JEAN LAUXEROIS

L'UTOPIE BEAUBOURG, VINGT ANS APRÈS

ÉTUDES ET RECHERCHE

Bibliothèque
publique d'information

Centre
Georges Pompidou

L'Utopie Beaubourg, vingt ans après

Jean Lauxerois

DOI : 10.4000/books.bibpompidou.1640
Éditeur : Éditions de la Bibliothèque publique d'information
Année d'édition : 1996
Date de mise en ligne : 24 juillet 2014
Collection : Études et recherche
ISBN électronique : 9782842461782

<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782842460075
Nombre de pages : 204

Référence électronique

LAUXEROIS, Jean. *L'Utopie Beaubourg, vingt ans après*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1996 (généré le 02 février 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1640>>. ISBN : 9782842461782. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1640>.

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2021. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

© Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1996
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Vingt ans après sa naissance, où en est le Centre Georges Pompidou ? Après l'euphorie des premières années, ayant dû traverser les eaux peu navigables de la postmodernité des années 1980, il semble avoir peu à peu dérivé loin de sa route initiale. Cette étude dégage les différentes strates qui constituent l'utopie d'origine et définissent la vocation du Centre. Elle analyse son histoire et son devenir, se penche sur l'impensé de sa conception et sur les logiques de son évolution. Ce faisant, elle dessine, en creux, les voies d'une nouvelle réflexion sur la culture ainsi que les chemins d'un avenir possible pour le Centre Georges Pompidou, qui demeure une institution irremplaçable.

SOMMAIRE

Remerciements/Convention de lecture

Perspectives

Première partie. L'Utopie : ses fondements et ses limites

Chapitre 1. Une utopie héritée

Une origine saint-simonienne

La correspondance des arts

L'utopie architecturale

Chapitre 2. Les années 1960 et l'utopie

Structuralisme et modernité intellectuelle

Programme et Archigram

Chapitre 3. Les limites de l'utopie : l'envers et l'impensé

Chapitre 4. L'utopie du Centre et les réalités institutionnelles

Deuxième partie. L'Utopie Beaubourg et son devenir historique

Chapitre 5. La lumière et l'ombre

Le bâtiment

Côté lumière

Côté ombre

Chapitre 6. La culture dans les années 1980

Patrimoine et identité

La trace

Mémoires du futur, les Immatériaux

Chapitre 7. L'évolution des composantes du Centre (jusqu'au décret du 24 décembre 1992)

Le MNAM

Le CCI

La BPI

L'IRCAM

Chapitre 8. La « réforme » de Dominique Bozo

La première pierre

Le décret du 24 décembre 1992

Politique de Dominique Bozo

Le Département du Développement culturel (DDC)

Conclusion

Ralentir travaux ?

Une utopie éclatée ?

Pouvoir et culture

Remerciements/Convention de lecture

Remerciements

- 1 Voici, en leur liste alphabétique, les noms de ceux qui ont bien voulu accepter de nous rencontrer et de nous accorder un, voire plusieurs entretiens. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude, qu'ils soient chaleureusement remerciés de leur disponibilité et de leur générosité. Cette étude leur doit beaucoup. Et plus.
- 2 Marianne ALPHANT (responsable des *Revue*s parlées)
- 3 Philippe ARBAIZAR (ex BPI)
- 4 Jean-François BARBIER-BOUVET (ex BPI)
- 5 François BARRÉ (président du Centre août 1993-mars 1996)
- 6 Laurent BAYLE (directeur de l'IRCAM)
- 7 Martine BLANC-MONTMAYEUR (directeur de la BPI)
- 8 Vivianne CABANNES (ex BPI)
- 9 Josée CHAPELLE (MNAM-CCI)
- 10 Sylvain DUBUISSON (architecte)
- 11 Marsha EMMANUEL (ex CCI)
- 12 Henri GAUDIN (architecte)
- 13 Thierry GRILLET (ex CCI)
- 14 Raymond GUIDOT (MNAM-CCI)
- 15 Pontus HULTEN (ancien directeur du MNAM)
- 16 Anne KUPIEC (ex BPI)
- 17 Henry de LANGLE (historien au Centre)
- 18 François LOMBARD (programmateur du Centre)
- 19 Serge LOUVEAU (ancien directeur général du Centre)

- 20 Jean-Hubert MARTIN (ancien directeur du MNAM)
- 21 Michel MELOT (ancien directeur de la BPI)
- 22 Catherine MILLET (directrice de la revue *Art Press*)
- 23 Jean NOUVEL (architecte)
- 24 Ingrid NOVION (régie Atelier de restauration)
- 25 Françoise PAVIOT (ex Communication interne)
- 26 Margit ROWELL (ex MNAM) Didier SCHULMAN (MNAM-CCI)
- 27 Jean-Pierre SEGUIN (fondateur de la BPI)
- 28 Didier SEMIN (MNAM-CCI)
- 29 Pierre SOULAGES (peintre)
- 30 Daniel SOUTIF (directeur du DDC)
- 31 Bernard STIEGLER (philosophe)
- 32 Peter SZENDY (IRCAM)
- 33 Michel THOMÉ (BPI)
- 34 Germain VIATTE (directeur du MNAM-CCI)
- 35 Nous tenons par ailleurs à remercier, chaleureusement, Anne-Marie BERTRAND et Agnès CAMUS, membres du service « Etudes et Recherche » de la BPI, de leur exigeante attention et de leur cordial soutien.

Convention de lecture

- 36 Selon le décret fondateur du 27 janvier 1976, le Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou était constitué de deux départements, le Musée National d'Art Moderne et le Centre de Création Industrielle, auxquels s'ajoutaient deux organismes associés, la Bibliothèque Publique d'Information et l'Institut de Recherche Acoustique-Musique. Ces structures seront ici désignées selon les sigles conventionnels suivants :
- 37 *Centre* : Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou.
- 38 *MNAM* : Musée National d'Art Moderne.
- 39 *CCI* : Centre de Création Industrielle.
- 40 *IRCAM* : Institut de Recherche Acoustique-Musique.
- 41 Depuis le décret du 24 décembre 1992, le Musée National d'Art Moderne et le Centre de Création industrielle ont fusionné en un seul département, et le département du Développement culturel a été créé.
- 42 Le premier sera désigné *MNAM-CCI*, le second *DDC*.

Perspectives

- 1 Signe des temps sans doute : le Centre aura bientôt vingt ans et il ne suscite plus la ferveur des écrivains, ni la passion des polémistes, ni même la simple réflexion critique. Il nourrit désormais, au mieux, la recherche universitaire, souvent historienne, qui en fait un objet de thèses et de mémoires ; au pire, il alimente l'activité des entreprises de sondages et leurs caisses. De temps à autre, une rumeur de fermeture, une prise de position ministérielle, une exposition aux choix discutables laissent dans leur sillage une écume d'encre dans la presse : à peine un remous. Le temps est loin où Francis Ponge publiait *L'Écrit Beaubourg* (1977), Jean Baudrillard *L'Effet Beaubourg* (1977), Claude Mollard *L'Enjeu du Centre Pompidou* (1976), et Jean Clair son article *Du Musée comme élevage de poussière* dans le n° 63 de la revue de l'Arc consacré à « Beaubourg » (1975). Textes d'inspiration et de style très différents, mais tous textes de poids. Sans doute Jean Clair eut-il plus tard la « timide audace » de récidiver, de manière plus confidentielle, avec *Baubourg et le monde renversé*, réuni au texte précédent dans le petit volume *Elevages de poussière*¹. Mais seule la revue *Esprit* s'intéressait encore assez en 1987 au Centre pour lui consacrer, à l'occasion du dixième anniversaire, un numéro complet intitulé *L'Utopie Beaubourg dix ans après*.
- 2 L'optique n'était pourtant plus la même : en une série d'études et d'entretiens, *Esprit* se proposait d'établir un premier bilan de dix années d'activité du Centre Georges-Pompidou. On pouvait y lire, brossée à grands traits et composée de manière fragmentaire, l'histoire d'une ambition attendue, réalisée puis déçue². Un article tranchait sur l'ensemble ; il était signé Michel de Certeau, sa publication était posthume, et son histoire assez singulière. De fait, c'était Jean Maheu, alors Président du Centre Georges Pompidou, qui, en août 1983, avait chargé Michel de Certeau³ d'une mission d'étude, analytique et prospective, sur le fonctionnement et les activités du Centre. Fidèle à sa méthode, où l'exigence conceptuelle savait se doubler de l'extrême attention accordée à la complexité du réel, Michel de Certeau avait choisi de fonder son travail sur l'analyse du matériau que devaient lui offrir trois sources : les entretiens qu'il souhaitait mener avec le personnel de chaque service, la documentation produite par le Centre lui-même, enfin les rapports dont il demandait rédaction aux responsables de tous les départements, quant à leurs réalisations passées et leurs orientations futures. Or Michel de Certeau n'obtint pas satisfaction : on lui refusa ces rapports. Il se désista dès lors de l'entreprise, et rédigea un simple « pré-rapport » qu'il

acheva en janvier 1984. C'est ce texte que la revue *Esprit* publiait en 1987, sous le titre *Le Sabbat encyclopédique du voir*, un an après la mort de son auteur.

- 3 Ce bref rappel est d'abord destiné à rendre hommage au travail de Michel de Certeau, à l'acuité de son regard, à la justesse de ses analyses, à la précision de son écriture conceptuelle. « Dix ans après », il a été selon nous le seul à savoir embrasser la complexité concrète du Centre et de son évolution, à tenter aussi de définir des lignes d'orientation. Chez lui, la précision de l'enquête se nourrissait d'une réflexion aiguë sur la question de la culture et de ses institutions. Depuis, rien de cette envergure ni de ce style n'a été publié. Nous souhaiterions, avec modestie, nous réclamer de son exemple et de sa lignée. De sa méthode aussi : car la volonté théorique de notre propos s'est doublée du parti d'enquête concrète, sur le terrain de chaque département du Centre, auprès de nombre de ses acteurs d'hier et d'aujourd'hui⁴.
- 4 Mais l'histoire du rapport de Michel de Certeau ne laisse pas non plus d'étonner, Et d'inquiéter. L'avortement du rapport en simple pré-rapport a déjà valeur de symptôme. Dès 1984, il était dit que la pertinence, ou l'impertinence, de l'esprit pesait de peu de poids face à une institution capable de toutes les résistances, alors que son président présentait lui-même la nécessité de la soumettre au diagnostic critique. Mieux : la publication du travail du philosophe ne changea rien à sa destinée, c'est-à-dire à son inutilité. Car il n'y eut personne en haut-lieu, fût-ce en coulisse ou en sous-main, pour s'aviser de l'intérêt des analyses et des propositions de Michel de Certeau, restées définitivement lettre morte. Or, à considérer l'histoire récente du Centre, force est de mesurer et de reconnaître la validité et la justesse de ce travail, qui, s'il eût été pris en compte, eût peut-être permis d'éviter quelques erreurs, errements, ou errances. Cette constatation est d'autant plus terrible que la plupart des études, fort nombreuses, menées souvent à la demande du Centre Georges-Pompidou lui-même, ont connu le même destin : le tiroir, avant la corbeille et l'oubli. Rapports et comptes rendus se multiplient, auxquels s'ajoutent enquêtes, statistiques et études universitaires. Rien n'y fait : leur incidence est nulle, ou presque nulle, sur le fonctionnement du Centre. Là aussi le phénomène vaut symptôme. Si le Centre a pu évoluer, voire se transformer, c'est essentiellement sous l'effet des changements de pouvoir et des stratégies d'influence. Pour le reste, cette institution paraît étonnamment imperméable ; sa force d'inertie fait vertu de l'ignorance, ou de l'indifférence.
- 5 Quelles raisons ont donc pu pousser le Centre, à l'instigation de la BPI, par l'entremise de son service « Etudes et Recherche »⁵ à lancer en 1993 un appel d'offre intitulé *L'utopie Beaubourg, vingt ans après ?* S'inspirant à l'évidence de la formule de la revue *Esprit*, ce titre pouvait signifier le désir bien légitime de voir combler une inquiétante lacune : l'absence, depuis quasiment dix ans, de toute étude de synthèse sur le Centre Georges-Pompidou. Désir d'autant plus légitime que, depuis le travail de Michel de Certeau, l'institution avait bien évidemment évolué. De fait, les dernières années ont vu le Centre traverser des moments difficiles, voire des crises, qui l'ont entraîné sur la voie de profondes mutations ; au point que son histoire récente est peut-être moins celle de son évolution que celle d'une révolution.
- 6 Relevons, au titre des premiers symptômes, deux articles datant de 1990. Le premier, publié en juin dans le journal *Le Monde* et intitulé « Sauver le Centre Pompidou », était signé Jacques Toubon. Le futur ministre y avançait publiquement une proposition que bien d'autres avaient déjà formulée à bas bruit : il s'agissait ni plus ni moins d'éjecter la BPI hors du Centre Georges-Pompidou, pour le destiner à une vocation essentiellement

voire exclusivement muséale. On put mesurer la force polémique de cette proposition, à la promptitude et à la vigueur de la réaction qu'elle suscita : celle, notamment, de la gardienne du temple, Madame Pompidou en personne, qui fit publier dans le même journal une brutale mise au point. Au mois de juillet de cette même année 1990, la revue *Art Press* annonçait en couverture, sous le titre *Reconstruire Beaubourg*, un article de Catherine Francblin, dans lequel on pouvait lire ceci :

- 7 « Crise de croissance ? Crise de structure ? Crise d'identité ? La "machine Beaubourg", treize ans après son ouverture et six ans après le réaménagement des espaces du MNAM, semble arrivée à un tournant décisif. Le malaise, certes, ne date pas d'hier. Mais le départ récent de plusieurs conservateurs du musée, le scandale, aux yeux de beaucoup, de la non-venue au Centre de l'exposition Picasso/Braque, tout cela ajouté à la pauvreté des programmes proposés par le musée depuis l'exposition *Les Magiciens de la terre*, a aggravé l'état de ce grand corps malade. Des remèdes semblent s'imposer d'urgence. »
- 8 Malaise, maladie, urgence. Sauver. Reconstruire. Les mots, le ton sont désormais très différents en ce début des années 1990. Et le doute qui paraît saisir l'institution peut se lire au nombre des enquêtes et des études sectorielles qu'elle a pu commander ou mener elle-même à cette époque. Quatre d'entre elles, en particulier, confirment les symptômes perçus. La première, réalisée en 1991, est la synthèse des travaux des commissions internes du Centre, qui portaient sur le thème « Modes et modalités d'accès au Centre » : c'est sur la base de ce document qu'a été prise la décision d'engager les travaux de réaménagement, notamment celui des abords, actuellement en cours. A cette étude vinrent s'ajouter, en 1992, une enquête de la SOFRES sur le personnel, en 1992 encore, un grand audit sur la communication, enfin en 1993, une enquête, toujours de la SOFRES, sur le public du Centre : autant de témoignages, tant dans les questions posées que dans les réponses fournies, du malaise et des difficultés que connaissait alors l'institution.
- 9 Ces différents documents attestent à quel point le Centre paraît alors en quête d'une identité fantomale. Le service de la Communication (interne et externe) s'interroge sur lui-même ; on peut le comprendre : l'image est floue, le message à transmettre l'est tout autant. Le personnel exprime son désenchantement et les raisons de sa démobilisation, devant le poids de l'inertie bureaucratique, la paralysie de l'organisation du travail et l'incapacité de choisir le parti concret de l'innovation raisonnée. Tout le monde paraît souffrir de l'absence d'une dynamique, fondée sur les exigences fédératrices et motrices d'un projet, soucieux de lier le Centre à son « public ». C'est d'ailleurs cette absence de véritable projet qui aurait favorisé la « balkanisation » du Centre, l'étanchéité de ses départements et composantes, peu à peu repliés sur eux-mêmes : champ libre aurait été ainsi laissé, pour le meilleur, aux initiatives singulières, et pour le pire, aux féodalités et aux rivalités institutionnelles. De plus le Centre semble avoir eu autant de difficultés avec l'espace qu'avec le temps : les mètres carrés, peu à peu, ne suffisent plus à la collection, les files d'attente s'allongent à la BPI, et le lien avec le passé, dont tous les départements regrettent que la mémoire n'ait pas été archivée, paraît se perdre et devenir aussi flou que le dessin de l'avenir.
- 10 C'est dans ce contexte qu'a eu lieu l'événement décisif de l'histoire récente du Centre, après qu'eut été nommé à sa tête Dominique Bozo, en août 1991. Cet événement, c'est la publication du décret du 24 décembre 1992, dont la portée a été, et reste encore, minimisée ou inaperçue. S'il fallait trouver une seule raison qui légitimât l'appel d'offre

auquel répond notre étude, ce décret la fournirait. Il remodèle profondément en effet la structure du Centre Georges-Pompidou, il modifie l'organisation des pouvoirs et des services en renforçant la fonction présidentielle, il fait fusionner le MNAM et le CCI, il institue un nouveau département, dit du « Développement culturel »... Loin de se réduire à un aménagement technique, ce décret, voulu et conçu par Dominique Bozo, était en réalité destiné à favoriser une nouvelle politique culturelle, qui remettait en question, ou en cause, la destination et la vocation initiales du Centre. La mort prématurée de Dominique Bozo, en avril 1993, ne laissa pas à ses conceptions le temps de se mettre en œuvre. Néanmoins la situation du Centre ainsi laissée à lui-même en a été rendue plus complexe, en ce que la réforme mise en place était d'abord taillée à la mesure de celui qui l'avait décidée et l'avait élaborée.

- 11 Aussi bien, en accord avec notre commanditaire, avons-nous finalement pris le parti de limiter chronologiquement notre étude à la date du mois d'août 1993, c'est-à-dire à l'arrivée de François Barré à la tête du Centre. D'une part, il est politiquement délicat d'avoir à prendre parti sur l'orientation d'une action en cours, autant que factuellement prématuré de se prononcer avec certitude sur sa signification et sa portée : dans ce registre, le recul du temps est une condition nécessaire à l'exercice du jugement théorique. D'autre part, l'essentiel de notre réflexion nous a paru devoir porter sur le sens et l'essence du geste fondateur du Centre Georges-Pompidou, pour mieux l'interroger au miroir de son évolution historique, et au regard de sa remise en cause par le dernier décret. L'enjeu est d'importance : il est bien sûr celui de la destination de cette institution, mais, au-delà, il est celui des choix culturels de la société d'aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle la synthèse conceptuelle est nécessaire. Bilans techniques, approches sectorielles, études de marché, sans que soient remis en cause le sérieux et la compétence de leurs auteurs, ne sont désormais plus de saison. Ils ne font d'ailleurs qu'accentuer l'éclatement de l'image du Centre, en le renvoyant à son introuvable unité, alors que la question précisément est aujourd'hui celle de l'unité du Centre, c'est-à-dire du principe dynamique de ses articulations, c'est-à-dire aussi de la signification de la culture et de son « institution ».
- 12 Nous sommes ainsi reconduits au titre de l'étude : *L'utopie Beaubourg, vingt ans après*. Cette formule est plus problématique que ne le dit son apparente évidence. Si en effet le Centre relève de l'utopie, le titre fait question, car il ouvre, selon l'implicite figure d'un oxymore, une question cruciale pour toute utopie : celle de son historicité. C'est un étrange destin pour une utopie que d'être sommée de se confronter à son origine pour mesurer ce qui l'en sépare, de revenir au passé de la fondation, alors que le temps de l'utopie est l'avenir ou, à tout le moins, le présent. Moment donc paradoxal, puisque cette hypothétique utopie doit en somme entrer déjà dans sa propre archéologie, pour mieux questionner son avenir. Moment douloureux où l'utopie se voit convoquée au suspens de la pensée, au *pensum*, c'est-à-dire au poids. Poids d'une pesanteur, poids peut-être d'une mélancolie au miroir de la réflexion, alors que le grand édifice de verre était né sous le signe de la légèreté, de la gaieté ouverte à la liberté du futur. Ce serait la revanche de la temporalité, inscrivant le suspens du temps, au moment où l'on pense, où l'on pèse, où l'on fait les comptes, le compte du temps. Ainsi le temps fait retour, et fait fracture, brisant la belle totalité, la belle machine atemporelle d'utopie. Dans cette suspension, l'histoire réapparaît. Ce moment critique est aussi celui de la culture aujourd'hui, celui du lieu et du mode de son institution, où se configure un sens.

