Il est vrai que le terme "métamorphose" me conviendrait mieux, il fait allusion aux changements de la lumière, aux évolutions de la perspective, mais, en l'occurrence, je souhaitais que l'architecture soit plutôt témoin d'une permanence, dans la mesure où ce sont les œuvres qui sont témoins d'une évolution et d'une innovation.

Cette pente descend très doucement dans un espace appelé "vestibule", qui a accueilli pratiquement 12 000 personnes dans les 3 premiers jours.

Un musée comme celui-ci a besoin d'un lieu de présentation des expositions. Ce lieu, vous le voyez dans son état vide. Il est occupé de stèles, élaborées avec Rudy Baur qui sont des éléments d'assise intégrant un certain nombre de fiches, d'écritures, des audiphones pour écouter un artiste parlant au travers d'un écran. Ces stèles sont assez multiples et permettent à chaque œuvre d'avoir la présence de l'artiste et l'évocation de son travail.

Evidemment, cette architecture permet de recevoir des interventions d'artistes comme celle de Varini, par exemple, qui transforme la perspective en jouant sur les profondeurs de manière descriptive, entourant un poteau, traçant les murs, les plafonds et les sols, et, finalement, qui mettent assez bien en relief le rapport architecture et œuvres.

On accède aux salles par cette grande porte coulissante, qui permet de séparer les expositions les unes des autres. Il y a un principe de **boucles** dans l'ensemble du musée permettant de fermer certaines salles en fonction des préparations des expositions suivantes.

On a travaillé sur les **qualités de lumière essentiellement naturelle**, contrairement à certains musées que l'on voit souvent en Suisse, par exemple, **avec beaucoup de plénums de verre, et une forte technicité** où la lumière artificielle reconstitue la lumière naturelle. **Ici, on joué avec l'évolution du temps, du ciel et de la lumière.**

Cet espace a été libéré de ses points d'appui. Ce sont des grands **cheds** horizontaux, qui développent une lumière beaucoup plus homogène et qui sont alternativement traités avec des supports de lumière fixes, pour ouvrir le musée en soirée ou en hiver.

Ces grandes salles ont été traitées avec des **variations de hauteurs, de 7 mètres à 15 mètres, il y a une décompression vers les grandes salles et parfois des resserrements.** Les murs, les sous-faces, permettent de suspendre des œuvres assez lourdes (à porter), comme le sont beaucoup **d'œuvres contemporaines.**

Vous voyez à l'écran le principe d'évolution des cimaises qui avaient été **établies de manière** à organiser des parcours assez libres ou des espaces clos, par exemple, à l'intérieur de cette halle. Il faut signaler que cette partie de salles d'exposition fait à peu près 45 mètres de côté.

Ces salles, après de longues discussions avec l'ensemble de l'équipe et le conservateur, ont été traitées avec des parquets plutôt sombres, du Wengé, intégrant au sol des systèmes de lames qui peuvent s'extraire pour y placer des connexions informatiques ou électriques.

Ensuite, on a des principes de cimaises, dont je vous ai montré les plans, qui sont des modules que l'on a mis au point avec le régisseur du musée, qui permettent, avec des Fenwick, de les porter, de les assembler, de monter des parois libres, donc évolutives. Il est possible, si un réglage était nécessaire sur ces cimaises, de les déplacer bloc par **bloc.**

Cette installation se fait au fur et à mesure.

Alexia Fabre, pour l'exposition inaugurale, avait souhaité conserver le plus possible l'espace libre, vide. Ici, on voit les tableaux-tables de Ruteau, le pénétrable de Soto... Ces œuvres sont lisibles également de différents points de vue. Un des éléments importants du musée est d'avoir des surplombs dans les salles. Ici, on est sur une mezzanine et on voit les **œuvres d'un autre point de vue.** Elle aurait pu être suspendue, elle le sera probablement une autre fois. Ici, des œuvres fixées sur les murs... **Ces cimaises auto stables font 5 à 6 mètres de hauteur, elles ne ferment pas l'espace, la sous-face est complètement libre.**