- 13 Néanmoins quelle est l'origine de ce mot *d'utopie*, dont la revue *Esprit* est la source, nous l'avons vu ? Pourquoi a-t-il fini par s'imposer à propos du Centre, alors que le terme n'apparaît pas au début de son existence ni dans ses premières années ? Serait-ce le signe d'un glissement, d'une réalité qui s'appréhenderait après coup, et faute de mieux, par la commodité d'un terme ? Le mot utopie, loin d'être éclairant sur ce qu'aurait été le projet d'origine du Centre, serait un prête-nom, un alibi, et masquerait un impensé. Il serait simplement une manière de dire que le Centre aurait mal vécu son historicité, une manière de sous-entendre l'écart ou l'abîme séparant la perfection originaire du modèle et la déception survenue au fil des ans. Faut-il accuser le temps, ou le modèle lui-même ?
- 14 L'impensé qui affleure ici de tous côtés nous oblige donc à l'affronter, en procédant à l'examen de ce terme *d'utopie* que nous impose le titre de l'appel d'offre, et que nous garderons par provision, car il n'est pas non plus sans légitimité. Nous tenterons d'en éprouver la pertinence et le fondement. Peut-être est-ce en effet le recul des « vingt ans après » qui, seul, peut nous permettre, à *présent*, de délimiter l'impensé d'origine, de faire l'archéologie de cet impensé, dans la complexité de ses strates. La question majeure serait alors celle-ci : à quelle modernité puise en vérité le Centre à sa fondation ? Quelle part secrète d'utopie l'anime, notamment du côté de cette exigence récurrente de la « pluridisciplinarité » (ou interdisciplinarité) fondatrice ? N'y aurait-il pas, là précisément, du côté de ce terme qui fonctionne tout à la fois et selon les circonstances comme un slogan, une menace, un vœu pieux, un alibi, un regret, une nostalgie, n'y aurait-il pas là *en effet* un terrible impensé - terrible puisqu'il nomme et occulte à la fois la source des malentendus, des affrontements et des polémiques sur *l'unité* du Centre ? Ne serait-ce pas l'impensé qui rend possible l'idéologie d'une utopie ?
- 15 Nous avons donc choisi d'amorcer notre étude par une analyse conceptuelle, destinée à opérer la distinction entre essence et historicité. Est-il légitime, et en quel sens, de parler d'utopie à propos de Beaubourg ? Nous déterminerons à la fois les traits majeurs de l'héritage auquel puise le Centre, et la manière dont le *xx^e* siècle a donné à cet héritage une configuration particulière. Nous aborderons ensuite la manière spécifique dont cet héritage a cristallisé en une utopie complexe et stratifiée, née à la fois du contexte socio-historique de la France des années 1960, de l'influence alors dominante des sciences humaines, des modèles culturels liés aux communications de masse, et de l'émergence de l'architecture fonctionnaliste et programmée dont le bâtiment du Centre est en France le premier exemple. Il nous appartiendra de confronter les éléments constitutifs de cette utopie, à l'analyse de ses ambiguïtés et de ses limites, afin d'y saisir ce qui, implicitement, virtuellement, pouvait faire naître *in ovo* les obstacles, les dysfonctionnements et les difficultés peu à peu rencontrés.
- 16 Ainsi précisées les racines du modèle d'origine, nous pourrions entrer dans l'étude de son devenir, pour comprendre les raisons qui ont pu conduire non seulement à son inévitable évolution mais aussi à sa mutation décidée. Le devenir du Centre, sur vingt ans, a été complexe voire contradictoire. Certes la fréquentation ne s'est jamais démentie ; le bâtiment est définitivement inscrit au cœur de Paris ; les grandes expositions ont contribué à forger la mémoire et l'identité du Centre ; la collection du MNAM est l'une des toutes premières collections mondiales ; la bibliothèque est un modèle et une référence ; l'IRCAM reste un pôle actif, dominant, attractif, de la recherche musicale. Pourtant, au fil des années, le malaise est allé grandissant, la dynamique s'est essoufflée et l'asphyxie a peu à peu envahi tout ou partie de

l'ensemble. Sans doute est-ce là le lot de toute institution guettée par l'excès de sa croissance, de tout système « qui se développe de façon incontrôlable, sans égard à sa propre définition », et que finit par consumer « un prodigieux engorgement, une dérégulation par hypertrophie, par excès de fonctionnalité, par saturation⁶ ». Mais au-delà de cette généralité, au-delà de l'inertie, de la lourdeur administrative et du malaise que nous avons précédemment relevés, le Centre est entré, sur la fin des années 1980, dans une crise ontologique. Le symptôme le plus grave aura été en ce sens, au fil des années, le renoncement grandissant à l'exigence de l'interdisciplinarité fondatrice : il devenait manifestement impossible de la mettre concrètement en œuvre. Et faute d'une programmation d'ensemble qui pût lui donner dynamisme et cohérence, l'institution tout entière semblait dépourvue de colonne vertébrale. On peut déjà avancer l'hypothèse que le Centre n'a sans doute pas su répondre aux mutations des vingt dernières années, comme si la transformation du champ intellectuel, artistique, culturel et politique l'avait peu à peu dessaisi de sa vocation, pourtant première, à être le lieu ouvert et mobile des métamorphoses du présent. Le moment dit de la postmodernité, le progressif retrait des sciences humaines et de leur impact idéologique, les liens nouveaux entre culture et politique, les transformations muséologiques et la réflexion sur la question de l'exposition et le statut de l'œuvre d'art paraissent ne pas avoir été pris en compte par le Centre : à bien des égards, il paraît marqué comme une institution dont le projet répond aux années 1960, et il semble avoir été un peu laissé sur le rivage et relégué loin en arrière par de nouveaux lieux symboliques comme le Musée d'Orsay (années 1970), le Louvre (années 1980) et le projet de la Très Grande Bibliothèque (années 1990) ; d'ailleurs, au-delà de leur signification propre, certaines de ces institutions pratiquent à leur manière un style d'interdisciplinarité qui était pour partie l'une des vocations de Beaubourg, et sur le terrain de l'art contemporain, d'autres lieux ont su se transformer et jouer un rôle primitivement dévolu au Centre Georges-Pompidou, comme l'Arc, le Jeu de Paume, ou encore des institutions plus récentes comme certains centres d'art régionaux.

- 17 Sans doute était-ce le projet de Dominique Bozo, sur la base du décret de décembre 1992, de créer les conditions d'un sursaut et d'une mutation du Centre. Et de fait, même si certains esprits ont pu vouloir accréditer la thèse de la continuité institutionnelle, l'interview donnée par Dominique Bozo à la revue *Résonance*, qui la publiait peu de temps après sa mort, explicitait parfaitement le changement de la perspective qui gouvernait alors les futures destinées de l'institution. Dominique Bozo partait du postulat que les grandes périodes interdisciplinaires (1910, 1930, 1960) étaient closes. A la question : « Ce constat remet-il en cause la mission pluridisciplinaire du Centre ? », il répondait : « Il ne s'agit pas d'une remise en cause de sa mission, mais d'un décalage profond par rapport à une vision propre qui prônait une interdisciplinarité totale. Sous cet angle, le Centre n'a jamais correspondu aux discours : sur un simple plan pratique, dès le départ, les institutions étaient juxtaposées les unes aux autres au sein de la structure et faute de fédérateur, les consensus ne pouvaient se dégager » Et il ajoutait : « Ne cachons pas que la réforme prendra du temps (...). Nous avons pour cela un atout, une réalité qui nous est commune à tous : la programmation. »
- 18 Certes c'était bien là reconnaître à la fois l'échec du Centre et les ressources de son originalité. Mais comment entendre ce mot de programmation, dès lors que l'interdisciplinarité avait, en théorie, perdu son sens ? C'est là sans doute que le bât a pu sérieusement blesser. Pour beaucoup en effet, il était clair que Dominique Bozo souhaitait engager le Centre sur les voies patrimoniales de la culture. Or est-ce bien la

vocation d'origine du Centre ? Peut-il céder à l'attrait de la patrimonialisation ? Comment interpréter, par exemple, l'extinction du CCI, voué désormais à la seule tâche de la collection ? Si importante soit-elle, cette entreprise collectionneuse signifie aussi le renoncement à l'une des missions d'origine, fort importante : celle de produire une réflexion sur l'innovation, de questionner de façon critique et prospective l'articulation de la vie quotidienne et de la *création*.

- 19 C'est précisément sur ce terrain que certains artistes, aussi différents par exemple que Pierre Soulages et Daniel Buren, sont très critiques à l'égard de ce qu'est, selon eux, peu à peu devenu le Centre Georges-Pompidou. Les artistes ont finalement déserté les lieux, tout autant d'ailleurs que les intellectuels qui, jadis ou naguère, tenaient une place non négligeable dans les activités du Centre. Nommons, par exemple, Jean-François Lyotard (*Les Immatériaux*), Bernard Stiegler (*Mémoires du futur*), ou encore Paul Virilio, Jean Baudrillard et Michel de Certeau qui ont activement collaboré à la revue *Traverses*. Symptomatiquement d'ailleurs, cette excellente revue a disparu du nombre des publications du Centre. Le rôle des artistes et des intellectuels ne serait-il pas important aujourd'hui, au regard des mutations technologiques des supports ? La création vivante - intellectuelle, artistique, technique - ne serait-elle pas le noyau à partir duquel le Centre pourrait reprendre l'initiative d'un véritable dessein ? Peut-être est-ce précisément parce que la création et la question des technologies est au cœur de l'IRCAM, que cette composante a su s'interroger elle-même, se mettre en question et, fût-ce imparfaitement, se métamorphoser.
- 20 Nous devons donc tenter de comprendre pourquoi l'ombre s'est ainsi logée au cœur de la belle transparence ; pourquoi la machine paraît s'être peu à peu enrayée ; pourquoi l'utopie est devenue incertaine de sa finalité et même de sa légitimité. L'enjeu de ces questions dépasse le Centre Georges-Pompidou. Les difficultés qu'il a pu connaître, les dysfonctionnements qui l'ont paralysé, et les limites qu'il a pu montrer sont révélatrices, aussi, des mutations profondes qui affectent aujourd'hui l'institution culturelle en général : soit le lieu et les procédures de la culture telle qu'elle doit s'instituer, selon un sens et un dessein d'avenir, dont une société ne saurait se laisser déposséder.
- 21 Or la société contemporaine, et notamment la société française, semble désormais sur la voie de l'égarement ; le fait que le Centre Georges-Pompidou ait tant de doutes et d'incertitudes sur lui-même en est le symptôme secret. Nous assistons aujourd'hui à l'étrange collusion de la culture patrimoniale et de la technologie des nouveaux supports. L'une et l'autre s'entendent à merveille pour se servir de mutuel alibi et pour se prêter main forte, dans l'étonnante et insidieuse entreprise de neutralisation de la culture qui commence à s'effectuer sous nos yeux. Le retour « intégriste » de la culture plate, nourrie de l'encyclopédisme et de la connaissance documentaire, dépourvue du moindre sens historique, s'accommode le mieux du monde des nouveaux outils qui permettent de circuler dans les réseaux de la connaissance. Le règne qui s'annonce est ni plus ni moins celui de la culture la plus muséale et la plus embaumée, celui d'un vaste « tourisme de la connaissance » (dirait René Char), qui a délibérément renoncé à toute réflexion critique sur la fonction et la destination de l'œuvre d'art, sur la signification et sur l'essence de la culture aujourd'hui. Elle est simplement posée comme une évidence naïve, qui réclame de chacun qu'il se « surcultive », disait déjà Goethe⁷, en oubliant de questionner le sens du présent. « Asphyxiante culture » : le mot

de Dubuffet n'a rien perdu de son actualité, et la tâche que Walter Benjamin assignait à ses contemporains de « survivre à la culture » peut être dite aussi la nôtre.

- 22 Réfléchir de manière critique sur le Centre Georges-Pompidou, c'est certainement vouloir le « sauver », pour reprendre le mot cité d'un futur ministre de la Culture. Encore s'agit-il de s'entendre sur les moyens et les fins. Le sauver, selon nous, ce serait d'une part lui donner les moyens de se transformer, en faisant apparaître les limites et l'impensé de son modèle, afin qu'il puisse à nouveau répondre de manière active au présent ; ce serait d'autre part, et simultanément, le défendre contre les versions patrimoniales d'une culture apparentée au confort de la connaissance, qui voudrait aujourd'hui faire triompher son modèle passéiste, et qui se réjouirait secrètement de voir enfin une institution comme le Centre ramené à la raison. Pourquoi le Centre ne serait-il pas précisément le lieu à nouveau ouvert et pluriel de l'interrogation vivante sur les mutations de la culture d'aujourd'hui, sur le statut de l'œuvre d'art, sur la fonction de la mémoire, sur la forme et le sens de l'exposition des œuvres, sur la nature et le rôle véritable des nouvelles technologies, sur le problème des musées, sur la destination du savoir ? La tâche est immense, à condition sans doute que le Centre ne s'arc-boute pas à ce qui en lui relève d'un passé dépassé, à condition aussi qu'il ne se replie pas naïvement sur les eaux navigables et faciles de la gestion simplement patrimoniale ou technologique de ses stocks. C'est alors que l'utopie pourrait à nouveau prendre sens : l'utopie, ce mot aujourd'hui si inactuel, voire si rance aux yeux de beaucoup, garde peut-être en secret la force violente de l'exigence - contre la résignation, l'indifférence ou la démagogie. C'est cette utopie qui habite l'œuvre d'art et l'œuvre de la pensée, en leur incessante métamorphose. Cette utopie garde son pouvoir d'absence, pour précéder et rejoindre le présent. Cette grande idée ne mérite-t-elle pas d'être « logée » disait Francis Ponge ? Pourquoi pas au Centre Georges-Pompidou ?

NOTES

1. L'Echoppe, 1992.
2. *Esprit*, février 1987.
3. Auteur notamment de *La culture au pluriel*, il fut membre du comité de rédaction de la revue *Traverses*, qui émanait alors du département du CCI.
4. La liste en est dressée en tête du présent volume.
5. A l'initiative de ses membres d'alors, notamment Jean-Louis Déotte et Anne Kupiec.
6. Jean Baudrillard, *La Transparence du mal*. Galilée. 1990.
7. « ...voilà où va le monde de la culture, pour se surpasser, se surcultiver, et par là, persévérer dans la médiocrité. » (Lettre à Zelter, 6 juin 1825).

Première partie. L'Utopie : ses fondements et ses limites

Chapitre 1. Une utopie héritée

- 1 Si le Centre Georges-Pompidou a partie liée avec l'utopie, cette utopie est plurielle, stratifiée, complexe, et ses racines profondes sont bien sûr beaucoup plus anciennes que la décision prise un jour par un Président de la République de voir naître un « Centre » (dès 1969 à son ministre de la Culture, Edmond Michelet) dont les principes, peu à peu précisés entre 1970 et 1972, étaient le décroisement des activités culturelles et l'encouragement de la création.
- 2 L'idée pompidolienne et sa mise en œuvre architecturale s'enracinent en effet dans l'héritage lointain du XIX^e siècle, relayé, enrichi et nuancé par les apports propres du XX^e siècle, jusqu'à l'ultime contribution des années 1960 à l'idée d'utopie.

Une origine saint-simonienne

- 3 Nous montrerons tout d'abord que le premier courant utopiste auquel peut être rattaché le Centre n'est évidemment pas celui d'une utopie transcendante - c'est-à-dire totalitaire, ou religieuse, ou étatique - mais celui d'une utopie immanente - c'est-à-dire libérale, technique voire technocratique. Elle n'est pas apparentée à l'utopie radicale d'un Fourier, utopie de rupture qui vise à la refonte totale et systématique de l'organisation de la société, de l'économie, du travail, de la famille et de l'éducation. Elle est beaucoup plus proche de l'esprit de l'utopie élaborée par le comte Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825), dont les principes peuvent être considérés comme formant la racine la plus profonde du projet pompidolien.
- 4 L'originalité du projet saint-simonien fut en effet de proposer une utopie fort éloignée des utopies régressives ou nostalgiques de l'âge d'or, en ce qu'elle n'aspirait à aucune réforme morale de la société. Pour Saint-Simon, l'âge d'or n'était pas au passé mais au futur, et devait se réaliser par « la perfection de l'ordre social » selon des principes scientifiques. Saint-Simon voulait être le Newton de la politique : il pensait donc trouver le modèle *logique* de l'organisation de la société, fondé sur un principe et un dessein *positif*, inspiré de la rigueur et de l'efficacité de la science. Cette utopie avait une dimension simultanément technique, esthétique, cognitive et sociale, dont le maître-mot était celui d'*avant-garde*. Pour Saint-Simon, le savant, l'ingénieur, l'entrepreneur et l'artiste - « classes utiles » du monde moderne - forment la nouvelle élite dirigeante. Le

progrès assuré par le développement de la technique est aussi la condition du progrès de l'art, qui a, comme la science et la technique, un caractère spéculatif et expérimental. Cette alliance positive, pour ne pas dire positiviste, entre la technique, la science et l'art réunis sous le signe du progrès et de la rationalité sociale, inspirera Laverdant, disciple de Saint-Simon. Dans son livre, *De la Mission de l'art et du rôle des artistes*, publié en 1845, il affirme que l'art est l'expression de la société et que l'artiste, tout à la fois précurseur et révélateur, a partie liée avec la destination même de l'humanité. Le saint-simonisme et ses épigones ont donc largement contribué à la naissance d'une idéologie de nature utopiste, tout à la fois version tardive des Lumières, désormais techniques et industrielles, et préfiguration du discours moderniste du début du xx^e siècle, où l'art et la technique scelleront un nouveau pacte.

- 5 Mais l'utopie saint-simonienne nous intéresse à un second titre, essentiel pour la modernité qui s'annonce : celui de la communication. Saint-Simon est, là encore, médiateur entre les Lumières et les mutations du xx^e siècle. Diderot, déjà, souligne dans *l'Encyclopédie*, que le progrès et le corps politique sont liés grâce à l'idée de communication. Il perçoit que les réseaux et les machines peuvent contribuer à produire à la fois le lien social et le lien universel. C'est dans ce droit fil que Saint-Simon forge sa conception de la société, sur le double modèle de l'organisme-réseau et de la machine. Bichat venait de découvrir la notion de tissu. Saint-Simon emprunte son modèle à l'anatomie, construit la société comme structure organique et comme système à régulation interne. La tâche sera donc d'abord de parfaire les réseaux du système et les communications, en s'appuyant sur les industriels et les nouvelles techniques. Marx expliquera fort bien comment les moyens de communication sont parfaitement adéquats aux moyens modernes de production. Le capital se transforme en capital industriel, engendrant la circulation et la centralisation rapide des capitaux. C'est sur le mode de l'Exposition universelle que ces mutations s'offrent au regard, au milieu du xix^e siècle. Universelle, l'exposition l'est parce qu'elle est ouverte à la totalité des produits du travail humain, mais aussi parce que toutes les nations réunies par le progrès peuvent désormais échanger et communiquer entre elles, par la photographie, le télégraphe... Vitesse et reproductibilité technique sont les opérateurs de cette nouvelle et concrète universalité.
- 6 Cette communication généralisée se fait donc sous le signe de l'innovation industrielle, mais aussi sous celui de la nouveauté architecturale, qui procède de la première. *Crystal Palace* en 1851, puis l'Exposition universelle de Paris en 1867 exhibent les paradigmes de la *transparence* et de la *flexibilité*, qui deviennent les signes de la nouvelle spatialité communicationnelle (nous retrouverons bientôt ces deux termes à propos du Centre). La civilisation technicienne met ses vertus libératrices dans la multiplication des réseaux et dans la fluidité des circulations qu'ils permettront. Ce sera tout à la fois le chemin de fer, les compagnies maritimes, les banques, l'information journalistique, la publicité. Rappelons comme un détail symptomatique que le saint-simonien Enfantin, polytechnicien, sera administrateur de la compagnie PLM, qui relie les trois grandes villes françaises de Paris, Lyon et Marseille.
- 7 L'utopie saint-simonienne est donc centrée sur le modèle machinique - et sans doute n'est-il pas fortuit que dès l'origine du Centre, ce terme de *machine* soit utilisé par ses concepteurs et ses architectes (Renzo Piano, le premier). Ce qui se proclame dans cette exaltation d'une réalité machinique, c'est tout à la fois le triomphe de la technique et de son efficience, la valeur esthétique et plastique de l'objet industriel, et la puissance

de la transformation sociale qu'il autorise. La machine fonctionne dès lors à la fois comme un modèle technico-pratique et comme un mythe. Car à l'idée de l'efficacité productive de la machine, garantie de la perfection d'un système, s'ajoutent d'autres valeurs liées à un imaginaire machinique. Comme Michel Serres l'a bien montré à propos de Zola, dans *Feux et signaux de brume*, l'imaginaire romanesque révèle combien la modernité parisienne (les grands magasins de *Au Bonheur des Dames*, les Halles dans le *Ventre de Paris*, le lavoir de l'*Assommoir*) fonctionne sur le modèle de la thermodynamique, c'est-à-dire sur le modèle d'une machine où domine d'abord et avant tout la circulation des flux. On peut ainsi comprendre l'importance des tuyaux de la Machine Beaubourg, dont le modèle est très marqué par le XIX^e siècle - modèle à la fois machinique et thermodynamique (le Centre a été en effet appelé aussi bien « Machine » que « Notre-Dame des Tuyaux »).

- 8 L'imaginaire machinique, comme le montre par exemple le lavoir de *Y Assommoir*, est fortement associé à la valeur hygiénique : la modernité assume ainsi l'hygiène à la fois corporelle et morale du corps social. La question des flux est celle de l'évacuation - et l'utopie machinique serait aussi celle d'évacuer l'évacuation elle-même. A ce titre, le détail fût-il anecdotique, la grève du nettoyage au Centre a beaucoup marqué les esprits en son temps, parce qu'elle mettait en relief et exhibait la déjection et la saleté, dans un lieu précisément où elles étaient impensables. Comme l'attestait architecturalement la maquette initiale, le Centre, produit de cette utopie technicienne et machinique, était du côté de la clarté et de la pureté, de l'hygiène des flux. Comme le lavoir où va Gervaise la blanchisseuse, Beaubourg promettait de laver plus blanc au royaume de la culture, au moment où apparaissait sur la scène sociale la culture qu'on disait « sauvage », précisément dans le centre de Paris et ses Halles, alors désaffectées. L'idéologie hygiéniste des flux réapparaît fortement aujourd'hui dans les discours qui se tiennent à propos du Centre, lorsqu'on évoque la difficulté des circulations : on déteste l'embarras, l'embouteillage, la rétention intestinale, la constipation, la stase et la saleté. Un discours inconscient réunit aussi bien dans son anathème les clochards des alentours, les amuseurs publics de la piazza ou les files d'attente des étudiants devant les portes de la BPI. L'impératif hygiéniste de la circulation thermodynamique se monnaie en un « circulez ! » dont la tonalité policière est assez évidente, même si elle hésite à s'afficher au prétendu royaume d'utopie ! Cet imaginaire n'est sans doute pas étranger au nettoyage des abords du Centre, entrepris depuis peu.
- 9 Il en va de même d'ailleurs de la matière qui assure la transparence symbolique de la communication (nous y reviendrons) : la matière du verre et de l'acier. Comme Zola l'avait déjà perçu, ces matières doivent afficher la nouveauté, la virginité du neuf. Il va dès lors de soi qu'on ne saurait supporter de les voir vieillir. Or, la matière du bâtiment vieillit plutôt vite et mal. La contradiction entre les valeurs d'utopie que suppose et qu'incarne le matériau, et le temps qui l'affecte, est insupportable à plus d'un : la rouille s'installe déjà, la peinture s'écaille, les tuyaux se bouchent, les conduits d'aération ne peuvent être facilement réparés. L'utopie ne doit pas vieillir. Que penser de cette utopie, dès lors que le bâtiment où elle s'inscrit et les matériaux qui la symbolisent exigent déjà d'être remis en état ?

La correspondance des arts

- 10 Ainsi, au cœur de l'utopie qu'incarne le modernisme architectural, se pose à *neuf* la question de l'alliance, ou encore de la synthèse des arts. Ce qui s'est joué au début du *xx*^e siècle, notamment autour du Bauhaus, a été profondément lié à l'architecture, qui pouvait être alors conçue comme l'art absolu rassemblant tous les autres, parce que la conception de l'espace sur laquelle elle repose et qu'elle met en œuvre bouleverse toutes les données héritées. En ce sens Argan écrit :
- 11 « La synthèse des arts ne se pose plus comme nivellement et uniformité de modules, mais comme identité de processus inventifs et créateurs, puisque chaque invention ou création sera toujours invention ou création d'espace. D'ailleurs le mot d'architecture a perdu sa signification traditionnelle, au point qu'on l'a remplacé par le mot *design*. Le *design* englobe tout, du tracé d'une ville au plus petit objet quotidien. Le *design* est un programme, visant à se mettre en œuvre précisément comme synthèse des arts.⁸ »
- 12 Synthèse, correspondance des arts ? Nous entrons par-là dans la sphère esthétique de l'utopie moderne, c'est-à-dire aussi de la modernité esthétique comme utopie. Nous devons en quelques mots dégager quelques strates de cette modernité, et en faire la rapide archéologie, parce qu'elle conditionne, en ses vagues successives, depuis le Romantisme du *xix*^e siècle, l'une des clefs du projet du Centre : ce qu'on nomme tantôt interdisciplinarité, tantôt transversalité, selon un terrible flou qui laisse mesurer l'impensé présidant à l'usage des termes et à l'idée elle-même. La complexité de cette utopie esthétique est sans doute en partie à la base de son impraticabilité d'aujourd'hui.
- 13 Si Etienne Souriau a pu en 1947 écrire un ouvrage intitulé *La Correspondance des arts*, c'est bien d'abord parce que l'utopie de la Correspondance, née de la théorie swendenborgienne et reprise par le Romantisme (notamment par Hoffmann), s'était inscrite, au *xix*^e siècle, au cœur de la modernité poétique qu'a définie Baudelaire. La correspondance (ou analogie) entre les sens détermine la possibilité d'une correspondance entre les arts. On retrouve cette utopie d'une unité programmatique chez Schumann, pour qui l'esthétique d'un art doit pouvoir devenir celle des autres arts. On la retrouve ensuite développée chez Wagner, qui théorise le *Gesamtkunstwerk* : cette œuvre d'art totale enveloppe, utopiquement, trois idées complémentaires : la première est que les arts doivent trouver la manière de fonctionner ensemble (sur le modèle de l'opéra) ; la seconde est que cet art total doit permettre la transformation de la société (sur le modèle grec) ; enfin la troisième est celle qu'exprime Adorno sur le sujet : cette volonté utopique d'une synchronisation de tous les arts pouvait fort bien annoncer l'idée d'une administration totalitaire de la société.
- 14 Toutefois cette version romantique de l'utopie de la correspondance entre les arts a un versant paradoxalement rationaliste et systématique : ses raisons sont fort anciennes, sans doute pythagoriciennes ; on les retrouve à la Renaissance, dans l'alchimie, ou encore chez Kepler et A. Kircher, chez les tenants de la *mathesis universalis*, qui serait le gage d'une harmonie universelle. En ce sens la musique est considérée comme l'image de cette harmonie, les proportions acoustiques pouvant aider à résoudre les contradictions du monde. On peut, de là, penser au Bauhaus, en lequel on retrouve à la fois la théorie des correspondances synesthésistes et l'angle technico-scientifique pour aborder l'idée de création absolue. Citons pour mémoire la fameuse phrase de Klee : « La peinture rejoint la musique, et toutes deux marquent une tendance croissante à la

création d'œuvres absolues. » Kandinsky, lançant son fameux questionnaire au Bauhaus de Weimar en 1923, demandait d'attribuer aux trois formes élémentaires que sont le triangle, le carré et le cercle une des trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu. Oscar Schlemmer tentait d'explorer l'espace scénique en ses multiples possibilités, et expérimentait une écriture par le corps. Henri Nouveau, quant à lui, élaborait une sculpture-musique, qui transposait les mesures 52 à 55 de la fugue en mi mineur de J.S. Bach en volume géométrique : elle fut présentée au Bauhaus en 1928. Ce thème utopiste, tout à la fois lyrique et rationaliste, poétique et mathématique, exploré dans ses possibilités créatrices et dans ses nuances par le Bauhaus, est sans doute l'un des mythes les plus actifs de la conscience occidentale. Cette utopie tient en effet aussi du mythe et du fantasme, version esthétique de l'illusion d'origine, de la langue d'avant Babel. Cette utopie esthétique joue un rôle mystérieux à certaines époques, surtout lorsqu'elle trouve de quoi se mettre en œuvre dans l'unité que réclame et qu'accomplit un *style*, comme ce fut par exemple le cas avec le baroque : ce style crée la solidarité entre les arts, au nom d'une cohérence qui est produite à la fois par la métaphysique, la religion et la politique. Sans doute s'agit-il, dans ce cas, moins d'une synthèse que d'une homologie. Dans d'autres cas, on peut se demander si l'utopie de l'unité transversale des arts ne relève pas plus d'un fantasme culturel et social que d'une véritable pratique artistique. On ne saurait en effet minimiser les décalages, les écarts, comme ce fut le cas à Vienne. L'utopie procéderait donc davantage d'une tendance simplificatrice, qui voudrait présenter le stéréotype rassurant, assurant d'une unité, là où une génération travaille dans la diversité. A moins qu'il ne faille suivre l'idée de Hermann Broch, fort intéressante, selon laquelle l'utopie de la synthèse correspondrait au contraire au moment de la dégradation de l'ancienne unité - la fameuse autonomie de l'art (XIX^e siècle) aboutissant à l'indépendance et à l'isolement des arts (XX^e siècle), c'est-à-dire à l'écroulement de la culture qui soudait précédemment l'ensemble social. N'y aurait-il pas dans le rêve pompidolien de l'unité esthétique l'idée nostalgique de retrouver une communauté politique, sociale et culturelle perdue après la fracture de mai 68 ?

L'utopie architecturale

- 15 L'architecture, en effet, joue un rôle important dans l'utopie moderniste, héritée du XIX^e siècle et réactualisée au XX^e siècle. Certes utopie, architecture et urbanisme ont toujours été fortement liés en Occident, dès Platon. Mais la différence est majeure, entre l'utopie Renaissance par exemple et l'utopie moderniste. Au XVI^e siècle, l'utopie produit la ville idéale à partir d'un mixte de platonisme, de christianisme et d'apocalypse hébraïque. Cette ville d'utopie est essentiellement objet de contemplation. L'utopie moderniste au contraire donne corps à une vision émancipatrice et exprime le fantasme d'une utopie littérale, qui peut être mise en œuvre. Frank Lloyd Wright va parfaitement énoncer ce point de vue, en écrivant dans *A Testament* : « J'ai perçu l'architecte comme le rédempteur de la société américaine. » Cette tradition de l'architecte comme utopiste social est développée au XX^e siècle par Gropius et Le Corbusier, quelles que soient les différences qui les opposent. Ils veulent l'un et l'autre que l'architecture exprime une rationalité réformatrice. Le Corbusier pense que la rationalité est système et peut éliminer toute difficulté : elle est le gage de « l'esprit nouveau », qui pourrait fonder un parfait eugénisme social ; elle serait le ferment d'équilibre, le moteur d'un nouveau contrat social dont le cubisme appliqué à

l'architecture sera pour lui le système formel. Gropius, lui, dans son appel à un art fait de technique et lié à l'industrie, défend une double idée : celle d'une réorganisation de la société par la réorganisation technique de la production industrielle et du travail ; celle, ensuite, d'un art qui serait rendu à sa fonction et à sa dimension historique ; c'est-à-dire d'un art qui saurait se lier à l'industrie et être utilisable par la collectivité tout entière. Le fondateur du Bauhaus n'est pas loin de l'utopie saint-simonienne. D'ailleurs, comme chez Saint-Simon, la *machine* est un maître-mot chez Le Corbusier et chez Gropius ; et pour l'un comme pour l'autre la jonction est très forte, sous le signe de la machine, entre la rationalité technologique, l'espace architectural et urbanistique, et le messianisme social. Ce qui fait de l'architecte un nouveau démiurge.

- 16 Dans la lignée du XIX^e siècle et de *Crystal Palace*, le verre est le matériau qui va jouer le rôle principal dans cette mobilisation démiurgique de l'architecture au service de l'utopie. C'est ce que Yves Stourdzé (revue *Traverses*, n° 16) avait analysé comme la production de l'*état cristallin*. Dès l'aube de l'ère victorienne, le dessein global s'affichait d'une gestion de la continuité spatiale grâce à la lumière et la technologie du verre. *Crystal Palace*, construit pour l'exposition de Londres, répondait parfaitement à une visée « unificatrice » de l'espace physique et de l'espace social. On passait avec ce bâtiment d'une architecture réservée à la serre (Paxton, l'architecte de *Crystal Palace*, avait construit en 1837 la serre de Chatsworth) aux constructions industrielles. Le verre, et l'état cristallin qu'il autorise, est « le gage de la permutation des espaces » (Yves Stourdzé). L'électricité jouera ainsi pleinement son rôle : le processus des flux et du continu est la résultante d'un réseau technique. L'utopie naît précisément de l'idée que ce réseau de fluidité puisse faire fi des frontières, des résistances et des forteresses (notamment de la société et de l'histoire).
- 17 Les avant-gardes du début du XX^e siècle sauront établir un lien très étroit entre le verre, l'utopie et l'ubiquité - même si la polysémie du verre et de la transparence peut donner lieu à des conceptions opposées voire contradictoires. Ce sont surtout les expressionnistes allemands qui ont développé toutes les implications, symboliques, sociales et politiques du verre. En 1914 par exemple, l'écrivain Paul Scheerbart publie un livre d'aphorismes intitulé *Glasmarchitektur* : il y annonce tout à la fois une nouvelle culture et une métamorphose sociale. Il écrit : « Le nouvel environnement de verre transformera complètement l'humanité. » Ce que l'architecte Bruno Taut applique aussitôt en dédiant au même Paul Scheerbart le pavillon de verre qu'il construit pour l'exposition du *Werkbund* à Cologne (1914). Ce pavillon se réfère à la maison de cristal que Scheerbart avait imaginée dans sa nouvelle *Die Stadtkrone*, simultanément foyer de la vie urbaine, point de convergence de l'énergie sociale, lieu d'inscription de la communauté.
- 18 A l'expressionnisme, on peut ajouter le constructivisme soviétique des années 1920, dans la manière dont il fait du verre le matériau utopique et symbolique de la révolution communiste. En 1929, l'architecte Leonidov dit très bien qu'en traitant le mur comme une surface transparente, on élargit l'horizon des hommes à toute l'activité économique et sociale. Aux USA, le verre est le matériau qui concrétise la perfection de la démocratie américaine ! L'important critique d'architecture Claude Braydon écrit, en 1918, un livre intitulé *Architecture and Democracy*, où il associe l'usage du verre en architecture, l'extension de la démocratie et la maturité des Etats-Unis, devenant peu à peu « Maison de Lumière ».

- 19 Ainsi toute l'idéologie architecturale du siècle est marquée par l'utopisme du verre et de la transparence - du Bauhaus de Gropius, à Mies van der Rohe et Le Corbusier (en 1930-32, l'Immeuble Clarté qu'il construit à Genève est dénommé « La Maison de Verre »). Peu importe ici les nuances et les écarts. L'intérêt est de marquer que c'est l'architecture elle-même qui met en œuvre l'utopie ; elle porte sa marque, la rend visible et l'ouvre à sa dimension sociale. La maquette d'origine du Centre, pur et parfait cube de plexiglas qui émerveilla le jury, montrait bien que le projet du bâtiment s'inscrivait dans la lignée des utopistes du verre. Le plexiglas manifestait clairement le principe d'une parfaite transparence. Sans doute, nous le verrons, le bâtiment s'est quelque peu écarté du projet initial ; il reste que l'architecture diagrammatique de l'édifice l'impose, dans la tradition de l'utopie de l'architecture du verre, comme un lieu superlatif de l'inclusion et de la communication : le dehors et le dedans, le bâtiment et la ville forment un continu. Le Centre a pu prolonger l'utopie machinique et thermodynamique des flux en se concevant comme le *plateau* des échanges, de toutes les formes virtuelles d'échange, comme le centre flexible de tous les réseaux de communication, modèle pionnier et implicite de l'intégration sociale. Le verre est cette immatérielle matière qui, au Centre comme dans d'autres bâtiments plus anciens, signifie le principe de l'absolue visibilité, garantit la transparence du système et active la fluidité des circulations.
- 20 Cette architecture du verre a par ailleurs un rôle-clef concernant l'utopie de la culture, et le Centre est évidemment à ce titre concerné au premier chef par ce que Brecht et, à sa suite, Benjamin ont tenté de dire dans les années 1930. Dans un texte intitulé *Expérience et Pauvreté*, Benjamin développe l'idée d'une « nouvelle barbarie » dont le principe repose sur un mot d'ordre qui fait le titre d'un poème de Brecht : *Efface les traces*. Brecht explicite cet impératif dans son poème en l'adressant à l'habitant des grandes villes. Effacer les traces, c'est par exemple ne pas montrer son visage aux parents qu'on rencontre dans la rue ; c'est ne jamais s'installer, c'est renier sa propre pensée répétée par les autres, c'est ne pas laisser inscrire son nom sur une tombe... Bref, c'est refuser de s'approprier l'espace et de se laisser rattraper par le temps. Cet impératif devient le mot d'ordre d'une modernité à laquelle en appelle à son tour Walter Benjamin, dans le texte d'*Expérience et Pauvreté* qui donne comme une suite au poème de Brecht. Nous sommes devenus, dit Benjamin, plus pauvres en expérience à partager, notamment, dit-il, avec le choc de la Première Guerre Mondiale qui s'est soldée par le mutisme des soldats qui revenaient du front, et par l'effondrement de l'expérience. Quelle peut bien être, demande Walter Benjamin, la valeur du bien culturel, si l'humanité n'a plus avec lui le lien d'aucune expérience, qui puisse se faire, se dire, se transmettre, se répéter ? Sur ce fond de ruine de l'expérience donc, il s'agit bien plutôt de faire l'épreuve de cette pauvreté et d'assumer cet effacement des traces pour, dit encore Benjamin, « survivre à la culture ». L'architecture moderne est alors convoquée comme le modèle d'une utopie concrètement à l'œuvre, « la nouvelle barbarie ». L'analyse de Benjamin est celle-ci : comme ont su le faire en leur temps Descartes et Newton pour la pensée et la science, Klee en peinture pour le *xx^e* siècle, l'architecture a su faire table rase et se débarrasser de l'espace saturé de l'intérieur bourgeois, confiné dans les secrets d'une intimité confortable, surmeublée, immobilisée dans ses objets et ses rituels. L'architecture a su briser cet étouffement spatial dû à l'intériorité. Cette entreprise s'indique dans les noms de Scheerbart, Loos, Le Corbusier, et dans l'élection d'un matériau : le verre. Benjamin écrit : « Scheerbart tient beaucoup à ce que ses personnages soient logés dans des maisons de verre, mobiles et

coulissantes, telles que Loos et Le Corbusier en ont érigées depuis. Le verre n'est pas pour rien un matériau si dur et si lisse sur lequel rien ne s'accroche. Un matériau froid et sobre aussi. Les choses en verre n'ont pas d'aura.» Pas de trace donc, pas d'inscription sur une telle surface. Simplement la possibilité d'un espace donné à la pauvre expérience de la pauvreté, pour « survivre à la culture ». Ni trace d'inscription, ni inscription de trace, pour survivre, et non mourir étouffés sous nos propres traces, dirions-nous en paraphrasant Nietzsche.

- 21 On comprend aisément ce qui s'indique ici du lien entre le modernisme architectural et l'utopie active d'une culture antipatrimoniale, dont le Centre a été revendiqué dès l'origine comme un modèle, même si, bien évidemment, l'optique benjaminienne n'a pas été revendiquée comme référence par ses concepteurs ; le Centre, souvent affiché comme un monument de l'anti-monumentalité et comme une institution anti-institutionnelle, s'inscrit implicitement dans cette neuve tradition d'un refus de la tradition, qui est profondément lié à la transformation de l'art dans les premières décennies du ^{xx}e siècle. L'art doit être en effet rendu à sa *fonction*, se lier à l'industrie et avoir une utilité collective. Gropius, notamment, est ici à la source d'une didactique qui représente le processus grâce auquel « le naturalisme formel de la tradition se dissout dans ce qu'on appelle l'art abstrait⁹ ». L'art abstrait, lié principalement à la technique et à l'utilité du faire, est ainsi lié au nouveau concept architectural :
- 22 « C'est pourquoi les premières formes non figuratives ou abstraites apparaissent dans l'architecture technique, visiblement destinées à résoudre des plus pratiques objectifs, à travers les qualités objectives des nouveaux matériaux.¹⁰ »
- 23 Nous suivons ici Argan (*Projet et destin*) pour insister sur le fait que désormais le verre permet un autre rapport à l'espace, qui n'est plus une donnée mais le *résultat* de l'architecture. Le verre, et la verrière qu'il autorise, n'est plus une surface mais un plan : la séparation entre extérieur et intérieur s'en trouve supprimée, ainsi que la profondeur. Le vide s'inscrit comme sur un papier millimétré et représente ainsi une pure possibilité d'espace, défini par sa continuité, son illimitation et par la compénétration de ce qui était extérieur et intérieur. Le plan est donc générateur d'une possibilité d'espace, abstraitement défini, illimité, à la construction duquel participe la lumière : grâce à la transparence, la lumière devient ainsi comme consubstantielle à l'espace construit. On retrouve évidemment dans ce principe le pari ou le geste anti-monumental, puisque le bâtiment se trouve ainsi intégré au sein du tracé urbain, en une spatialité dont la conception rejoint très directement ce qu'un peintre comme Mondrian, par exemple, tente d'élaborer : « Une spatialité sans perspectives, de pure direction, selon une planification picturale définissant le lieu d'une perception pure. » Le néoplasticisme s'est parfaitement théorisé (*De Stijl*, « The New Art, The New Life ») selon le principe de l'utopie de l'ouverture, du décroisement, de la communication omni-directionnelle. Mondrian, dénonçant le désordre de la réalité de son temps, a conçu l'œuvre d'art comme la promesse d'une réalité harmonieuse. L'utopie que présente dans *Réalité naturelle et réalité abstraite*, repose sur l'idée d'un espace illimité, dont le principe et le noyau sont mis en œuvre par le tableau, qui ouvre sur la chambre, ouvrant à son tour sur la rue, et celle-ci sur la ville entière. L'idée-même de maison disparaît, au profit d'un espace global dont l'unité est formée de plans de couleur et de non-couleur, qui s'accordent avec les meubles et les objets, promus au rang d'éléments constructifs du tout. Le projet néo-plasticiste vise donc, comme l'écrit Mondrian en 1927 dans *De Stijl*, à « créer une sorte d'Eden », dont l'artiste est le premier habitant : le

petit carré coloré des tableaux de Mondrian figure, mis en abyme, l'habitant de cet Eden futur où l'homme, « devenant partie du tout », parviendra au bonheur.

- 24 Dans un autre style et dans une autre direction, Fernand Léger, qui a rencontré Le Corbusier en 1920, célébrera « l'avènement de la vie mécanique » et « la fonction sociale de la couleur » (1923). La peinture peut s'allier à l'architecture et l'urbanisme pour retrouver l'alliance perdue entre l'art et le peuple (comme l'avait conçue la Renaissance), entre l'art et la société, entre l'art et la rationalité. L'utopie s'affiche comme telle dans *Fonctions de la peinture*, célébrant « une société sans frénésie, calme, ordonnée, sachant vivre naturellement dans le Beau, sans exclamation ni romantisme. ¹¹ » Le Corbusier avait fort bien compris l'appel du peintre, puisqu'il écrit dans les n°3-4 des *Cahiers d'art* en 1933 : « Cette peinture est sœur de l'architecture... Le lien est tel, si impératif, que Léger, de tous les peintres produisant aujourd'hui, est celui dont les tableaux exigent une architecture nouvelle. Celui dont les tableaux exigent un cadre d'époque, conforme et de même naissance. » Et en effet, même s'il jugeait avec réticence la peinture de Mondrian, Léger avait toujours manifesté son respect pour l'idée du néoplasticisme et pour *De Stijl*. Il avait par ailleurs célébré l'alliance de la couleur et de l'architecture de verre, dans l'utopie d'un New York qu'il rêvait avec enthousiasme :
- 25 « New-York transparent, translucide, les étages blancs, rouges, jaunes ! Une féerie sans exemple, la lumière déchaînée par Edison transperçant tout cela et pulvérisant les architectures. »

NOTES

8. *Projet et destin*. Editions de la passion, 1993, p. 124.