Beaucoup d'œuvres (**Julio Le Parc**) sont des œuvres luminocinétiques ou qui ont leur propre lumière et créent donc des atmosphères différentes. On peut occulter certains éléments de lumière. Des salles ont été isolées, comme cette petite salle à l'arrière **pour Léveque.** Vous revoiez les stèles connectées **aux réseaux** électriques ou informatiques. Il y a aussi tout le principe de soufflage d'air, dissimulé le plus possible dans les épaisseurs des murs. J'ai souhaité qu'il n'y ait pas de parasites techniques omniprésents dans ce bâtiment. Vous voyez ici la stèle connectée au sol. Il y a forcément des détecteurs incendie ; **l'œil, le regard ne doit pas être encombré**

On aboutit, dans le parcours, à une grande salle qui monte par une nef d'une quinzaine de mètres dans laquelle on a développé une rampe douce, qui permet à tout un chacun, même une mère avec son landau, de l'emprunter pour rejoindre d'autres salles d'exposition sur l'autre versant. C'est la relation entre les deux **parties** permanente/temporaire qui sont devenues temporaire/temporaire dans le musée et, au passage de cette rampe, on revoit des salles latéralement avec un **nouveau point de vu.** Dans cette salle de 15 mètres, on peut surplomber les œuvres.

Ici, on voit une œuvre de Gilles Barbier, assez intéressante dans cet espace parce qu'elle se développe sur toute la hauteur de la salle. On voit aussi des œuvres inscrites sur les murs, également des surplombs, par exemple sur cette **œuvre de Lecia, qui est un écran jeté entre des blocs de parpaings, ce qui était assez provoquant dans cette architecture de béton blanc ou le parpaing est banni.**

Voici la salle qui traverse et il y a également des petites salles d'exposition pour la collection de Vitry. Sur le mur du fond, une œuvre d'Annette Messenger, que l'on voit aussi latéralement depuis le bas. On retrouve le tracé de l'œuvre de Varini, **qui parcourt** certaines surfaces ou sous-faces du musée.

L'autre salle, qui a davantage été conçue comme une halle, est la salle que Jacques Monory a aménagée pour son œuvre, **exposition** inaugurale du musée. Vous avez vu précédemment le caracole de la présentation de Monory : vous voyez ici l'installation dans une salle qui, elle, a un principe de lumière zénithale beaucoup plus dynamique. Ce sont des **plans** inclinées qui permettent d'avoir une lumière plus **réfléchi**e sur les œuvres.

Vous retrouvez toujours le principe de ces cimaises modulaires **montées en spirales dans une progression de bleu qui devient une lumière plus polaire.** Un élément important : ces cimaises sont autostables, ce qui explique aussi leur dimension. Ce sont des éléments portables par un homme, mais autostables, pour ne pas avoir de contact avec le plafond, dans la mesure où l'on considère que la sous-face est l'élément distributif de la lumière et qu'il ne doit pas y

avoir d'obstacle à cette sous-face. Vous voyez l'installation de l'œuvre de Monory où l'on va progressivement de la partie la plus sombre vers celle la plus lumineuse et la plus céleste, disons.

Vous voyez là le point de vue en hauteur. Ces salles sont reliées entre elles par des galeries qui permettent de les diviser en plusieurs espaces. C'est le caractère évolutif. Probablement, s'il y a un sujet d'innovation, ce sont ces grandes portées, je pense que c'est cette possibilité d'évoluer dans ces salles, de les subdiviser et d'accrocher sur différents supports, plafonds ou murs, l'installation de Lévêque montrera ces possibilités.

Il y a aussi des lieux plus intimes, comme la librairie du musée. Il y a juste cet escalier qui relie les espaces de bureaux à l'étage. Au départ, j'imaginai un musée noir et blanc et, au fur et à mesure, je me suis laissé porté par la couleur la ou il n'y a pas d'œuvre et on a travaillé sur cette paroi lumineuse, le mur serpent qui entrelace les planchers, les poteaux, incorpore des vitrines, des présentoirs, des portes, des ouvertures. Vous voyez cette cimaise qui gravite sur les trois niveaux du musée. Les espaces de l'administration du musée sont, paradoxalement d'ailleurs, très mis en valeur sur le site, mais masqués par un écran qui les oriente vers le parc de sculptures ; c'est une façon de montrer que cette équipe est au centre des différentes parties du musée, aussi bien celles d'exposition que celles pédagogiques.