9. Argan, *Gropius et le Bauhaus*, Gonthier, p. 23.

10. *Op. cit.*, p. 24 sq.

11. Denoël-Gonthier. 1965. p. 143.

Chapitre 2. Les années 1960 et l'utopie

- 1 Il s'agit de montrer à présent que cet héritage stratifié, produit des utopies du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, va se monnayer, se métamorphoser et cristalliser, selon un nouveau contexte historique : celui des années 1960. Cette période, mal définie encore, a été le lieu d'une vaste mutation intellectuelle et technique, amorcée après-guerre, qui touche aux procédures de l'esprit, à la démarche scientifique et conceptuelle, ainsi qu'à la transmission du savoir, c'est-à-dire aussi aux liens toujours mobiles qui unissent culture et société.
- 2 Nous soulignerons trois dimensions majeures de l'utopie ici évoquée, dans l'influence que le modèle utopique exercera sur la constitution du projet du Centre. Trois nouveaux visages, qui prouvent un peu plus, s'il en était besoin, que le mot d'utopie n'a pas un sens univoque, que toute utopie est en elle-même ambivalente, et qu'elle l'est davantage encore quand elle vient se superposer à d'autres utopies.
- 3 La première dimension concerne les déterminations intellectuelles de l'utopie rationaliste et techniciste de ces années 1960 : nous la nommerons *structuraliste*. Elle est issue de cette modernisation intellectuelle engagée dès les années 1950, sous le signe des sciences humaines, elles-mêmes sous la tutelle du primat du modèle *linguistique*. Nous tenterons de montrer, sur les traces de Thomas Pavel¹³, que ce modèle a généré en France une forme de croyance. Le retard de la société française, en matière de techniques de communication et de transmission du savoir, aurait suscité l'idée (l'utopie) que les nouvelles formes conceptuelles pouvaient permettre de saisir la totalité de la connaissance et de rendre compte de la totalité du réel, selon les procédures d'une systématique nouvelle.
- 4 Cette utopie intellectuelle en a nourri une seconde en son sein : elle a donné carrière à ce que Pavel appelle un « structuralisme spéculatif », propre à la France des années 1960, dont l'effet fut paradoxal. Il fut l'instrument de la critique et de l'éclatement des anciennes formes du savoir, d'un radical divorce entre institution traditionnelle et nouveau savoir ; mais du même coup, il provoqua aussi un désenchantement qui en appela à la constitution d'une utopie ludique, anarchique, subversive : c'est celle qu'on

put voir advenir dans des courants de type situationniste, ou inspirés de Marcuse, ou encore de Georges Bataille.

- 5 La troisième dimension de l'utopie de cette décennie est architecturale, et procède d'ailleurs des deux précédentes : le Centre en est à coup sûr l'expression directe, et peut-être unique. Il s'agit de cette utopie qui marque la naissance de l'architecture dite fonctionnaliste et programmée, inspirée des modèles mathématique et structuraliste, dont François Lombard, lui-même programmeur du Centre, fut le pionnier et le représentant. Mais il s'agit tout aussi bien du courant dit *Archigram*, né en Angleterre au tout début des années 1960, et dont bien des principes semblent avoir aussi inspiré les architectes Piano et Rogers. L'utopie architecturale serait d'ailleurs double : utopique en elle-même, dans la grande tradition de l'architecture moderniste, elle l'est aussi en ce qu'elle devient, pour la France, un instrument magique : la réponse à la crise de la société française, le moyen de surmonter les tensions ou les contradictions nées de la crise de la culture, de l'éclatement des formes et des outils du savoir, de l'opposition entre archaïsme et nouveauté.

Structuralisme et modernité intellectuelle

- 6 La modernisation intellectuelle s'est amorcée en France dès 1945, lorsque Lévi-Strauss s'élève contre les pratiques artisanales de l'anthropologie et propose aux sciences humaines le modèle linguistique comme critère de scientificité. Il imagine un discours modernisateur, au nom d'un sentiment du *retard* français qu'il dénonce. En 1954, Lévi-Strauss, se référant à la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe, affirme la primauté de ce modèle et y voit le fondement du nouvel esprit scientifique. Il élabore ainsi son anthropologie structurale, dont la méthodologie et les principes formels allaient ensuite essaimer dans tout le paysage intellectuel. Au point que l'idée de l'unité de la science, par l'unification méthodologique, allait faire son chemin sous le nom de structuralisme. Comme le montrait l'ouvrage paru en 1968 sous le titre *Qu'est-ce que le structuralisme ?* aux Editions du Seuil, on voyait qu'étaient rassemblées sous cette bannière l'anthropologie, la psychanalyse, les sciences du langage... et qu'étaient réunis Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Foucault, Greimas, etc., auxquels on pouvait ajouter Boulez.
- 7 Ce structuralisme, de type d'abord scientifique et anti-idéologique, apparemment neutre à l'égard des valeurs, privilégiait la notion de système pour l'étude de ses objets et s'attachait à dégager les *formes* et les *fonctions* de chaque système, ou microsystème, découpé dans le champ du réel et du savoir. A l'unification méthodologique de la science pouvait ainsi répondre l'unité objective du divers, dont l'apparente fragmentation pouvait se résorber dans l'ajointement de toutes les microstructures en un ensemble plus vaste : on ne sous-estimera pas ici l'émergence, l'importance et l'influence de la théorie mathématique des ensembles (André Lichnerowicz, qui, à l'époque, était l'un des représentants les plus importants de ce courant scientifique, sera nommé par André Malraux à la tête de la Commission de Réforme de l'architecture).
- 8 Cette modernisation intellectuelle en marche correspondait curieusement à ce que de nombreux rapports d'étude dénonçaient effectivement comme un retard français dans les secteurs-clés de la modernisation technique, notamment dans les infrastructures de communication (comme, par exemple, les réseaux téléphoniques). Ainsi l'introduction

de l'attitude scientifique et théorique, appuyée sur le discours logico-mathématique, a pu agir à elle seule comme un puissant facteur de modernisation : elle a trouvé dans le cas de la France son plein emploi, puisque l'enjeu était bien en effet la disparité à la fois technique, épistémologique et sociale qui affectait la France de l'époque, partagée entre sa tradition et les formes modernes de la *communication* et de l'*information*. L'enjeu, c'était bien la transformation de la société française d'alors. A travers l'engouement pour le structuralisme triomphant, la France tentait de combler un retard épistémologique : les forces intellectuelles, regroupées autour de la problématique du langage, participaient à la mise en œuvre de l'utopie rationaliste et techniciste, sous le signe de la transparence communicationnelle.

- 9 Ce triomphe de la neutralisation formaliste fut néanmoins paradoxal : car au rebours de ce que prétend la rationalité efficiente de sa systématique, il va engendrer des phénomènes aux conséquences sociales imprévisibles, en tous cas imprévues - dont lesdits « événements » de mai 68 ne sont qu'un symptôme. Ils vont susciter des formes d'utopie qui seraient comme le revers caché de l'utopie technicienne. Tout d'abord la puissance de cette méthodologie nouvelle libère une telle activité formalisante qu'elle en devient une *gnose*. C'est-à-dire qu'elle fonctionne quasiment sur le modèle terroriste de l'utopie dans l'institution du savoir : ainsi, sur la base initiale d'un structuralisme scientiste, s'est développé ce que Thomas Pavel appelle un *structuralisme spéculatif*, dont la force critique finit par se heurter au système.
- 10 C'est ici que la contradiction vient se loger, au cœur des mécanismes de l'utopie. Ces années 1960 sont en effet marquées par la vitalité du mécanisme économique et politique (aux USA, la présidence de Johnson est sous le signe de la Grande Société et de la Guerre du Vietnam ; en France, ce sont les Maisons de la Culture, les Villes Nouvelles, les premiers réseaux de l'autoroute, la démocratisation de l'enseignement, les assurances-chômage). Le surcroît de richesse précipite la fin des valeurs ascétiques. Et l'entreprise intellectuelle, ouvrant sur la puissance de nouveaux réseaux, court-circuitant les traditionnels marchés du savoir, donne une étonnante ampleur aux valeurs de la jouissance, de l'hédonisme, de la dépense. Cette utopie est tout à fait floue : elle est à la fois consommatrice et anarchisante, ludique et révolutionnaire, mais aussi sacrificielle : le nom de Bataille devient une référence importante, et notamment sa théorie de la « part maudite ». Mais, tout aussi bien, comme l'ont montré Alain Jaubert et Jean-Marc Lévy Leblond¹⁴, ou Jean-François Lyotard¹⁵, l'euphorie de l'utopie rationaliste et techniciste du savoir va se heurter au désenchantement qu'elle opère elle-même. La neutralisation technicienne est en réalité synonyme de ce que Lyotard appelle « délégitimation ». L'érosion interne à la science prend une dimension nihiliste. C'est comme si d'un coup l'on renonçait à une métalangue universelle, à toute synthèse sous l'autorité d'un métadiscours du savoir ; ainsi se trouvaient tout à la fois résiliés les critères de vérité et de légitimation, le sujet que celles-ci constituent, et le lien social unissant les sujets.
- 11 Cet effet paradoxal de la modernisation du savoir entraîne deux conséquences : la première, soulignée par J.-F. Lyotard, est celle du divorce entre le savoir et ses usagers, la démoralisation des chercheurs, des enseignants et des étudiants, et le recours à une autre utopie pour répondre aux effets aliénants de l'utopie technicienne. C'est là que se retrouve, à nouveau, l'utopie libertaire et révolutionnaire - ce que Lyotard appelle très bien « la fausse réponse des projets révolutionnaires qui n'ont pas changé la société postindustrielle ». La seconde conséquence concerne le fonctionnement de la société.

Dans l'utopie fonctionnaliste, le modèle consensuel est dominant : il a été élaboré par Talcott Parsons. La société est conçue comme un système auto-organique et auto-régulé, qui n'est plus référé (comme chez Saint-Simon au XIX^e siècle) à l'organisme vivant, mais au modèle cybernétique. Ce modèle technocratique correspond à la stabilisation des économies de croissance et des sociétés d'abondance, sous le signe d'un *welfare state* tempéré. Or cette version optimiste peut se retourner en sa version négative, lorsqu'on comprend que le système ne fonctionne qu'au prix de l'optimisation continue de sa performativité. Les notions de différence, de lutte (notamment de classes) sont abolies, et elles vont pouvoir se redéployer comme vague espérance, comme utopie, dans la jeunesse, lorsque sera perçue la dimension aliénante de la société technicienne. Davantage encore : sous l'emprise de la mutation des techniques et des technologies, s'affirment la dissolution et l'atomisation du lien social ; la période intermédiaire de dérégulation des anciens réseaux et de constitution des nouvelles formes de communication crée en effet un désenchantement, une incertitude qui poussent là aussi à recourir à une utopie, pour donner forme à la totalité et à l'unité perdue.

- 12 Le Centre est le produit lui-même ambivalent de cette extraordinaire complexité. Il relève de cette modernité intellectuelle qu'incarne, entre autres, Boulez à la tête de l'IRCAM. Le travail de Boulez est à cet égard significatif de la période que nous venons de décrire, et il n'est pas fortuit qu'il ait participé de près à l'élaboration du programme du Centre. L'idée de Boulez est qu'en effet la musique peut être utopie parce qu'elle a des implications sociales, politiques et culturelles. Elle est utopie dans sa volonté même de rationalisation fonctionnelle des conduites humaines, des pratiques artistiques, des comportements sociaux. Dès le *Domaine Musical* (1955) et dans les différents lieux où se poursuit son travail (Bâle 1960-66, Harvard 1962-63), Boulez met au point un projet de politique artistique et de formation culturelle qui pose le problème des circuits de diffusion, des rapports entre le marché et l'Etat. Son travail relève d'une problématique rigoureuse, fondée sur les modèles mathématique et linguistique, sur la productivité de l'abstraction formelle, sur le rôle de la structure (définie par des possibilités formelles) dans l'opération du sens. Cette autonomie de la forme, qui articule les signes et révèle ses possibilités génératrices, ouvre la création artistique à une systématique : les processus y sont planifiés, ils ont leurs règles internes de transformation et peuvent être indéfiniment étendus. Hughes Dufourt écrit en ce sens¹⁶ :
- 13 « A cet égard la pensée musicale de Boulez n'est pas entièrement isolable de son contexte. (...) Sans doute l'édification de la musique sérielle s'insère-t-elle dans un projet culturel global dont les assises technologiques et industrielles tendent à mettre en évidence le rôle des techniques de l'information, la spécificité des procédures logiques de la décision, le caractère spécifique d'une science qui s'axiomatise tout en élargissant le domaine de ses correspondances. »
- 14 La richesse de l'œuvre de Boulez ne se réduit évidemment pas à cet aspect. Il reste que c'est bien de ce « projet culturel » décrit ci-dessus par Hughes Dufourt qu'émane le Centre, en même temps qu'il est sans doute la tentative de répondre à sa manière au double désenchantement que nous avons signalé : le désenchantement intellectuel opéré par la société technicienne, et le désenchantement politique et social éprouvé par la déception qui a succédé à mai 68. Peut-être le Centre est-il encore un acte de foi dans les possibilités consensuelles de la société industrielle de la France de l'époque, en même temps qu'une volonté marquée par l'appareil d'Etat et sa technocratie d'effacer

la fracture abyssale, ouverte par les événements de mai. Ainsi, là encore, le Centre serait-il très bien nommé « Notre-Dame des Tuyaux » : il serait comme le Sacré-Cœur du XX^e siècle ! Et de fait, il est essentiel de comprendre que c'est dans le bâtiment, relevant de l'utopie architecturale de l'époque, que toutes les significations possibles de l'utopie ont été à la fois supprimées, rassemblées et relevées, en une autre version du modèle bien connu de l'*Aufhebung* hégélienne. L'utopie architecturale serait-elle ainsi le solde des utopies ?

Programme et Archigram

- 15 Le milieu technique et architectural de la France demeurait, à la fin des années 1960, à l'écart des mutations de la décennie. L'enseignement dominant est alors celui des Beaux-Arts et pendant de longues années il a éloigné les architectes du contrôle des techniques nouvelles. Au demeurant l'architecture s'intéresse très peu à l'évolution de la société. La profession vit sous le régime de la cooptation : les architectes sont en nombre limité et les jeunes sont absents du marché et de la commande. De plus, les honoraires sont trop bas pour autoriser la recherche au moment de la conception, et la responsabilité des opérations est entièrement assumée par les entreprises.
- 16 Or, en 1969, le professeur Lichnerowicz, apôtre des mathématiques modernes, a été nommé par André Malraux à la tête de la Commission sur la réforme architecturale, au moment où advenait la scission entre les Anciens (l'ex-Ecole des Beaux-Arts) et les Modernes (les nouvelles unités pédagogiques). La crise de la société française, de sa culture et de son enseignement, passait aussi, de manière notable, par l'architecture. Pour les Anciens, le seul interlocuteur était le maître d'ouvrage, avec qui s'élaborait le projet ; le dialogue, fermé, limitait le champ d'investigation. Pour les autres, il s'agissait de prendre en compte la multiplicité des demandes et des usagers : la demande était considérée à la fois comme technique et sociale ; la méthode était celle du dialogue ouvert. La Commission présidée par Lichnerowicz établit précisément de nouveaux critères de définition de l'architecture. Elle était désormais « l'art d'organiser l'espace pour permettre le jeu des différentes fonctions sociales, et pour assurer l'épanouissement de l'homme. »
- 17 Cette définition orientait l'architecture vers de nouvelles pratiques : elle devait se nourrir des données et des besoins des usagers, tout autant que de ceux du maître d'ouvrage. C'était l'acte de baptême du *programme*, dont le mot faisait son apparition dans le langage architectural français. Il était né d'une réflexion abordée aux U.S.A. par Christophe Alexander et Gerald Davies à Berkeley, ainsi qu'au Canada, par l'université de Montréal. On trouvait en France le premier écho de cette réflexion dans un rapport établi à la demande du ministère de la Culture sur la recherche architecturale, qui prélu à la publication d'une brochure intitulée *La Programmation : approche nouvelle dans la réalisation des constructions publiques*. Elle établissait les principes directeurs de cette programmation : toute réalisation serait désormais précédée par la phase d'étude (*faisabilité*, dit-on aujourd'hui), pour permettre l'élaboration du concept programmatique. Celui-ci s'élaborerait en trois phases, selon un avant-projet sommaire (programme général de base), puis un avant-projet détaillé (programme détaillé), puis le projet de l'appel d'offres (programme définitif). Ainsi, loin de se limiter à l'architecture du bâtiment, la conception prend en compte les équipements et la

gestion. L'idée-clef est celle du *contrôle* permanent et continu de l'adéquation entre programme et réalisation. Les coûts et les délais sont ainsi théoriquement maîtrisés.

- 18 C'est cette méthodologie de la programmation qui a été appliquée *ex-libro* à la réalisation du Centre ; les choses furent d'autant plus aisées que c'est l'auteur de la méthodologie programmatique (publiée dans de nombreuses revues professionnelles), François Lombard, qui fut nommé programmeur du futur Centre. Le Centre devenait ainsi le chantier-pionnier d'une nouvelle pratique architecturale, qui allait peu à peu s'étendre, entre 1970 et 1980, à la France entière et à ses collectivités locales : la loi sur l'architecture promulguée en 1977 entraînait l'obligation du concours. La programmation mettait fin au mythe de la création originale : elle renvoyait l'œuvre architecturale à des contraintes, à des besoins fonctionnels qui devaient être remplis par le futur bâtiment. A la fois méthode de pensée et outil de cohérence, la programmation mettait au premier rang l'analyse des fonctions. Il s'agissait donc, une fois définis les objectifs, de déterminer les fonctions qui permettraient de remplir les objectifs, de déterminer les activités qui assureraient les fonctions, d'organiser ces fonctions selon des diagrammes fonctionnels, en prenant en compte les exigences liées à l'exercice de chaque activité, et en assurant les performances du bâtiment et de ses équipements face à ces exigences. C'est bien cette nouvelle conception de la maîtrise d'ouvrage qui justifiait, pour le futur chantier du Centre, la création d'un établissement public autonome.
- 19 Le programme rédigé par François Lombard fut élaboré après une longue concertation avec les futures composantes du Centre. Il exposait les principes auxquels devait obéir l'opération. Destiné à capter le contemporain et à favoriser la création, comme l'avait alors souligné Robert Bordaz en 1971 (*Revue des Deux Mondes*), il imposait deux orientations fondamentales aux architectes : la *flexibilité*, c'est-à-dire la souplesse et l'adaptabilité des locaux en fonction de l'évolution des besoins ; la *perméabilité* de l'ensemble, parce que le Centre devait être ouvert sur son environnement et autoriser tous les échanges entre les différents territoires et les différentes activités. Trois types de fonctions étaient mises en relief : les fonctions d'accueil et d'information, les fonctions de présentation et d'échange culturel, les fonctions logistiques assurant le fonctionnement du Centre. L'idée directrice qui animait l'ensemble du dispositif d'activités était celle d'*information*, dont un schéma simple dessinait les trois niveaux : le grand public, le spécialiste, l'artiste - avec comme corollaire que cette information se spécialisait à mesure que l'on montait dans le bâtiment.
- 20 Sur ce point, les choix de Piano et Rogers étaient clairs :
- 21 • « à l'extérieur, le bâtiment est un diagramme, et comporte trois zones : deux façades-diagrammes », technique d'un côté, informationnelle et publique de l'autre, et entre elles deux, la grande zone flexible de l'ensemble. « Nous avons opté, ajoutent Piano et Rogers, pour une dés harmonisation visuelle mais pour une harmonisation fonctionnelle avec l'environnement. »
- 22 • à l'intérieur, le bâtiment met en œuvre l'idée de flexibilité : les espaces doivent absorber tous les changements possibles. Cette flexibilité est un effet de la finalité majeure du Centre : l'information, qui, précisaient Piano et Rogers, change constamment dans ses contenus, ses outils et ses supports. Elle est à mettre également en relation avec l'idée que les directeurs et le président du Centre vont changer. Le bâtiment, au fil du temps, doit s'adapter à leurs initiatives.

- 23 Piano et Rogers ont donc été cohérents dans leurs choix. Le premier : « Nous avons préféré concevoir une machine ayant pour but l'information. » Il précisera : « Un grand engin mécanique destiné à collecter l'information, à la présenter et à la transmettre. » Le second : « Il est possible de redéfinir la vocation du bâtiment à tout moment, dans n'importe quel but et de n'importe quelle façon.¹⁷ »
- 24 Ce que le jury retient dans le projet-lauréat (ce jury présidé par Prouvé auquel des architectes vont reprocher de ne pas être architecte mais ingénieur) a été précisé dans le rapport rédigé par Sébastien Loste :
1. Le principe de la piazza : c'était le seul projet à laisser libre la moitié du plateau, au profit d'une grande zone piétonne de 5 ha. Même le rez-de-chaussée proprement dit du bâtiment était laissé libre au départ. Les pilotis permettaient de passer sous le bâtiment.
 2. La simplicité des formes : la légèreté et la transparence des façades réduisent l'effet monumental.
 3. La luminosité et la transparence.
 4. Le principe du plan-plateau, les grandes surfaces libres et modulables.
 5. La simplification de la circulation du public : l'escalier est une sorte de rue montante, et la liaison est aisée entre les différents départements.
 6. L'extrême facilité de lecture et de compréhension de l'édifice.
- 25 Notons qu'au moins sur deux points, sinon trois, le bâtiment ne correspond pas à l'esprit d'origine et que l'épure a été partiellement démentie par le projet réalisé. Piano et Rogers s'expliquent là-dessus dans un numéro de la Revue *Domus* (janvier 1977). Premier point : les architectes expliquent en effet que la structure primaire était simplement une grande maille, que le volume construit n'occupait qu'en partie (à 60 %). Progressivement les utilisateurs se sont rués sur le volume, pour occuper l'espace : de là une dérive vers un certain gigantisme. On a réclamé des m² de plus, les architectes ont fait des concessions, et le volume a alors occupé 85 % de l'espace.
- 26 « Les mailles sont presque comblées. Cette bataille-là, nous l'avons perdue. Nous aurions dû être plus durs, mieux défendre la qualité de l'espace et soutenir avec force qu'on utilise beaucoup plus facilement un espace souple. »
- 27 Les architectes constataient alors qu'au rez-de-chaussée dix travées sur treize étaient occupées. Notons qu'en 1986 les treize le seront, avec la création des Galeries Contemporaines au Sud, et de la salle de cinéma au Nord.
- 28 « Alors qu'auparavant il n'y avait là aucun volume, la piazza passait sous l'édifice qui était complètement transparent, et même de la rue du Renard, on pouvait jouir de la vue sur la piazza et vice-versa. Maintenant les gens ne peuvent plus passer "à travers" le bâtiment, alors que c'était une chose très importante. Aux étages, il y avait plusieurs fois une double hauteur (14 m), qui maintenant n'existe plus. »
- 29 Piano et Rogers soulignent ainsi à quel point la légèreté, la transparence et la fluidité étaient des notions essentielles au bâtiment.
- 30 Le second point, important lui aussi même si sa valeur est surtout symbolique, est que l'écran géant, prévu pour la façade, n'a pas été mis en place. Cette idée avait suscité l'enthousiasme du jury, d'une « grande façade traitée comme un écran qui peut refléter au fil des jours tous les spectacles du monde ». Cet écran était pensé comme une « surface de contact » entre l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain. On a

avancé des raisons techniques pour expliquer son absence ; il semble qu'au contraire les raisons en aient été politiques : l'opposition paraît avoir été gouvernementale.

- 31 Tous ces éléments nous permettent de comprendre à quel point l'utopie Beaubourg repose sur une utopie architecturale, qui renvoie profondément aux mutations intellectuelles des années 1960. François Lombard nous l'a confessé lui-même : le modèle de son système programmatique est un modèle à la fois mathématique et structuraliste. La mathématique (dite moderne) des ensembles et les textes de Lévi-Strauss ont été pour lui les ferments et les références de son projet, qu'on peut dire *fonctionnaliste*. L'idée initiale de Georges Pompidou n'est pas franchement le produit d'une réflexion théorique sur la synthèse des arts ni sur l'utopie de la communication. On peut soutenir que c'est après coup, dans et par le système programmatique, c'est-à-dire par le bâtiment lui-même, que l'utopie s'est implicitement mise en œuvre - une utopie fonctionnelle, structurale, communicationnelle. C'est le parti-pris (idéologique et technique) du fonctionnalisme, c'est-à-dire un principe de formalisme, qui a *produit* le Centre comme utopie, l'affichant dans les critères de la transparence, de la fluidité, de la communication toujours ouverte entre le dedans et le dehors, entre le Centre et la ville, entre les arts, entre art et technique, entre art et public, entre classes sociales. Le bâtiment est ce plateau superlatif de tous les échanges possibles, le centre flexible de tous les réseaux : il est ainsi le modèle implicite de l'intégration sociale et politique. Le verre, métaphore et métonymie du panoptique, garantit la transparence du système et l'hygiénique fluidité des circulations qu'il implique.
- 32 On peut alors afficher le parti-pris de la démocratisation, assimilée à la large diffusion de l'information, favorisant la communication sociale. La loi du 3 janvier 1975 insiste, en ce sens, sur le refus du monumental, symbole d'une culture patrimoniale et élitiste. Le Centre devient dès lors le lieu évident d'une création artistique accessible à tous : la création sera donc à la fois contemporaine, antipatrimoniale et démocratique ! L'utopisme a des voies d'un simplisme décourageant. La loi du 3 janvier 1975 et le décret du 27 janvier 1976 sont fermes et clairs sur ce point. Il s'agit d'abord et avant tout d'encourager la création :
- 33 « Cet établissement public favorise la création des œuvres d'art et de l'esprit. Il contribue à l'enrichissement du patrimoine culturel de la nation, à l'information et à la communication sociale. Il conseille sur leur demande, notamment dans le domaine architectural, les collectivités locales ainsi que tous les organismes publics ou privés intéressés. Il assure le fonctionnement et l'animation, en liaison avec les organismes publics ou privés, de la création artistique, notamment dans le domaine des arts plastiques, de la recherche acoustique et musicale, de l'esthétique industrielle, de l'art cinématographique ainsi que de la lecture publique. »
- 34 Lieu de création et foyer de la communication, le Centre est donc à la fois le moteur et le catalyseur des énergies productives, qui peuvent ainsi assurer le fonctionnement harmonieux de la collectivité : il s'agit, selon le même décret, de renouveler et de favoriser les échanges entre le public, les artistes et le personnel. Le Centre est le modèle embryonnaire d'une société fondée sur la rencontre et la transparence. L'utopie architecturale prélude à l'utopie sociale, fondée sur l'échange et la mobilité. Précisons d'ailleurs que l'*Etablissement public du Centre Beaubourg*, mis en place par Claude Mollard à partir de septembre 1971, était conçu pour un personnel d'un nouveau style, lui-même matière mobile. Citons un extrait de l'article que Claude Mollard avait publié dans la revue de la *Table Ronde* :

- 35 « Nous envisageons par exemple de favoriser les carrières courtes afin que les personnes recrutées actuellement, et dont l'âge moyen est peu élevé, ne vieillissent pas dans Beaubourg. Nous essaierons d'instaurer un minimum de discipline interne et de respecter la liberté de chacun. La chance du Centre est de pouvoir fonctionner avec trente personnes indispensables, correspondant chacune à un projet déterminé. Il sera nécessaire d'établir un statut souple, notamment au niveau du personnel. Il ne faut pas que Beaubourg devienne une administration fonctionnarisée... »
- 36 Ajoutons que cette utopie repose ainsi sur une implicite métaphysique du temps. La temporalité qu'implique en effet le modèle du Centre tel que nous venons de le définir est liée en son principe à la dimension survalorisée de l'*instant*. Modernité, immédiateté, actualité, contemporanéité sont des mots récurrents dans les discours de l'époque. Ils sont l'effet d'une temporalité liée aux nouvelles techniques de l'information qui apparaissent alors. Utopie d'un temps sans passé et sans futur, le Centre se résume peut-être tout simplement dans cette horloge qui, au coin de la piazza, égrène à l'envers le temps qui nous sépare de l'an 2000. Cette euphorie de l'instantanéité, analogue à l'enthousiasme du jury devant l'écran, n'a d'autre légitimité que celle de l'utopie qui la secrète.
- 37 A ce lignage de l'utopie de la transparence fonctionnaliste et communicationnelle, ce thème du temps nous permet d'ajouter une autre généalogie. L'instantanéité de l'éphémère sous-tend en effet la conception architecturale qui apparaît au début des années 1960 sous le nom d'*Archigram*. Les notions de métamorphose continue, de flexibilité, d'agencement mobile et évolutif des formes et des valeurs, dont on a vu l'ampleur et la portée dans l'invention du Centre, ont été au cœur de ce mouvement né en Angleterre, et représenté notamment par Mike Webb, Peter Cook et Dennis Crompton.
- 38 Impossible de ne pas évoquer certains projets d'*Archigram* comme des ancêtres du Centre : le projet de Mike Webb par exemple, qui, dès 1958-1962, imagine, pour un quartier dense et central de Londres, de concentrer dans un même lieu des activités de loisir urbain, habituellement dispersées. Une résille de verre, parcourue d'annonces publicitaires, enveloppe cinémas, salle de danse, bowling... Les réseaux de circulation, les plate-formes où se déroulent les activités sont branchées à de multiples systèmes d'air conditionné, de ventilation, de chauffage, d'éclairage et de services. Les conduits apparents courent de tous côtés afin de mettre en évidence le parallèle avec le système circulatoire de l'organisme. Le lecteur aura reconnu un autre bâtiment ! Peter Cook, lui, avait exposé à l'*Institute of Contemporary Arts* en 1963 (où étaient réunis tous les membres d'*Archigram*) le dessin préliminaire d'une tour de divertissement. La tuyauterie apparente rappelait celle des raffineries de pétrole. La scénographie empruntait à la culture urbaine, publicitaire et colorée : les thèmes dominants étaient ceux du mouvement, du kaléidoscope, de la communication et de sa fluidité assurée par les réseaux d'information, ainsi que de l'impact sur les consciences du choc des événements. D'autres projets encore, comme ceux de *Computer City* (Dennis Crompton, 1964), ajoutaient à ce courant les modèles du réseau, du branchement, de la vie câblée.
- 39 L'utopie mise en œuvre par l'architecture d'*Archigram* n'était pas celle d'un projet de société, ni d'une démiurgie thérapeutique à la Corbusier, mais bien celle d'un sujet « jetable », aléatoire et nomade, soumis à l'éphémère de l'événement et de la consommation, à la complexité des réseaux, à la logique des flux, à l'exigence des branchements et à la puissance des images. Le branchement, le tuyau, le réseau

affichent l'idée du service instantané. *Instant City* (de Ron Herron, Peter Cook, Dennis Crompton) date de 1969-70. Nous sommes à l'époque précise où naît l'idée du Centre. La conception qui gouverne le projet est celle d'une culture urbaine qui peut se prendre comme le métro, parce que désormais « éducation et spectacle se confondent ». Sans compter que l'instantanéité et les chocs qu'elle suscite peuvent favoriser le rêve et l'imaginaire.

- 40 Cette utopie est l'envers exact, l'autre face de l'utopie fonctionnaliste que nous avons analysée plus haut : elle est aussi ludique que l'autre est rigoureuse et systématique. Mais elles se conjoignent pour faire pièce à toute idée d'institution monumentale et de culture patrimoniale. Elles sont l'une et l'autre gouvernées par une temporalité de l'instant et de l'éphémère, par une spatialité ouverte et fluide. Beaubourg serait l'unité réalisée des deux utopies architecturales des années 1960, où c'est en vérité l'architecture qui produit et inscrit les nouvelles « valeurs » de l'époque et de la technique qui la caractérise.
-

NOTES

13. *Le Mirage linguistique*. Editions de Minuit, 1988.

14. *(Auto) critique de la science*, Seuil, 1973.

15. *La Condition postmoderne*. Minuit, 1979.

16. Revue *Inharmoniques*, n°1, 1989. p. 58.

17. Propos recueillis dans *Déjà Paris Demain*, La Table Ronde, 1974, p. 136.

Chapitre 3. Les limites de l'utopie : l'envers et l'impensé

- 1 Ainsi explicitées les bases complexes du modèle « utopiste » du Centre, il nous appartient de mettre en relief les limites du dispositif, c'est-à-dire son implicite et son impensé. Car toute utopie a son envers, ou sa face obscure. C'est par là, avant même que le devenir d'une institution l'amène à se transformer, que peuvent s'expliquer certaines difficultés, certains dysfonctionnements, voire certaines impasses. Nous souhaitons donc ici revenir sur quatre thèmes de l'utopie dont nous avons dessiné les contours, en étudiant quel impensé habite la transparence, la machine fonctionnaliste, la temporalité de l'information et la synthèse des arts.
- 2 Peut-il tout d'abord y avoir une ombre dans la transparence ? Comment l'opacité peut-elle se loger dans un espace de verre ? Il importerait ici de différencier le verre contemporain et le verre qui, à d'autres époques, a été au cœur d'un système signifiant - comme ce fut le cas avec le vitrail des cathédrales (avec l'abbé Suger), avec la « paroi de verre » qui était au principe du système perspectiviste (Leonard de Vinci), ou encore avec le verre des lunettes d'astronomie au XVII^e siècle (pensons aux relations de Galilée avec les verriers de Venise). On peut soutenir en effet l'hypothèse que le verre contemporain, héritier du verre du XIX^e siècle industriel, n'a en réalité d'autre fonction que de signifier la transparence elle-même, et donc de ne renvoyer qu'à soi. Le verre serait précisément le miroir de la transparence, l'affichant, la réfléchissant en une autoréférence de surface qui désignerait ainsi les limites de l'utopie. Là serait la première opacité : le verre ne permettrait en aucune façon d'articuler une symbolique. Ce serait un peu comme dans les sociétés totalitaires analysées par Hannah Arendt, où la volonté de supprimer toute ombre aboutissait à l'impossibilité de donner la moindre forme symbolique à la communication : c'était le règne du silence. Sans événement. Ou ce serait encore comme dans le scénario (non tourné) d'Eisenstein intitulé *La Maison de Verre*, où la mort inapparente vient se nicher au cœur de l'omni-visibilité : un poète se suicide et bien « évidemment » personne ne le voit. La transparence aveugle. Précisément parce que l'espace transparent se conçoit et s'affiche, utopiquement, comme totalité immanente et illimitée à la fois, spatiale et visuelle. Le Centre lui-même, nous l'avons dit, a été voulu comme le lieu d'inclusion du dedans et du dehors, du Centre et de la ville, du sujet et de l'objet. Ce postulat de la spatialité du verre renvoie à

l'un des impensés constitutifs de cette utopie : l'ignorance du rôle de la limite et de la finitude du regard.

- 3 Le point est ici essentiel, parce qu'il affecte la possible désorientation du visiteur et la difficulté de toute signalétique dans ce type d'espace, difficulté récurrente au Centre. Il faudrait montrer que le type de regard présupposé par le principe du panoptique et de l'absolue visibilité est irrecevable en vertu même de l'essence du regard.
- 4 La réflexion philosophique contemporaine (notamment Merleau-Ponty, Lacan, Blanchot entre autres) nous a assez alertés là-dessus : il y a impasse à imaginer un « tout voir », un « tout visible », un « tout regardant » et un « tout regardé », bref un objet qui serait finalement tout à fait transparent au regard lui-même. On voit, bien au contraire, que le regard humain est par essence partiel, taché d'invisibilité, vacillant, défaillant ; qu'une tache aveugle obture toujours le champ de vision. Et l'on peut donc affirmer que plus ce regard est sollicité par le panoptique de la transparence, plus il est en passe d'être renvoyé au malaise, au dessaisissement. Plus on prétend de lui qu'il se hausse jusqu'à cette totalité qui toujours le dépasse, et plus il est renvoyé à sa limite, à l'impossibilité de s'approprier le visible - et donc à l'impossibilité de se constituer lui-même, dans l'espace ainsi ouvert de la transparence. Car le regard, alors, ne peut que glisser, traverser, happé par le continu : il ne peut s'accrocher, sinon ici ou là, de manière fragmentaire, ou peut-être à sa seule défaillance. Autant dire que dans le panoptique rien ne peut avoir vraiment lieu qui fasse événement pour un tel regard ; rien qui ne puisse véritablement tenir, retenir, être retenu. Ce serait dire, en paraphrasant Maurice Blanchot, que l'omnivisibilité est un milieu de pure fascination. Or, dit-il, « ce qui nous fascine nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature sensible¹⁸ ». Au creux du regard ainsi sollicité par la transparence du panoptique, se noue l'impossibilité même du voir. « Le regard, dit encore Blanchot, trouve dans ce qui le rend possible la puissance qui le neutralise, qui ne le suspend ni ne l'arrête. » Ainsi le regard se referme sur soi et ce renversement, c'est « l'essence de la solitude ». Tel est le paradoxe du panoptique, de démentir et dérouter le voir lui-même.
- 5 L'impensé de la transparence, comme impensé du regard, pourrait bien être un point névralgique du Centre, qui fonctionnerait pour le public comme une machine déconcertante, créant à même l'espace une forme d'opacité mélancolique. D'ailleurs cet espace abstrait, immatériel, dont participe la transparence, nous l'avons vu, cet espace de la fluidité et de l'illimité dont la paroi de verre matérialise la porosité, est aussi un espace vide qu'il est extrêmement difficile d'occuper, d'aménager - qu'il s'agisse du plateau des bureaux paysagers, qu'il a fallu réaménager, fragmenter, cloisonner, ou de l'espace muséal où la scénographie et l'accrochage se heurtent d'emblée à l'absence de cloison. L'illimité de la transparence peut nous laisser croire que le vide a disparu, et pourtant il est toujours là, trou, abîme, partout et nulle part. On tend alors, par défaitisme, à réaménager l'espace à l'ancienne (ce sera le cas, nous le verrons, du réaménagement Aulenti), et c'est dès lors le génie propre de l'espace du plateau qui est perdu. Faute d'avoir assez pris en compte l'impensé du système, on ne trouve pas les voies d'une *scénographie*, c'est-à-dire d'une écriture qui inscrive une scène, code et produise une visibilité.
- 6 Dans cette opacité secrète qui s'installe dans l'espace et dans la transparence, s'affirme au revers de l'utopie la dimension de la mélancolie. Comme l'avait fait Marcel Duchamp à l'égard de l'utopie conçue par Le Corbusier, on pourrait jouer sur l'idée du Grand

Verre. V.R., c'est l'abréviation de *Ville Radieuse*, qui désigne l'utopie harmonienne et moderniste de Le Corbusier. Marcel Duchamp va faire de V.R. le Grand Verre, où peut se lire précisément l'envers et l'impensé de l'utopie. L'architecture du Centre pourrait être, bien malgré lui, comme le Grand Verre de Marcel Duchamp : un dispositif de la *mise à nu*, qui met en scène une séparation, et renvoie le désir des « célibataires » au fantasme de la mutilation et de la mort. La totalité et l'omnivisibilité sont impossibles : le corps est fragmenté, le regard est séparé (« témoin oculiste »), la césure est opérée entre la partie basse du Grand Verre (domaine des célibataires) et la partie haute (domaine de la mariée) : entre les deux, rien. Là où devait, selon les manuscrits, régner le Seigneur de Gravité, qui aurait permis la traversée de la limite, il y a ce rien. Le point de rencontre devient point de fuite, « hors de portée », dit Duchamp, ombre portée qui vient se glisser comme coupure, à la virgule « même » (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*). Ce que dit le Grand Verre, c'est que l'espace panoptique de la prétendue transparence est en réalité un lieu dédalique et labyrinthique, où loge le monstre dévorant. La volonté de transparence absolue, de mise à nu, de dévoilement ne peut que renvoyer à l'opacité d'une mise à mort, d'un sacrifice, qui habiterait en secret le désir de voir (et sans doute aussi le désir de mémoire). A vouloir l'ignorer, l'architecture de verre et son espace dévorent et sacrifient le regard. Au revers de l'utopie technicienne, ce serait encore la « part maudite », dirait Bataille. Le Centre pourrait bien être cette machine sacrificielle sur le verre de laquelle s'inscrirait seulement la douleur de la perte. Mélancolie du Grand Verre. V.R.

- 7 On pourrait ajouter, à suivre l'intéressant entretien donné par Jean Guir et Pierre Skiabrine à la revue *Art Press*¹⁹, qu'au revers de la technicité architecturale héritée de l'utopie moderniste, il y a toujours comme une « douleur pétrifiée » (la formule est de Lacan), une présentation de la douleur. Comme une mélancolie sacrificielle. Cet aspect du Centre peut être évoqué selon le point de vue suivant : le bâtiment lui-même n'est transparence qu'au prix de l'étonnante exhibition des tuyaux et des pompes. Jean Guir écrit :
- 8 « Il semble que dans les premiers projets les tuyaux extérieurs n'existaient pas ; la maladie de Pompidou a-t-elle influencé inconsciemment les architectes sur la mise en forme du projet ? N'ont-ils pas exprimé de manière inconsciente la douleur de Pompidou ? Cette machine à dialyse rénale représenterait de manière testamentaire la souffrance de celui-ci. »
- 9 Et Jean Guir a sans doute raison d'évoquer, à l'intérieur du Centre, la partie postérieure du mobile de Vasarely évoquant le visage de Pompidou :
- 10 « Une tête de mort apparaît ! Cette anamorphose culturelle, prise dans la structure hexagonale du graphite, est le symbole de l'essence de la mise en abîme que constitue le Centre Georges Pompidou. Le semblant culturel qui y tourbillonne se fonde sur le rapt de la douleur de Pompidou. »
- 11 Mélancolie. Comme un beau revers baroque à l'utopie de la transparence ! On peut ainsi mesurer tout l'impensé de la « Machine », si fréquemment évoquée à propos du Centre. Au revers de cette machine chère à Saint-Simon, à Le Corbusier, à Léger, et Piano-Rogers, il y a bien sûr tout ce que nous a suggéré l'œuvre de Duchamp : le jeu perturbant du fantasme, de la mutilation, de la mort, qui habite à la fois l'espace muséal et le regard qui traîne en ce labyrinthe.
- 12 Mais c'est aussi sur le design, l'art industriel, qu'il faudrait s'interroger à propos du Centre - lui qui est sans doute le plus bel objet de la collection *design/architecture* qui

vient de s'ouvrir dans l'ex-CCI, à Beaubourg ! N'est-il pas le symbole de l'ambiguïté du design du xx^e siècle, qui voudrait incarner l'utopie d'un art total (à la fois artistique, technique, industriel, fonctionnel, mais subversif aussi), et qui ne parvient pas au bout du compte à articuler le beau et l'utile en un échange social symbolique ? Ce design a été désamorcé, repris en compte par le développement technologique, la culture de masse et le patrimoine : il finit par relever de la mode, se dévalue au rang de gadget, et de simple signe d'intégration sociale.