Une salle de conférence de 160 places permet de faire du cinéma sur tous les supports cinématographiques, des concerts et des réunions comme celle que nous avons aujourd'hui.

Dans un tel bâtiment se pose la question de l'accessibilité aux personnes handicapées. C'est un musée plan, qui suit cependant différents niveaux de terrain progressivement, mais avec chaque fois des éléments permettant aux personnes handicapées de déambuler comme tout un chacun dans ce bâtiment.

Vous voyez là le rapport du bâtiment à son contexte, avec les jardins qui commencent à être visibles. Je vous invite, au mois de février-mars, à les découvrir plus développés.

M. LEWKOWICZ. - Merci.

Jacques Ripault, avant de donner la parole à Marie Rotkopf et à Céline Saraiva, une question sans doute introductive au débat qui peut avoir lieu autour de cette table ronde : au lieu de parler d'innovation, vous préférez parler de métamorphose, et vous qualifiez le musée de témoin d'une permanence. L'architecte également, en 15 ans, est le témoin de cette permanence. Comment se motive-t-on sur un projet architectural sur une si longue période et comment l'architecte que vous êtes a fait évoluer son projet sur ces 15 ans ?

M. RIPAULT. - Ce qui maintient le travail de l'architecte sur cette période, ce sont, évidemment, les différentes rencontres avec les conservateurs, la direction des Musée de France. Il y a eu plusieurs phases.

Indépendamment de cela, j'ai travaillé sur d'autres types de projets, entre autres des projets industriels qui m'ont probablement aidé, par exemple, pour développer davantage des principes de grandes portées dans les grandes salles, ou des projets culturels comme des salles de concert, puisque j'ai fait plusieurs salles de musique dans différents lieux.

Pendant 15 années, on est porté d'abord par le contexte. Il y a une sorte de militantisme à considérer que ces musées doivent avant tout s'implanter dans des lieux où on ne les attend pas.

M. LEWKOWICZ. - Vous voulez dire en banlieue, même si vous n'aimez pas le terme ?

M. RIPAULT. - Oui. Le terme banlieue signifie une dépendance de Paris, les lieux au ban, mais j'ai été assez frappé, les premiers jours de visite, de voir que, dans ces quartiers où habituellement on voit très peu de monde circuler dans les rues, ce musée devenait un lieu fédérateur. C'était exceptionnel puisque c'était le début, mais des populations vont le découvrir qui, jusqu'à présent, avaient très peu accès aux musées, sauf à aller à Paris. Plus que l'architecture, c'est la fonction qui fait évoluer la ville.

Il y a eu un article du Mac Do au Mac/Val, que j'ai trouvé assez amusant, même s'il est un peu caricatural. Il y a eu tout d'un coup un engouement de la jeunesse autour de ce musée. Je dois dire que, pendant les événements, ce bâtiment n'a pas été graphité, il n'y a pas eu de mise à feu. Il a été très respecté pendant cette période, alors que l'on sait qu'il y a eu d'autres dégâts dans certains quartiers voisins.

Je trouve personnellement que ce n'est pas l'architecture qui fait un lieu : elle y participe, bien sûr, mais c'est, déjà, l'idée d'implanter une activité comme celle-ci dans un contexte qui fait que le lieu et les pratiques vont changer. Je crois plus à des notions de permanence dans l'architecture. Tout à l'heure, vous parliez de marketing. Il y a des outils pour que le public découvre les œuvres. Je m'inscris plus dans une relation -je vais vous citer- "rêve, flânerie, déambulation poétique" ; je me situe plus dans cette démarche vis-à-vis de l'architecture, c'est-à-dire permettre à tous les visiteurs d'être dans une déambulation poétique. Pour moi, c'est cela qu'il faut essayer d'inventer.

M. LEWKOWICZ. - On va donner la parole à nos deux autres invitées.

(Discussion)

M. LEWKOWICZ. - Tout à l'heure, on posait la question à Jacques Ripault de la temporalité. Vous, vous parlez de pratiques et de questionnements actuels. Je pose la question à tous les trois : en 20 ans, les pratiques et les questionnements sont les mêmes, n'ont pas changé entre la période où l'on a commencé à parler de l'implantation du Mac/Val à Vitry-sur-Seine et son ouverture aujourd'hui et vous, qui tentez d'ouvrir ce lieu d'art contemporain pour les 2 ou 3 années qui viennent à Dreux ? Les questionnements sont les mêmes ? On n'a pas bougé d'un iota depuis 20 ans ?

M. RIPAULT. - Au départ, Raoul-Jean Moulin, qui est à l'origine du musée, avait une vision très **exclusive du musée**. Pour lui, le musée est un lieu pratiquement clos, fermé sur lui-même. On doit se concentrer sur les œuvres et, par exemple, Raoul-Jean Moulin ne voulait pas la rampe que vous avez vue et les deux ouvertures aux angles, considérant que c'était une manière d'échapper aux œuvres. Son musée de référence était le musée de Saint-Etienne, qui est pratiquement une grande halle sans ouverture.

Quand Alexia Fabre est arrivée, elle était davantage sensible au fait que ce soit un lieu de rencontre, d'échange, d'expérience, de pratiques diverses.

Mme ROTKOPF. - Tu as tout à fait raison, mais, si je peux me permettre d'intervenir, parce que j'entendais cela ce matin, je dirai qu'elle souhaitait aussi que l'on ne soit pas forcément amené à être dans une situation de recueillement face au travail d'un artiste.

M. RIPAULT. - Exactement. Tout à l'heure, on voyait le film en préfiguration. Je peux vous dire qu'au départ j'étais assez réticent à ce film, mais je dois avouer qu'il a eu une efficacité, puisqu'il a finalement interpellé sur le phénomène d'un musée dans ce contexte de Vitry-sur-Seine. L'évolution, c'est que, dans les années 1980-1990, **il y avait un rapport plus initié vis-à-vis de l'art contemporain** : aujourd'hui, il y a une ouverture sur la ville, une relation où chacun peut s'impliquer dans cette réflexion sur l'art contemporain.

Comment, avec tous ces éléments : l'architecture, la muséographie, les différents médias, l'informatique que l'on voyait tout à l'heure, etc., on arrive à ce que chacun soit concerné par toutes ces évolutions.

Mme SARAIVA. - C'est surtout l'évolution de la nature des pratiques artistiques concernant l'art contemporain qui a modifié un peu la nature des lieux. Toutes ces initiatives : usines éphémères, etc., sont aussi une réponse. Je ne suis pas dans une situation muséale avec une collection, etc. ; donc, je ne peux pas tirer les mêmes constats, mais je crois que c'est cette évolution des pratiques qui a considérablement modifié le type d'expérience que l'on avait envie de donner à vivre. On ne pouvait plus être dans l'idée du spectateur passif : il fallait être au milieu du dispositif, et la plupart des artistes avaient ce désir.

M. LEWKOWICZ. - Sans être forcément dans la congratulation, est-ce qu'au Mac/Val, comme chez vous à Dreux dans quelques années, on l'espère, on est dans des exemples parfaits du musée, ou en tout cas du lieu nouvelle génération qui a su répondre à toutes les interrogations et toutes les questions et qui a su, mieux que quiconque, mettre en contact tous ces publics que l'on a forcément envie de rassembler, au-delà des clubs du 3^{ème} âge et des groupes scolaires ?

Mme SARAIVA. - Je crois, pour l'avoir visité, que le Mac/Val est une formidable réponse à l'idée d'invitation des publics. Tout est donné gratuitement. On ne parle pas d'entrée. Dans l'accrochage et la manière de progresser, même s'il y a une lecture, des mouvements de ces années-là, etc., il y a tout de même un désir d'accessibilité qui est fort, que l'on lit et qui est très respectueux des publics, et je crois que le public l'a ressenti. Je l'ai visité avec des gens qui ne sont pas du tout de l'art contemporain et j'ai senti une réaction que je n'avais jamais vue chez eux.