- 13 De plus, la légèreté anti-monumentale, si vantée, du bâtiment, ne traduit-elle pas un singulier manque de rapport au sol ? *Archigram* et l'influence qu'a pu avoir ce courant de pensée architecturale sur le projet de Piano-Rogers renvoient non seulement à l'éphémère mais aussi aux technologies, naissantes alors, de l'espace. « L'architecte s'envoie en l'air », écrivit un jour Paul Virilio à ce sujet. Cette phrase sous-entendait que la technique sidérale n'était désormais pas sans incidence sur les sociétés post-industrielles : les repères culturels tendent à y disparaître avec le déclin des arts, la disparition des anciennes technologies, et l'incapacité où nous sommes peu à peu de prendre la mesure des événements. La question n'est plus celle de l'espace, mais celle du temps. L'espace peut sembler être encore homogène et continu ; mais il est en réalité invisiblement atomisé et désintégré à cause de la nouvelle temporalité qui s'y met en place. La profondeur de champ, dit très bien Paul Virilio, est renouvelée au xx^e siècle par la profondeur de temps des techniques avancées, c'est-à-dire le cinéma et l'aéronautique. Ainsi rien n'était plus propre à l'esprit du Centre que l'écran prévu pour la façade, dans la mesure où l'écran, comme dit encore Virilio, « est brusquement devenu la place, le carrefour des mass-media ». Le Centre n'est-il pas déjà, à sa manière, tout à la fois l'opérateur et l'effet de ce que Virilio nomme « l'esthétique de la disparition ²⁰ » ?
- 14 Si c'est le cas, la difficulté est alors d'importance pour l'institution de la culture. On peut penser en effet qu'en voulant installer la culture en acte au cœur d'un panoptique, le Centre a voulu surmonter et résoudre l'écart, voire la contradiction, qui existait entre l'élite (l'avant-garde artistique et l'élite sociale) et la masse, selon un processus de neutralisation. Le Centre inclut ainsi en lui des surfaces d'inscription et d'échange tout à fait hétérogènes : la Bibliothèque, le Musée, mais aussi l'objet technique, l'éducation, le loisir ; il condense et cristallise toutes les énergies culturelles, dans un bâtiment qui se veut Centre, certes, mais qui ne prétend prendre en charge ni un genre ni un pouvoir spécifique. La légèreté évoquée est aussi celle d'un bâtiment sans gravité pour une culture en apesanteur. Ni massive comme la culture de masse ni patrimoniale comme la culture patricienne. La neutralité sans conflit serait ainsi l'ultime stade de la culture enfin autonome. A quel stade en sommes-nous en vérité ? Répondons avec Roland Barthes, qui évoque le caractère paisible des textes et des images de *l'Encyclopédie* :
- 15 « Ce qui frappe dans la machine encyclopédique, c'est son absence de secret ; en elle il n'y a aucun lieu caché. La nomenclature encyclopédique (quel qu'en soit parfois l'ésotérisme technique) fonde en effet une possession familière. L'Encyclopédie propose un monde sans peur.²¹ »
- 16 Ce serait donc, dans cette lignée de la transparence multipliée par le panoptique, que le Centre produirait *le visage découvert* (l'absence de secret comme telle) de la culture et de ses supports, de la culture et de ses destinataires (ceux qu'on voit de loin monter l'escalier). Il serait ainsi le lieu de tous les échanges, entre les éléments indifférenciés du *public* (c'est le terme en vigueur au Centre), mais aussi entre les objets, entre les

supports : le jugement naguère nécessaire n'est désormais plus requis. La collection peut elle-même s'étendre virtuellement à tous les objets possibles et prendre toutes les valeurs : seule compte l'égle fluidité des foules et des objets. Le Centre serait donc un *passage*, aménagé entre des formes multiples d'existence urbaine, auxquelles le Centre donne en transparence une place dans la ville ; il est le lieu de la surexposition par le verre, la transparence et l'ouverture.

- 17 Mais qu'est-ce qui justifie l'existence d'un tel lieu ? La fin de l'histoire ? L'extase de l'éphémère ? L'amnésie collective ? Ou l'esthétique de la disparition comme nous le suggérons précédemment ? Tout cela sans doute à la fois, mais réuni sous trois termes dont l'occurrence varie au Centre selon les lieux et les registres : *l'information*, *l'actualité* et le *contemporain*. Rien de plus magique sans doute que cette utopie, apparemment réalisée, consistant en l'accueil de l'événement, dont chacun de nous pourrait être contemporain, grâce à l'information, à la création, et à l'actualité - c'est-à-dire aussi grâce à l'actualité de l'information sur la création, elle-même toujours en devenir.
- 18 A quoi tient ici l'impensé ? A la difficulté qu'il y a en réalité de concevoir un lieu qui se voudrait non seulement d'enregistrement de l'actualité, mais aussi d'avènement de l'actualité. Peut-être faut-il admettre que l'événement ne saurait se penser selon le seul critère de l'actualité. A l'événement doit en effet pouvoir répondre aussi une reconnaissance, une représentation, voire une procédure symbolique, dont Walter Benjamin précise qu'elles ne peuvent advenir que sur fond d'histoire. L'effectivité du présent ne relève tout de même pas du seul écran de télévision sur lequel passent l'actualité et l'information. Nous suivrons ici les analyses de Bernard Stiegler, pour faire apparaître l'impensé de l'utopie de la contemporanéité. Elle repose sur l'idée d'un *temps réel*, par analogie avec les nouvelles technologies qui déploient de nouvelles formes de temps, différentes de celles de la reproductibilité en *temps différé*. Le *live* crée donc un *effet de réel* dont Stiegler a montré²² que les modalités coïncidaient avec la mondialisation du monde, avec la production d'une mémoire qui n'est plus localisée, et qui se saisit précisément comme actualité d'événement.
- 19 Cet *effet de réel* provoque une mutation considérable. Stiegler : « La saisie en temps réel devient la réalité du temps », la présentation devient l'événement lui-même, au prix d'un court-circuit technologique, au prix d'un « télé-scopage » du temps qui s'évanouit dans sa présentation même. Autrement dit, l'effet de réel qui préside à l'idéologie de l'actualité du contemporain *déréalise* le temps dans sa réalité même. Le temps, désormais sans écart, s'évanouit parce que cette idéologie repose sur une erreur majeure. Le temps en effet est en réalité habité d'un retard, du différé, du redoublement, de la différence à soi. L'instant n'existe jamais comme tel, ni comme instantané prétendu. Il est toujours différé, même s'il est « infinitésimalement différé » (Stiegler). Le temps réel (qui forme l'horizon idéologique de l'utopie de l'information) est une expression trompeuse, puisque nous sont occultées toutes les procédures de la différence et du stockage nécessaires à sa production. En ce sens, « les communautés technologiques du temps réel sont (...) hallucinées », dit encore Bernard Stiegler : elles témoignent une humanité hors du temps et sans futur. C'est le *no future* qu'en ce sens scanderait l'horloge emblématique du Centre, qui égrène le temps à l'envers, seconde après seconde, qui nous sépare de l'an 2000.
- 20 Il y aurait donc, de même, une radicale opacité dans une société fondée sur l'omni-communication, sur l'information généralisée qui met la sphère interne en prise directe sur la dimension planétaire : exposée au règne des simulacres, elle s'avère

incapable de faire face à la crise des médiations et d'opérer le travail symbolique où fonder sa légitimité. Il y a donc bien, de manière générale, un impensé de la transparence, une opacité sans fond au cœur du panoptique du verre. Car pour le dire avec Benjamin, « sur le verre on n'inscrit pas ». Certes, c'est bien là tout le sens de l'entreprise du Centre Pompidou, puisque, monument de l'anti-monumentalité, voué non à la permanence mémoriale mais à l'ouvert mobile de l'actualité, il correspond sans aucun doute au projet moderne où il s'agit moins, en termes benjaminien, de se cultiver que de survivre à la culture. Mais en quel sens s'opère ici l'effacement des traces ? Nous sommes en effet parvenus à un moment où ce qu'accueille la transparence, c'est peut-être, purement et simplement, la technoscience elle-même et le fameux « tout culturel » qui l'accompagne. Ne s'agirait-il pas ici, ni plus ni moins, de donner un visage accueillant à la métamorphose technoscientifique du monde, où la culture est tout entière mobilisée et où le regard du sujet est convoqué à se transformer ? Il s'agirait moins dès lors d'effacer les traces que de les recycler : la modernité technoscientifique fondée sur la circulation des idées et des hommes pourrait s'apparenter au transit des fluides ou au recyclage des déchets. Elle réclamerait des machines d'oubli, destinées à des opérations de deuil qui n'avoueraient pas leur nom puisqu'elles garderaient le visage et le label de la culture - d'autant plus omniprésente qu'elle se voit massivement diffusée, planétairement exposée. Transit, recyclage, où l'existence entière est virtuellement traduite en codes, en procès de communication. La technoscience engagerait ainsi une forme de conquête dont l'effet serait la déprise, la dépossession du sujet. Peut-être est-elle sans interface et a-t-elle pour absolue puissance de ne destiner qu'elle-même, réduisant le sujet à devenir le simple support des prothèses technoscientifiques, au prix d'une banalisation et d'une pure opérativité des savoirs. Le verre serait ainsi le *manifeste* d'une technoscience sans miroir et sans destinataire, où les nouvelles surfaces d'inscription capables d'absorber la mémoire peuvent aussi entièrement l'effacer : nous serions en passe de tout oublier.

- 21 L'utopie de la *synthèse des arts*, quant à elle, saurait-elle échapper, à son ombre, à son envers ? Serait-ce finalement, comme interdisciplinarité ou transversalité, le fond véritable de la légitimité du Centre ? En réalité, il semble que cette utopie, dont nous avons précédemment explicité l'origine, relève surtout d'un fantasme d'unité, qui explique assez pourquoi le Centre n'a jamais vraiment réussi à faire de cette transversalité plus qu'un slogan. Ce fantasme pourrait être l'effet de l'autonomie croissante de l'art, dont l'émancipation aboutirait finalement, et paradoxalement, à une indépendance de plus en plus grande des arts entre eux. Chaque art serait en quête de ce qui le différencie, chercherait son épure et sa radicalité, tout en accordant un privilège grandissant au matériau. Hermann Broch, nous l'avons dit, a pu interpréter ce mouvement d'émancipation comme une désagrégation, une régression, voire une barbarie. Le fait que chaque sphère d'activité obéisse à des valeurs autonomes signifiait pour lui la décomposition de la culture et de la société. C'est pourquoi le souhait devenait possible de voir se recomposer l'unité perdue, et de donner pour tâche à la culture, de recoller, voire de collectionner, les fragments disjoints de l'activité artistique.
- 22 Pour autant, les choses sont plus complexes, parce que l'idée d'une esthétique généralisée traversant tous les arts, a été l'utopie commune à des tendances artistiques et idéologiques très différentes, dont il est en vérité impossible de faire la somme. Cette utopie a été le rêve du Bauhaus sous le signe du fonctionnalisme, a été le cœur de l'activité surréaliste qui mobilisait tous les supports au service de l'imagination. Même

le cinéma, en la personne d'Eisenstein ou d'Abel Gance, a pu aspirer à devenir un art synthétique, la somme de tous les arts et leur relève. Les années 1965-70, notamment en France, et dans la tradition d'Ezra Pound, ont été l'époque d'un autre style de recherche et d'articulation, fondé sur le collage, le montage, la citation : c'était les travaux de Butor, de Warhol, Godard, Berio. Enfin les nouvelles technologies du son et de l'image favorisent la réapparition du désir de synthèse, mais là encore, selon des nuances qui modifient profondément le sens des entreprises. D'un côté, on rêve que la technologie puisse encore assurer une unité susceptible de prendre le relais de l'unité idéologique et culturelle perdue. Comme si le médium technologique allait pouvoir, par neutralisation et simplification, créer l'unité visible de tous les patrimoines. De l'autre, de manière plus vivante et plus productive, l'idée fait son chemin d'une interaction qui ouvrirait sur les intersections, les confrontations, les défis, les contaminations, entre intemporel et éphémère, art majeur et art mineur... C'est le moment où, au début des années 1970, notamment aux USA, Glass, Cage, Rauschenberg, Wilson pratiquent une unité disjonctive, de l'écart, du décalage. C'est le parti d'une nouvelle pratique de l'espace et du temps, où le spectacle n'est pas celui de la totalité wagnérienne, mais une combinatoire, une polyphonie, où opèrent le court-circuit, le glissement, le contrepoint selon de nouvelles interfaces. Il ne s'agit pas d'un positivisme technologique, mais d'une nouvelle façon de penser l'art, comme c'est le cas en musique.

- 23 Cet impensé de l'unité synthétique et utopique des arts est d'une importance capitale pour le Centre, qui n'a jamais vraiment fait le point là-dessus, alors que nous touchons à ce qui est souvent présenté comme l'origine, le fondement et la légitimité de l'institution. Il serait urgent que l'utopie de l'interdisciplinarité, qui masque souvent une idée primaire, aléatoire et circonstancielle du lien entre les arts, soit l'objet d'une étude approfondie. Le simple rapport qui existe entre la peinture et la musique, tel que l'examine par exemple Adorno²³, permettrait de reprendre à neuf l'approche de la question, sous l'angle du temps, de l'espace et de leurs médiations, en termes d'écriture. Au demeurant, le problème devrait être aujourd'hui posé en termes de *différence des arts*, et non plus de leur *correspondance*. Il s'agirait de reprendre l'analyse à partir de la pluralité des arts, mais aussi à partir de leur différence. La question serait en effet celle que pose J-L. Nancy, dans son ouvrage *Les Muses* : pourquoi y-a-t-il plusieurs arts et non un seul ? Mais la question est aussi : y a-t-il une unité de l'art qui transcenderait tous les genres ? Si oui, laquelle ? Si non, y aurait-il encore une unité possible de chaque art, c'est-à-dire une limite qui le configure et le sépare des autres ?

NOTES

18. *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1978, p. 25.

19. Hors série, n°2, spécial *Architecture*, été 1983.

20. *Ibid.*

21. *Nouveaux essais critiques*, « Le degré zéro de l'écriture. »

22. déjà en 1986, dans la Revue *Inharmoniques*, n°1.

23. *Du Rapport entre peinture et musique aujourd'hui*. Edit. de La Caserne, 1995.

Chapitre 4. L'utopie du Centre et les réalités institutionnelles

- 1 Il est clair que cette utopie multiple et composite, dont le Centre est le produit lointain et complexe, n'a jamais été voulue ni réfléchie comme telle ; que les promoteurs du Centre n'en ont pas non plus saisi les contours impensés. D'ailleurs le terme même d'utopie n'a jamais été utilisé à la naissance du Centre pour le baptiser, et peut-être reste-t-il aujourd'hui même une commodité de langage. Et pourtant ce mot n'est pas indifférent. Il permet peut-être de saisir l'ultime paradoxe de l'entreprise du Centre, de comprendre l'étonnant tour de passe-passe qu'il a sans doute été. Le coup de génie de Georges Pompidou n'aurait-il pas été de répondre à l'immense crise de la culture qui traversait la société française, secouée par les forces actives de la modernité, en faisant apparemment droit à cette modernité, en l'accueillant dans un bâtiment d'évidente force symbolique, dont la finalité fut en réalité d'occulter et de déplacer la question centrale que posait à la France cette crise de la culture ? Ne serait-ce pas là l'ultime sens de l'utopie : sur les bases implicites, apparentes ou périmées d'anciennes utopies, trouver réponse à la modernité par l'architecture, trouver solution magique à *toute* la crise par *une* institution ?
- 2 Claude Mollard, alors directeur administratif et financier de l'Etablissement Public du Centre Beaubourg qui venait d'être créé, l'affirmait de façon précise en 1974, sans imaginer alors la portée du propos :
- 3 « En période de crise de la culture et du musée, le projet Piano-Rogers-Franchini ouvre une porte par la disponibilité et la mobilité des espaces qu'il offre²⁴. »
- 4 Un dispositif spatial peut au fond permettre de résoudre la crise de la culture : c'est l'étonnant raccourci que nous offre le propos, si révélateur, de Claude Mollard. Cette crise de la culture que nous avons évoquée dans les chapitres précédents avait surgi violemment en 1968 à la face de la classe politique. On ne soulignera jamais assez quel traumatisme les « événements de mai » ont pu causer chez les hommes politiques français, et notamment chez les plus honnêtes et les plus dévoués des hauts fonctionnaires de l'appareil d'Etat. Ils découvraient sur le tard que *quelque chose comme* la modernité existait, qu'elle avait invisiblement transformé la société française, qu'elle l'avait même fait mûrir au point que les dispositifs représentatifs ne la représentaient

plus vraiment. Une phrase extraite du VII^e Plan (1969) confirme cette hypothèse : « L'Etat a sous-estimé les nouvelles dimensions sociales du développement culturel. » Dix ans d'ère Malraux se fermaient ici ; Malraux lui-même n'avait pas réussi, finalement, à assurer la transition entre l'archaïsme et la modernité, ni la relation entre les nouvelles formes de la culture et la société française. Malraux avait eu l'initiative des Maisons de la Culture « pour un contact direct avec les formes les plus achevées de l'activité culturelle ». Prévues, par leur polyvalence, pour accueillir toutes les formes de la création contemporaine, soucieuses d'assurer la démocratisation de la culture, ces Maisons sont restées finalement peu nombreuses et ont toujours fait plus ou moins figure de parents pauvres. La priorité restait fortement donnée au patrimoine et à la conservation, et par ailleurs au théâtre. L'art restait dans le fond sous la domination de l'Académie des Beaux-Arts, et la séparation demeurait importante entre public et culture malgré des réussites isolées.

- 5 Mais lorsque Malraux quitte le Ministère, l'appareil d'Etat pouvait lui-même constater que ses propres institutions culturelles se fracturaient, ou divergeaient les unes des autres, partagées entre le conservatisme et l'archaïsme des unes, et l'intérêt des autres pour la modernité. La « crise de la culture », qu'évoquait vaguement Claude Mollard après d'autres, était aussi la crise des institutions culturelles de l'Etat, à laquelle d'ailleurs Malraux avait lui-même positivement contribué par le soutien qu'il avait apporté à certaines entreprises. Les mutations étaient en cours, mais avaient du mal à s'accomplir. La crise, parfois la lutte, était ouverte sur plusieurs fronts, que nous pouvons évoquer ici avant d'approfondir plus loin notre analyse. Le Musée d'Art Moderne n'était toujours pas construit, malgré les projets discutés depuis des années ; la mort de Le Corbusier (1965) semblait avoir suspendu toute décision alors que la création de ce Musée devenait urgente. D'autant que des institutions culturelles et parallèles se créaient, qui accentuaient les clivages entre Anciens et Modernes notamment au sein des conservateurs des musées : Malraux avait créé la Commission de la création artistique en 1963, et en octobre 1967, le Centre national d'art contemporain (CNAC) avait été fondé et installé rue Berryer (il dépendait de la Direction générale des Arts et Lettres) ; J.-P. Seguin, lui, bataillait depuis des années, face au conservatisme de la Bibliothèque Nationale, pour créer à Paris une bibliothèque dite de lecture publique, et le projet était désormais assez avancé pour qu'on en fixe l'emplacement... sur le plateau Beaubourg ; François Mathey, lui, avait fondé le Centre de Création industrielle (CCI) à l'Union Centrale des Arts Décoratifs, en 1969 ; Boulez enfin forgeait ses outils à l'étranger, et ferrailait de temps à autre avec la Direction de la Musique...
- 6 C'est donc toute l'institution culturelle qui se fragmentait, hésitait, vacillait sous l'effet des forces de la modernité intellectuelle et artistique, à laquelle la brusquerie et la violence des événements politiques venaient de donner un singulier relief. Les différents projets qui se dessinaient ou se mettaient en œuvre préludaient, déjà, au Centre Georges-Pompidou. Tout est donc là, mais fragmenté, éclaté, et la préoccupation de l'Etat n'est assurément pas de penser une nouvelle « utopie » qui permettrait l'articulation dynamique des forces vives de l'époque. Etrangement en effet, l'Etat se soucie d'abord et avant tout des Halles et du centre de Paris. C'est la grande affaire. Le projet de déménagement des Halles (dont l'idée court depuis les années 1950) est relancé par le préfet Maurice Doublet en janvier 1967 ; il s'agit de penser le réaménagement de ce quartier essentiel de Paris, autour de la notion de centre, qui se voit réaffirmé en 1967 par la décision d'implanter le futur RER aux Halles. La même

année a été créé l'Atelier Parisien d'Urbanisme (l'APUR). En mars 68 (!) six maquettes ont été présentées à De Gaulle et au Conseil de Paris. « Non, pas cela aux Halles », écrit dans les *Lettres françaises* Marcel Cornut, l'éminent critique d'architecture. En octobre 1968, un programme allégé est défini, qui décide d'une rénovation portant sur 18 hectares. L'aménagement du futur quartier des Halles repose sur deux secteurs et deux piliers : l'ouest (à l'emplacement des pavillons Baltard), ce sera le centre économique international ; à l'est (au plateau Beaubourg), ce sera la culture. On prévoit même les voies souterraines qui relieront le plateau des Halles au plateau Beaubourg. La réhabilitation et le réaménagement devaient aller bon train, dans le respect, toujours affirmé, du patrimoine architectural et du tissu urbain.