Effectivement, comme le disait aussi Jacqueline Eidelman, tout bouge très vite. Je pense que la version Mac/Val aujourd'hui ne serait certainement pas la version Mac/Val demain ou dans 5 ans. Cela serait également intéressant à suivre et à examiner.

Mme ROTKOPF. - Un mot par rapport aux banlieues et également à ce qu'a dit Jacques Ripault tout à l'heure.

Il y a 4 ans, quand j'ai commencé avec Alexia Fabre à mettre en œuvre la politique de la communication, on a beaucoup insisté auprès des politiques pour leur faire accepter le fait de mettre le slogan "Mac/Val, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, premier musée d'art contemporain en banlieue parisienne", donc qu'il y ait bien, dans le sous-titre officiel du nom du musée, le terme "banlieue", parce que l'on était convaincues, avec Alexia, qu'il fallait être fiers d'être là, que justement ce n'est pas un territoire exotique, mais ce territoire-là, celui de la banlieue, mais sans stigmatiser, etc. Il faut l'affirmer, parce que, c'est vrai, on est dans cette spécificité de terrain.

4 ans après, je ne parlerai pas trop de ce qui s'est passé dernièrement, mais, en tous les cas, je me suis rendu compte d'une chose par rapport aux relations de presse dernièrement : les questions qui revenaient souvent à propos de la "problématique" banlieue venaient plus de la presse étrangère, et non pas forcément française. Cela m'a fait bien rire d'ailleurs. J'ai beaucoup accueilli de presse allemande et je suis allée à Londres aussi pour parler du musée. Ces questions venaient vraiment de la presse internationale. En France, cela allait.

Tout cela pour dire : banlieue, spécificité, mais on est en banlieue et il faut le dire.

M. LEWKOWICZ. - Redisons-le une dernière fois : Marie Rotkopf parle de spécificité de terrain. Et le rôle de l'architecte sur ce terrain spécifique ?

Mme ROTKOPF. - L'horizontalité.

M. LEWKOWICZ. - Certes, mais, si l'on rentre un peu plus dans le symbolique, comment on représente l'entrée d'un musée censé accueillir l'ensemble des populations que vous voulez croiser à l'intérieur de ce lieu sur ce terrain spécifique qu'est la banlieue ?

M. RIPALT. - L'entrée de ce musée est particulière puisqu'il y a une double entrée : une côté ville et une côté jardin. On peut traverser.

Deuxième élément : je pense que c'est comme un théâtre. Il y a donc cette entrée très ouverte sur la ville, très transparente, et il y a, ensuite, les salles d'exposition proprement dites, qui sont des volumes très opaques. D'ailleurs, certains les critiquent dans la presse française, parce qu'il est vrai qu'il y a, non pas une monumentalité, mais une présence assez intrigante de ces volumes très fermés, mais c'est la nécessité de mettre les œuvres en situation.

Je fais l'allusion à un théâtre parce que c'est un peu cela. Il n'y a pas seulement les salles de présentation des œuvres, mais aussi tout ce qui les accompagne (des ateliers, des réserves etc.), qui est presque accessible.

Un élément dont on n'a pas parlé, et c'est un des problèmes de l'art contemporain : il y a une production extraordinaire et ce musée a été l'opportunité de réaliser des réserves assez importantes en sous-sol, qui représentent à peu près la surface globale du musée, pour stocker les œuvres d'art contemporain que l'on ne sait pas stocker aujourd'hui, puisqu'à la Défense et à Beaubourg il n'y a pas de place pour les stocker. Donc, il y avait, là aussi, l'opportunité de faire de ce musée un lieu d'accueil des œuvres et des artistes.

L'entrée d'un musée, c'est une ouverture sur la ville, une traversée et une relation avec des salles dans lesquelles on imagine pouvoir tout faire.

M. LEWKOWICZ. - Je vous remercie tous les trois.