- 7 Il manque encore l'essentiel : la décision de créer le Centre Georges-Pompidou, puisqu'à Beaubourg seule la future bibliothèque était prévue, déjà programmée grâce à l'obstination de Jean-Pierre Seguin. Ajoutons pour mémoire que la bataille qui s'est déroulée autour des Pavillons Baltard a pu aussi contribuer à la décision de créer le Centre. Ceux qui souhaitaient le maintien des pavillons pour des raisons architecturales pouvaient faire valoir qu'ils étaient devenus de vrais lieux de la vie culturelle. La manifestation *Picasso*, vous connaissez avait reçu la visite de 80.000 personnes ; il y en eut presque autant pour *Les Métropoles d'équilibre* ; on y donnait d'excellents spectacles, tel un magnifique *Orlando furioso*. Mais la culture n'était pas prévue là ! Pas à l'ouest, mais à l'est ! Et sans doute, pas cette culture-là, ludique et « sauvage ».
- 8 L'idée du Centre peut dès lors s'énoncer. Les Halles avaient déménagé à Rungis les 4 et 5 mars de cette même année 1969. La célèbre lettre-programme de Georges Pompidou à Edmond Michelet, ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, date du 15 décembre 1969. Les termes en sont connus :
- 9 « Le Centre devra comprendre non seulement un vaste musée de peinture et de sculpture, mais des installations spéciales, pour la musique, le disque, et éventuellement le cinéma et la recherche théâtrale. Il serait souhaitable qu'il puisse également comprendre une bibliothèque, à tout le moins une bibliothèque regroupant tous les ouvrages consacrés aux arts et à leur évolution la plus récente. »
- 10 Le projet est suffisamment vague pour accepter, selon le principe de la juxtaposition infinie, toutes les activités artistiques possibles. Tout le monde peut espérer y trouver son compte, sauf Jean-Pierre Seguin dont la bibliothèque programmée se voit d'un coup menacée : il a dû trembler à la lecture des mots « souhaitable », « à tout le moins », « ouvrages consacrés aux arts ». Trois ans après, dans la déclaration de Georges Pompidou au journal *Le Monde*, le 17 octobre 1972, la définition du projet est beaucoup plus précise, et comporte deux nouveautés essentielles :
- 11 « Je voudrais passionnément que Paris possède un Centre culturel comme on a cherché à en créer aux Etats-Unis avec un succès jusqu'ici inégal, qui soit à la fois musée et centre de création, où les arts plastiques voisinaient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle. Ce musée ne peut être que d'art moderne puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui, du même coup, seraient mis en contact avec les arts. »
- 12 La grande nouveauté tient à l'apparition du mot création, absent du premier projet. La création est au cœur du dispositif présenté, puisqu'elle vient déterminer le mot « musée ». Le « et » de la formule « musée et centre de création » est évidemment inédit en France, et suppose un parti-pris muséal tout à fait étranger à l'esprit de la Direction

des Musées de France. D'autant que cette création est précisée par l'adjectif *moderne* et par le verbe au conditionnel *évoluerait*. C'est la seconde nouveauté, source d'ambiguïtés : que peut bien vouloir dire *moderne* encore en 1972 ? Peut-on dire de manière univoque que le musée sera d'art moderne, et que la création sera moderne ? En 1972, l'art moderne est déjà ancien, sauf, il est vrai, pour la France qui n'a ni musée ni collection d'art moderne dignes de ce nom. Autrement dit, le mot moderne cache un télescopage : d'un côté il s'agit d'effacer le prodigieux retard de la France quant à l'art du ^{xx}e siècle, de l'autre il s'agit d'accueillir et même de promouvoir la création contemporaine. N'y a-t-il pas entre les deux sens du mot *moderne* un essentiel écart, qui laisse à penser que l'union des deux mots « musée » et « création » peut très vite s'avérer un mariage impossible ? On notera au demeurant que le « Centre culturel » dont parle Georges Pompidou, même s'il évoque de loin le modèle de l'utopique Bauhaus, n'est pas défini quant au principe de sa transversalité. On en reste à l'idée du « voisinage », de la relation par contiguïté, de la contamination par porosité immédiate (le lecteur est « du même coup » mis en contact avec les arts). Ajoutons que la bibliothèque souffre déjà d'une curieuse discrimination : elle vient en dernier lieu de l'énumération, et de plus, c'est le lecteur qu'il faut en quelque sorte cultiver : l'homme du livre - d'ailleurs pris dans la masse des « milliers de lecteurs » - est implicitement considéré comme un analphabète de l'art, qui va enfin pouvoir s'ouvrir à la vie des formes plastiques. On ne suppose pas que le mouvement inverse puisse se produire : le visiteur du musée ne pourrait-il pas passer par la bibliothèque ? La remarque peut sembler de détail, mais elle souligne une réalité qui se révélera lourde de futurs malentendus à l'intérieur du Centre !

- 13 Sans doute d'autres textes préciseront les choses, comme par exemple les propos de Robert Bordaz (futur président du Centre), dans l'article qu'il donne en 1971 à la *Revue des Deux Mondes*. Il est établi que le Centre doit à la fois « capter les courants de la pensée et de l'art contemporain », et « favoriser une création qui débordera nécessairement ses limites » ; c'est donc un lieu à la fois passif (de réception) et actif (de création et de production). Le programme du concours souligne que « l'originalité du projet réside dans la conjonction en un même lieu » des activités artistiques et culturelles, et précise : « les activités très variées, proposées au visiteur devront être étroitement liées entre elles ». Claude Mollard, lui, dans *L'Enjeu du Centre Pompidou*²⁵, affine encore la formule : l'idée du programme est d'aménager un « équilibre » entre les activités propres à un utilisateur et des services communs. Ni juxtaposition ni intégration, mais équilibre entre autonomie et unification. Tout cela reste allusif et indicatif. De même pour la liaison qu'il est prévu d'établir entre le Centre et le reste de la France : il est prévu de faire du Centre la « centrale de la décentralisation », dira un peu plus tard Michel Guy ; il est prévu que le Centre de Création Industrielle puisse jouer un rôle essentiel auprès des collectivités locales pour le design, l'architecture et la communication visuelle. Mais aucune règle, aucune formule, aucune méthodologie n'est fixée. Peut-être l'utopie et l'enthousiasme qu'elle est censée supposer sauront-ils combler les lacunes programmatiques et parfaire la définition d'une image finalement très floue.
- 14 L'institution qui naissait des décrets du 27 janvier 1976 faisait d'emblée apparaître les différences de statut : le Musée national d'art moderne (MNAM) et le Centre de Création Industrielle (CCI) étaient les deux départements du Centre. La Bibliothèque publique d'information (BPI), établissement public dépendant de la Direction du livre, gardait le statut particulier d'un organisme associé, dont la présidence était néanmoins

assurée par le président du Centre. Enfin l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musicale (IRCAM) était une association sous le régime de la loi de 1901. Cet attelage étrange démontrait à l'envi que le Centre regroupait en vérité des institutions dont l'histoire, les besoins et les buts restaient très hétérogènes. Les décrets ont pu formaliser les liens administratifs et financiers entre les différents territoires, mais aucune philosophie générale (sinon celle de l'impensé que nous avons tenté de dégager) ne fondait la cohérence du système. La nature et la vocation propres de chacune des composantes du Centre ne pouvaient par ailleurs que résister à la dynamique formellement unitaire de l'ensemble.

- 15 En dégageant rapidement les traits majeurs des quatre composantes de cet ensemble, nous pouvons souligner les différences essentielles.
- 16 La vocation de la BPI est née d'une longue histoire, qui est liée à l'idée de *lecture publique*, et qui date déjà du milieu du XIX^e siècle ! La longue lutte menée par Jean-Pierre Seguin, dès 1955, et qui aboutit à la BPI, est un combat mené contre un scandaleux retard de la France. Ce que l'Allemagne, l'Angleterre, les U.S.A. et les pays Scandinaves avaient réalisé dès le XIX^e siècle parfois, et au cours du XX^e siècle, s'était avéré impossible en France : la création d'une bibliothèque publique de lecture et d'information, de libre accès, ouverte à tous. La Bibliothèque Nationale n'eut longtemps qu'une salle B, mise en service en janvier 1868, qui était l'objet du mépris des conservateurs de la BN, parce qu'elle était, disait-on, fréquentée par les clochards et les étudiants paresseux ! Malgré le succès grandissant de cette salle, elle fut négligée puis fermée en 1935. Eugène Morel néanmoins, au début du siècle, considéré comme un marginal puisqu'il n'était pas chartiste comme le voulait la tradition, mais qui était un homme de grande culture, mathématicien et écrivain de romans utopistes, proche de la *Revue Blanche* et des Nabis, s'enflamma pour la cause de la lecture publique. Il exposa ses conceptions et ses formules dans *Bibliothèques* (1908) et *La Librairie publique* (1910). Elles définissent très largement les principes fondateurs de la future BPI et permettent de comprendre sa vocation propre. Le maître-mot (nouveau) est bien celui d'information, qu'on retrouve aujourd'hui dans le sigle BPI. C'est la richesse et la limite de la conception de Morel. Elle suppose que l'homme cultivé du XX^e siècle ne cesse de s'informer de l'actualité changeante de tous les aspects de la culture, c'est-à-dire que la bibliothèque doit avoir un caractère encyclopédique et généraliste, pour répondre « aux besoins de la vie courante ». L'information doit par ailleurs être offerte à tous et *libre d'accès*, sans médiation, sans inscription, avec de larges plages horaires. C'est le principe de la visibilité et de la transparence qui s'affiche ici déjà. L'information ouvre le règne de *l'immédiateté* dans l'espace et dans le temps : elle ne répond plus à la loi de la conservation du livre, qui suppose mémoire en un lieu spécifique et clos. L'immédiateté de ce qui est désormais considéré comme un *document* implique l'idée de l'ouverture à la fois spatiale et sociale des lieux de bibliothèque. La dimension politique (démocratique) apparaît nettement puisque, une fois fermée la salle B de la BN (1935), c'est une association proche de Léon Blum, au moment du Front Populaire, qui se créa en faveur de la lecture publique. Elle comptait dans ses rangs Julien Cain qui, après la guerre, fut nommé directeur des Bibliothèques. C'est lui qui, en 1956, envoya Jean-Pierre Seguin visiter et étudier le fonctionnement de l'*Amerika Gedenk Bibliothek*, offerte par le peuple des U.S.A. à celui de Berlin. Cinquante ans s'étaient écoulés depuis Eugène Morel ! Il faudra encore vingt ans d'obstination à Jean-Pierre Seguin pour aboutir et voir ouvrir enfin la première bibliothèque de lecture publique en France²⁶. Aucune

utopie à proprement parler, mais un prodigieux retard pour mettre en œuvre des principes souvent déjà anciens. La BPI repose sur des exigences claires : information, immédiateté, libre accès, ouverture, transparence, démocratisation de la culture. Ces exigences lui sont propres, et elles correspondent de manière forte à bien des aspects du Centre tel qu'il se profile, alors qu'au départ la bibliothèque est absente du projet Pompidou (décembre 1969). Jean-Pierre Seguin : « *Ils nous ont finalement donné trois tiroirs de cette grande commode qu'est l'édifice conçu par Piano et Rogers.* »

- 17 L'histoire du Musée National d'Art Moderne (MNAM) est aussi celle d'un immense et désespérant retard. Depuis 1818, ce musée erre sans jamais pouvoir trouver son lieu propre. Installé d'abord au Sénat puis à l'Orangerie du Luxembourg, puis au Jeu de Paume des Tuileries, il avait fini au Palais des Expositions de 1937, dit Palais de Tokyo. Il n'avait jamais, non plus, trouvé sa vocation. Il est né des hasards de la défaite de Waterloo et de l'obligation faite à la France de restituer les chefs d'œuvre du Louvre aux pays spoliés ; on remplit alors les vides avec les tableaux accrochés au Musée Royal du Luxembourg, qui devient disponible et va abriter le Musée des artistes vivants. Il fonctionne peu ou prou comme purgatoire avant la consécration : l'artiste doit mourir pour que ses œuvres puissent entrer au Louvre. Mais cette institution devient en réalité le lieu de l'académisme, car elle ne peut acheter qu'aux Salons qui sont organisés par les membres de l'Institut. Les lacunes apparaissent, résultats des choix de l'art officiel. Les œuvres par ailleurs s'accumulent ; elles sont délogées et entassées à l'Orangerie du Luxembourg. Mais quelles œuvres ? Malgré Louis Haute-cœur, la collection ignore désespérément les grandes révolutions picturales du ^{xx}^e siècle, et notamment les peintres étrangers, qui eux, sont pris en charge par le Jeu de Paume des Tuileries (décret de 1930, inauguration en 1932) : l'effort novateur d'accrochage et d'éclairage frappe les esprits. Mais la partition entre musée d'artistes français et musée d'artistes étrangers est évidemment aberrante à tous égards. L'Exposition Universelle de 1937 sera l'occasion, concrétisée après la guerre, d'installer enfin un musée d'art véritablement moderne. Pourtant le lieu (le Palais de Tokyo) n'a pas été spécifiquement créé pour lui ; et il rate à nouveau la définition de sa vocation : les lacunes apparaissent flagrantes, l'art international est largement sous-représenté. Face à l'immobilisme des conservateurs, Malraux lance le projet du Musée du ^{xx}^e siècle, associé au nom de Le Corbusier, qui avait déjà proposé la formule d'un musée nouveau, à l'espace flexible et souple, aux aménagements mobiles et amovibles, ouvert à la fois à l'actualité et à d'autres pratiques artistiques. Nous retrouvons ici l'utopie : Le Corbusier n'avait cessé durant sa vie de réfléchir à la formule architecturale d'un musée à croissance illimitée, « extensible à volonté », selon le principe de la spirale. L'utopie était là : comment le temps, continu, accumulatif, peut-il s'inscrire dans l'espace ? La mort de Le Corbusier enterre le projet de ce musée, prévu à la Défense. Malraux va se battre autrement contre la Direction des Musées de France qui impose sa loi par le Comité d'achats du Louvre. La création du Centre National d'Art Contemporain (1967) vise à la fois à exposer les artistes contemporains et à acheter des œuvres qui seront ensuite reversées au MNAM. Les expositions de la rue Berryer (Agam, Van Velde, Newman, Christo et sa première idée d'emballage) s'accompagnent d'un travail de réflexion et de documentation sur l'art contemporain. Ce travail du CNAC se double de celui qu'accomplit le grand François Mathey, à l'Union Centrale des Arts décoratifs, qui expose, seul, des artistes vivants, non consacrés alors, comme Dubuffet, Yves Klein, Vasarely, etc. Il aura eu la première initiative, en 1955, d'une exposition Picasso que verront 100.000 visiteurs. C'est encore François Mathey qui aura, dès 1960, organisé une

grande rétrospective de l'œuvre de Dubuffet, alors que le MNAM refusait de s'intéresser à lui. C'est Mathey qui, à la demande de Gaëtan Picon, avait rédigé en 1961 un rapport préconisant l'ouverture d'une « Galerie d'art contemporain », qui préfigurait évidemment le futur CNAC, et qui trouvait une première concrétisation dans la naissance de l'ARC, dirigé par Gaudibert, en 1966. C'est autour de Mathey encore que s'organiseront la résistance et le soutien apporté à Gaëtan Picon, lorsque celui-ci démissionnera, en octobre 1966, lors de l'affaire Boulez-Landowski. C'est Mathey, s'intéressant toujours davantage à l'esthétique industrielle, qui pourra fonder et diriger le Centre de Création Industrielle, en 1969. C'est Mathey enfin, après la défection de Jean Leymarie, nouveau conservateur en chef du MNAM, qui organisera, en 1972, l'exposition que souhaitait Pompidou depuis 1969, d'« une sélection d'œuvres de tous les principaux peintres et sculpteurs vivants, qui habitent en France... »

- 18 Tous ces éléments permettent de comprendre ce qui préfigurait le Centre Georges Pompidou, où le futur MNAM (auquel sera intégré le CNAC) et le CCI seront juxtaposés. Ils permettent de saisir combien les extraordinaires tensions et contradictions qui ont animé les institutions françaises, dans ces années-là, quant à l'art et la culture, ne pouvaient malgré tout se résoudre magiquement dans l'utopie fédératrice du Centre. Car les tâches et les exigences du MNAM, du CNAC et du CCI, fussent-ils réunis, sont trop nombreuses et trop différentes. D'un côté, l'impératif est de collection, car le retard pris par le MNAM sur ce terrain est immense ; de l'autre, il est de création contemporaine, qu'il faut savoir accueillir et encourager comme le font le CNAC et le CCI. D'un côté, l'impératif est de patrimoine, parce qu'il faudra bien avoir le lieu et les moyens de stocker et d'accrocher les œuvres des artistes du ^{xx}e siècle que l'on connaît encore si peu ; de l'autre, l'impératif est d'actualité et de flexibilité, afin d'accueillir la vie et la métamorphose. D'un côté, il faut que la peinture ait enfin son musée ; de l'autre, il faut, suivant en cela l'idée de Le Corbusier mais aussi celle de Dubuffet, que toutes les pratiques artistiques trouvent leur place et puissent se faire écho l'une à l'autre. N'est-ce pas beaucoup ?
- 19 Le paradoxe est qu'au-delà des hostilités et des conflits qui ont animé l'ouverture du MNAM au Centre, l'issue ait été trouvée dans une forme muséale qui puise à l'utopie de l'anti-musée ! A l'époque où naissait en effet le projet du Centre, la notion de musée était fortement battue en brèche. Les programmeurs du futur Centre connaissaient certainement le texte d'Harald Szeemann, publié par la revue *Museum*, éditée par l'UNESCO, où étaient transcrites et commentées les conversations qui s'étaient tenues, en 1969 et 1970, entre quelques-uns des meilleurs experts européens pour les musées d'art contemporain (dont... Pontus Hulten !). Harald Szeemann écrivait :
- 20 « Ce dont nous ne voulons plus à coup sûr, c'est du musée-monument. Ce qui convient aujourd'hui, c'est une enveloppe aussi peu coûteuse que possible avec une structure spatiale aussi flexible qu'il se pourra, et munie de tout l'équipement (...), permettant la réalisation de tous les projets des artistes et autres collaborateurs éventuels... La construction d'un musée tient aujourd'hui moins de l'architecture que du programme d'activités... »
- 21 On aura reconnu ici l'essentiel de ce qui allait devenir l'une des idées-clefs du Centre. Szeemann poussait le défi jusqu'à dire que « le musée qui accomplirait le meilleur travail serait celui que les autorités fermentaient. » Le musée devenait ainsi un centre d'information, soumis au feu croisé des techniques, des médias, des modes -lieu de passage entre l'art et la société. Ce que Pontus Hulten précisément pouvait apporter,

c'était l'expérience qu'il avait eue dès 1956 à Stockholm, où il avait créé un centre artistique vivant, le *Moderna Museet*. Il avait le souci de « pouvoir travailler directement avec les artistes », contemporains comme les 90 qu'il avait invités en 1961 à sa grande manifestation *l'Art en mouvement* (avec notamment Tinguely, Rauschenberg, Jasper Johns). Entre 1962 et 1966, il avait fait des expositions de Pollock, Dada, Warhol... Voilà donc un dernier élément de contradiction. Tout est prêt pour le malentendu entre l'option anti-muséale et vivante de Pontus Hulten, et le désir légitime des conservateurs français (même les mieux disposés) d'avoir enfin un Musée digne de ce nom. De fait, le bâtiment du Centre plaira à très peu de conservateurs. Jean Leymarie voit en lui une *Kunsthalle* à aménager, un grand hangar informe. On redoute que l'exposition des œuvres soit malaisée et que les réserves soient insuffisantes. On redoute que le verre rende difficile l'exposition des œuvres à la lumière. Le Musée d'art moderne, malgré l'euphorie suscitée par la nouveauté du lieu, paraît porter le poids de ses péchés d'origine et devoir se retrouver face aux difficultés qui ont constamment marqué sa destinée.

- 22 L'IRCAM, lui, paraît d'emblée marqué au coin de la cohérence. Lui seul. Parce qu'il dépend entièrement de la personnalité de Boulez, dont le projet est le résultat de longues années de réflexion et de maturation. Réflexion certes sur la nature de la création musicale, mais aussi et surtout sur la fonction de l'art dans les sociétés industrielles, sur la transformation de la profession musicale et de son enseignement, sur les mutations de la communication artistique face à la nouvelle communication de masse. Sa puissance théorique et sa volonté politique l'ont amené à une triple consécration institutionnelle : création de l'IRCAM en 1975, création de l'Ensemble Intercontemporain en 1976 et nomination au Collège de France en 1976. L'IRCAM est un profond symbole de la transformation économique et sociale de la France de l'époque, le lieu où s'affirme le plus puissamment la force de l'utopie artistique au cœur de la société industrielle, où la création ruine les derniers corporatismes et peut favoriser une véritable modernité démocratique. L'ouverture de Boulez à la problématique des arts est évidente : elle travaille sa création même. Sa place était donc, de ce point de vue, dans le lieu de l'utopie de la synthèse des arts. Mais n'était-il pas trop seul ? Trop seul notamment sur ce terrain de la création que le Centre était censé favoriser

NOTES

24. *Déjà Paris demain*, La Table Ronde, 1974.

25. Editions 10-18, 1976.

26. Jean-Pierre Seguin, *Comment est née la BPI*, BPI, 1987

Deuxième partie. L'Utopie Beaubourg et son devenir historique

Chapitre 5. La lumière et l'ombre

- 1 Ce titre nous est en vérité suggéré par le bâtiment lui-même, tel du moins qu'il s'est finalement construit, et tel aussi qu'il a dû rapidement évoluer. Ce que ce bâtiment révèle peut étonnamment valoir pour l'institution elle-même : la *lumière* et l'*ombre*. Avers, revers. Côté ouest, côté est. Piazza, rue du Renard. Transparence, opacité. Le verre, les tuyaux. La fluidité, l'occlusion. Trois architectes, Sylvain Dubuisson, Henri Gaudin, Jean Nouvel, chacun en particulier, ont fait la même remarque devant nous sur un point qui leur paraissait essentiel : l'arrière-face du bâtiment est obturée. Le détail prend d'un coup la valeur d'un fort symptôme. Il y a la lumière et l'ombre. Peut-être l'utopie gagée sur l'architecture s'en trouve-t-elle à son tour contredite.

Le bâtiment

- 2 N'y aurait-il pas en effet confusion sur les termes ? Sur les termes qui font confusément retour à propos du bâtiment, c'est-à-dire : communication, échange, fluidité, transparence. Le simplisme des équivalences hâtives dût-il en souffrir, il s'avère nécessaire de distinguer plusieurs plans, dans l'analyse de la réalité architecturale du bâtiment et, par conséquent, de sa valeur symbolique.
- 3 Si le Centre fonctionne de manière parfaite dans l'esprit initial de la communication des flux, c'est par son inscription urbaine. Jean Nouvel, avec d'autres, est net sur ce point : le bâtiment a réussi à s'imposer au centre et comme centre, dans la ville. On saisit là l'importance polysémique de l'appellation *Centre Georges Pompidou*. Le bâtiment, puissant par sa conceptualité machinique, par la netteté de son écriture architecturale, dessinant les éléments visibles d'un vocabulaire appliqué (gerberettes, escalators, etc.), rigoureux dans son expression (chaque fonction est clairement affirmée), a réussi à s'imposer « dans le style *Archigram* », nous dit Jean Nouvel : il a réussi, grâce à son « *effet réactif de collage* », à réactiver le quartier, à tisser des flux, et à articuler son caractère provocateur et son caractère populaire. Il centralise, fédère et crée le lien entre le métro, la rue, la place, l'escalier, la terrasse. L'articulation est réussie. Flux. Communication. Lumière.
- 4 C'était là aussi l'esprit initial du dispositif interne, de la verrière et du plateau libre. Fluidité. Mobilité. Transparence. Or là réside le malentendu. A plusieurs titres. Car nous

sommes loin aujourd'hui du parfait cube de plexiglas de la maquette du concours. Très vite, pour ne pas dire aussitôt, l'architecture du bâtiment, utopie de légèreté, de transparence et de fluidité, a été contredite par des aménagements qui en modifiaient la nature et l'esprit. Nous avons déjà précisé combien Piano et Rogers, s'exprimant dans la revue *Domus* en janvier 1977, regrettaient que l'espace du rez-de-chaussée eût été peu à peu occupé. Mais il y eut d'autres interventions, notamment celles qui émanèrent des services de sécurité-incendie. « Les pompiers font feu de la transparence », titrait le magazine *Urba-press info*, le 5 juin 1975. L'opacité gagnait la façade de la rue du Renard. De larges bandes d'amiante et de ciment étaient apposées sur certains pans des autres façades. A l'intérieur, pour les mêmes raisons de sécurité, les plateaux furent lourdement cloisonnés, au grand regret de Pontus Hulten : les matériaux et les structures lourdes des coupe-feu ont été, nous dit-il, de vrais obstacles à la mobilité et à la légèreté. C'était aller à la fois contre l'esprit du bâtiment, contre la fonction des grands plateaux modulables de 7500 m², et donc contre la vocation initiale de l'institution. D'ailleurs les espaces intérieurs ne cessèrent de se cloisonner davantage, notamment dans les zones où étaient installés les-dits « bureaux-paysagers » : espace contradictoire, puisque largement ouvert certes (paysagers), mais inextricablement clos par les cloisons vert-pomme, qui dessinent un véritable labyrinthe microcellulaire. Jean Nouvel, d'ailleurs, estime que cet exemple est révélateur d'une erreur conceptuelle : le système qui fonctionne si bien comme écriture architecturale et urbaine, au dehors, a été « *trop fortement décliné à l'intérieur du bâtiment* » au point qu'il a conduit à une forme de « *neutralisation aseptisante* » ainsi qu'à un « *compartimentage rigide* ». On a donc abouti à l'inverse de ce qui avait été voulu, on a produit le cloisonnement, on s'est interdit la possibilité de la modulation. Ces bureaux-paysagers, précisément, sont devenus, dit encore Jean Nouvel, « *un système répressif d'identité monotone* ». En tout cas, un espace improbable, voire impraticable, entre l'ouvert, le clos, le cloisonné, le labyrinthique. Le visiteur s'y perd, et l'utilisateur, lui, y est ou bien trop ouvert à tous les bruits, à toutes les rumeurs, à tous les vents, ou bien trop reclus, dans une solitude d'autant plus lourde qu'il doit, pour travailler, se préserver du dehors. On est loin de l'utopique fluidité du plateau.

- 5 Au demeurant, on peut faire grief au système des circulations de ne pas être, à l'usage, aussi fonctionnel qu'on aurait pu l'imaginer. Car l'obligation où se trouve le personnel de ressortir souvent du bâtiment pour changer d'étage (sauf à la BPI où un escalator a été installé pour faire passage entre les étages) complique les circulations et sectorise l'espace. On peut se demander en effet, avec Sylvain Dubuisson, si cette décomposition dans la distribution de l'espace, assurant la circulation par l'extérieur, ne crée pas, indirectement, un cloisonnement, une étanchéité, une clôture. Effet inverse de la fluidité recherchée. Peut-être la simplicité se révèle-t-elle, à l'usage, simplisme ; peut-être le simplisme de la logique des flux crée-t-il de l'obstacle au revers ou au cœur du système. De l'ombre faite à la lumière ?
- 6 L'analyse peut alors surenchérir si elle considère l'autre plan, plus important peut-être même s'il est plus secret, plus subtil : celui de la lumière elle-même et de la transparence. D'une part, en effet, il a fallu, en raison de l'exposition du bâtiment à l'ouest, obturer en partie les verrières, par des stores (métalliques au dehors, plastiques à l'intérieur), rajoutés après-coup, et « *dérisoires* », comme dit Nouvel, dans leur fonctionnalisme simpliste. L'erreur a été sans doute d'orienter le bâtiment avec la façade principale à l'ouest : les rayons du soleil frappent quasiment à l'horizontale, de l'après-midi jusqu'au soir. Pierre Soulages nous dira : « *En français, c'est ce qu'on appelle*

une connerie ! » C'est d'ailleurs Pierre Soulages lui-même qui avait alerté Sébastien Loste, et lui avait recommandé les stores. « *Imaginez la catastrophe d'une lumière de fin de journée sur un noir de Matisse ! La température pourrait monter jusqu'à 60° C !* » En fait, au moins pour ce qui regarde la peinture, dit Soulages, il faudrait ouvrir Beaubourg entre 8h et 12h, et fermer l'après-midi !

- 7 Mais, de manière plus radicale encore, des architectes aussi différents que Sylvain Dubuisson, Henri Gaudin et Jean Nouvel, chacun avec leur style propre, sont d'avis que la transparence mise en jeu au Centre est fortement discutable. Pour Jean Nouvel, elle est simpliste à l'extrême, trop platement symbolique. « *Elle n'est qu'une apparence.* » Si elle fonctionne, c'est selon le principe du « *simple dedans-dehors de la vitrine, du show-building* » : avec une « *expressivité exhibitionniste* ». Une véritable transparence devrait être mise en œuvre par « *la profondeur de champ programmable par la lumière* ». C'est un effet de point de vue, d'angle de vue, de mouvement ; elle est réussie quand on parvient à « *inclure un espace sur une surface* ». Quoi qu'il en soit, dit Nouvel, elle ne peut être assurée par la lumière « *stéréotypée, homogène* » du Centre, qui crée « *une monotonie de découpe* ».
- 8 Henri Gaudin le rejoint pour affirmer que la beauté structurelle du bâtiment est ruinée précisément par une « *transparence inhospitalière* ». Avec sa subtilité coutumière, Henri Gaudin établit un lien entre la lumière du Centre, « *égale, amorphe, glabre, étale, isochrome* », et son espace, qui aurait l'inhospitalité de l'absence de lieux. L'existence d'un lieu dépend de la qualité de lumière, c'est-à-dire d'une transparence qui existerait « *par des opalescences* ». Sylvain Dubuisson, lui, fait remarquer que le jour, le verre de l'édifice est opaque ; or, de fait, il n'y a transparence qu'au prix du contraste de lumière. Sur ce point, la *Maison de verre* de Chareau est exemplaire, dans la mise en scène de la transparence par la lumière. Si la lumière est trop forte, il faut que, de l'autre côté, la paroi soit très claire. Ce qui n'est pas le cas au Centre.
- 9 A ces observations, on pourrait ajouter à propos du bâtiment qu'il a été assez rapidement affecté par de fréquents dysfonctionnements (climatisation, ascenseurs...), qu'il consomme une quantité prodigieuse d'énergie (électricité, climatisation...), et qu'il a prématurément vieilli (rouille, tuyaux bouchés et inaccessibles...). Ces remarques sur la réalité du bâtiment, au revers de son concept utopique, au revers d'une architecture programmée pour la fonctionnalité, la fluidité et la transparence, ne pourraient-elles valoir, de manière fortement symbolique, pour la réalité de l'institution ? Et donc de son utopie ?

Côté lumière

- 10 L'institution à l'image de son bâtiment ? Une transparence : une apparence ? La lumière : celle que produit l'énergie des foules de visiteurs, les chiffres affichés, exhibés, quantifiant le succès, la réussite du Centre. Et pourtant, en sous-œuvre, de manière plus ou moins invisible, plus ou moins souterraine, c'est la fissure du doute, de l'insatisfaction. Parfois jusqu'à la déception et à la lassitude. Ou au conflit. Avec le risque d'implosion. Comme si la transparence et la fluidité euphorique des circulations dissimulaient le douloureux blocage intestinal. Par trop de contradictions. Au cœur même de l'utopie, qui, à l'instar du bâtiment, ne serait pas allée au bout d'elle-même. Ou aurait été contredite.

- 11 Côté lumière, la réussite du Centre peut se décliner en cinq termes : *fréquentation, information, réflexion, exposition, collection*. Reste à savoir quels mots manquent à la rime, côté ombre.
- 12 *Fréquentation* : elle a surpris dès le premier jour et elle ne s'est jamais démentie jusqu'à aujourd'hui. 25.000 visiteurs par jour (environ huit millions par an). C'est la foule dont le flux circule dans l'escalier de la façade, qui donne la vie au bâtiment, anime sa transparence. La lumière, c'est la foule elle-même. Indifférenciée. Le « public ». Qui regarde, se regarde, au miroir mouvant de lui-même. Le public fréquente le Centre, il le dit, à la fois parce qu'il est au centre de Paris, et parce qu'il prolonge le métro et la rue. C'est le fruit et la confirmation de sa parfaite inscription urbaine. Le Centre existe fortement comme *passage*, dans l'esprit de nombre de ses usagers. « C'est la rue à l'intérieur » : voilà une phrase-clef, une formule récurrente, qui apparaît dans l'enquête de la SOFRES demandée par le Centre, et remise en août 1993. Comme la rue, le Centre offre simultanément l'anonymat et la variété des singularités. L'abolition des différences et la multiplicité des intérêts, des curiosités et des usages. Le Centre a réussi à neutraliser l'effet imposant du bâtiment patrimonial : les hiérarchisations sacralisantes se dissolvent dans une urbanité où prévaut l'égalité des pratiques. C'est cela, « l'effet Beaubourg ». L'essence du « public » devrait donc le laisser à son indéfinition, et le Centre a vraisemblablement tort d'adopter aujourd'hui les pratiques d'une entreprise commerciale, en cherchant par sondages à cerner le profil de la « clientèle ». C'est une erreur ontologique, improductive, inefficace et, qui plus est, coûteuse. Elle traduit surtout le doute que l'institution a sur elle-même, sur son identité propre. Elle ne changera rien à la fréquentation ni à sa nature.
- 13 Néanmoins, puisqu'enquête il y a eu, on peut dire, avec toutes les précautions qu'appellent les chiffres, que cette fréquentation est celle d'un public d'habitues, de fidèles. 40 % des visiteurs viennent au moins une fois par semaine au Centre. Profil moyen : jeune (70 % a moins de 34 ans), « socialement élevé et culturellement dynamique », dit suavement l'enquête (70 % a un niveau de licence universitaire), parisien à 50 %, banlieusard à 25 %. Cette relative homogénéité dissimule des intérêts très différents, que l'enquête citée a pu évaluer comme suit (nous conservons le lexique du document) :
- les utilisateurs *autarciques* de la BPI : environ 25 %. Dominante masculine.
 - les utilisateurs *non exclusifs* de la BPI : environ 20 %. Dominante plutôt féminine, étudiante.
 - les *errants* : 11 %. Dominante masculine.
 - les *touche à tout* : 23 %.
 - les *visiteurs d'une exposition temporaire* : 14 %. Dominante féminine. Plus âgée. Plutôt provinciale. Plus « cultivée ».
 - les *premiers visiteurs* : 8 %. Surtout étrangers.
- 14 Il est donc clair que la majorité de ce public relativement homogène va à la BPI, pour environ 50 % des visiteurs. 16 % voient une exposition. 10 % vont au Musée. 9 % à la terrasse...
- 15 On voit que la *fréquentation* est fortement liée à la notion d'*information* qu'implique le sigle BPI. Et l'on comprend dès lors que la notion de *libre-accès* s'entend immédiatement en un double sens. D'une part la BPI est le lieu ouvert par excellence, qui dans le Centre prolonge à son tour la rue, la piazza, le métro (on retient largement cet aspect dans les éloges adressés par la presse internationale à la BPI au moment du dixième anniversaire) ; elle fonctionne d'autre part sur le principe de l'accès direct au document

et à l'information : la salle dite d'actualité est au rez-de-chaussée le modèle superlatif de la BPI. Cette notion d'information se superpose désormais à celle de lecture publique et implique en elle l'idée d'une démocratisation du savoir. La BPI est à la fois une encyclopédie ouverte et une « université cachée » ; elle permet par exemple l'autodidaxie dans l'apprentissage des langues les plus variées. C'est à ce titre d'ailleurs qu'elle est devenue une référence, un modèle reproduit, non seulement en France mais en Europe. La BPI est bien immanente au Centre, en ce qu'elle est « *lieu de rencontre* » (Jean-Pierre Seguin). Lieu de rencontre comme tel, lieu de rencontre de la diversité des intérêts humains et documentaires, de la banalité et de la marginalité ; M.C. Solaar s'est « nourri » à la BPI ; on a pu y apercevoir Jean Daive, Régis Debray, Pascal Bruckner, ou tel inconnu en quête de documentation. C'est cela, le sens de l'information, multiple, ouverte, complexe, anonyme, égalitaire, qui explique en bonne partie la fréquentation de la BPI, et du Centre. Là où non seulement on peut trouver ce qu'on cherche, mais où l'on peut chercher ce qu'on trouve.

- 16 Ce principe de l'*information* implique donc que le fonds documentaire (400.000 volumes) soit à la fois constamment enrichi et toujours stable : il suppose ainsi la technique dite du « désherbage », que la BPI a décidé d'appliquer pour éliminer régulièrement certains ouvrages du fonds en les reversant à d'autres bibliothèques. Il implique aussi que l'actualité soit accessible et intelligible : c'est la richesse du Centre d'avoir su constamment proposer, à la fois à la salle d'actualité et plus largement dans les salles du sous-sol, des débats sur les thèmes importants de la pensée, de l'art, de la littérature du xxe siècle, comme sur les faits de société les plus marquants.
- 17 A ce titre, et on ne le souligne jamais assez, le Centre a été, et reste un lieu unique de *réflexion*. Unique en France et sans doute au monde. Un lieu de réflexion active et critique sur la modernité. Le Centre a réussi à être le lieu virtuel de la réflexion sur la modernité, parce que la modernité était son centre et son lieu. Il a su faire de la réflexion un invisible événement - auquel chaque composante du Centre a apporté son concours, avec ses mérites et ses faiblesses propres, dans le plus large usage de la multiplicité des supports : les débats, les revues, les catalogues d'exposition, les expositions mêmes dont l'originalité a souvent été de procéder d'une réflexion critique, et non d'un seul souci d'accumulation documentaire. N'est-ce pas le mérite unique et exemplaire du Centre d'avoir su accueillir des philosophes comme Jean-François Lyotard et Bernard Stiegler, en leur donnant l'occasion d'organiser une exposition, *Les Immatériaux*, en 1985 pour le premier, et *Mémoires du futur*, en 1986 pour le second ? Peu d'institutions peuvent se vanter d'avoir donné le jour à des revues de la qualité de *Traverses*, publiée par le CCI, dont le comité de rédaction a vu passer Jean Baudrillard, Michel de Certeau, Marc Le Bot, Gilbert Lascault, Louis Marin, Paul Virilio ; de la qualité, encore, des revues *Les Cahiers du MNAM*, *Inharmoniques* puis *Les Cahiers de l'IRCAM*... Leur relecture prouve à quel point a été forte au Centre la réflexion théorique sur les mutations artistiques, techniques, culturelles et sociales de la France des vingt dernières années, et de notre siècle en général. Aucune institution, à notre sens, n'a produit un travail équivalent. Et c'est le mérite du CCI d'avoir tenté, dès sa fondation et au fil des années, de maintenir coûte que coûte son originalité fondatrice : il s'agissait en effet pour le CCI, à la différence du *Design center* des Anglo-saxons, d'exercer un regard et une réflexion critiques sur la marchandise, sur la consommation, sur l'objet industriel, sur la communication visuelle et l'art graphique, sur la « culture au quotidien », selon le titre d'une revue du CCI. Bref, d'avoir tenté de demeurer cet

« observatoire » des objets, des usages et des pratiques culturelles que Pierre Bourdieu appelait de ses vœux à la naissance du Centre.

- 18 Fréquentation, information, réflexion ont partie fortement liée avec le quatrième terme de la série : l'exposition. L'exposition dans tous ses états et sous toutes les formes. Le Centre, c'est d'abord l'exposition plurielle et polyvalente : elle peut émaner aussi bien du CCI, du MNAM ou de la BPI, que de toutes les forces rassemblées ; elle peut utiliser tous les supports ; elle a touché à tous les sujets, la peinture du xxe siècle, mais aussi l'architecture, la sculpture, l'art graphique, l'industrie, la technique, en mobilisant la littérature et la musique autant que les arts plastiques. Le Centre ensuite a inventé un type d'exposition, désormais lié à la mémoire, à l'identité voire au mythe du Centre : l'exposition pluridisciplinaire. Ce modèle d'exposition, devenu référence, qui a notamment donné lieu aux grandes manifestations du type *Paris-New-York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979) ou *Paris-Paris* (1981) est véritablement passé à la postérité et fait partie de la définition, voire de l'essence même de ses composantes : c'est là en effet que le Centre a réussi à donner corps à son idée fondatrice, en intégrant la multiplicité des arts et en sollicitant ainsi la participation unitaire de toutes les composantes du Centre. Cette idée, on la doit bien sûr à Pontus Hulten, qui l'avait expérimentée à Stockholm dès la fin des années 1950, parce que, précise-t-il, il l'avait empruntée aux artistes de notre siècle eux-mêmes, dont la pratique les amenait à solliciter le concours de plusieurs arts. Autrement dit, ce type d'exposition pluridisciplinaire devrait son modèle à l'art du siècle : il lui serait parfaitement homologue. Curieusement, néanmoins, ces grandes expositions fondatrices, et devenues mythiques, n'ont pas été si nombreuses, et n'ont pas non plus vraiment survécu au départ de Pontus Hulten : la dernière de ce type fut consacrée à Vienne et eut lieu en 1986. Cette date semble marquer un tournant dans tous les esprits, non sans mélancolie.
- 19 Enfin, le Centre a fait de l'exposition de la peinture du xxe siècle un événement. Là encore, le mérite en revient à Pontus Hulten. Double événement. Événement de la fréquentation, et événement de la connaissance. « A la queue leu leu devant l'expo », titrait *Libération* en mai 1984, s'interrogeant sur le sens de l'engouement des foules pour les grandes expositions (8000 personnes par jour pour *Dali* en 1980, 6500 pour *Bonnard* en 1984, et pour *Vienne* en 1986). Dominique Bozo répondait précisément au journaliste que l'intérêt de l'exposition était désormais sa puissance d'événement, pour des visiteurs qui, paradoxalement, disait-il, ne savaient pas qu'il y avait « dans le même bâtiment un musée avec des collections permanentes ». Si l'art devenait événement, c'est néanmoins parce que le Centre, par la grâce de Pontus Hulten et de son expérience de l'art moderne, peu à peu transformait la perception et la connaissance que les Français avaient de l'art du xxe siècle. Ce que François Mathey avait fait jusque là pour une élite dans les années 1960, Pontus Hulten le poursuivait à plus grande échelle, d'abord au Grand-Palais, entre 1973 et 1977, pour exposer Ernst, Picabia, Masson, Tal Coat, « peu connus ou pas connus à l'époque », rappelle-t-il, « aussi bizarre que cela paraisse aujourd'hui ». Eloquente anecdote racontée par Pontus : il annonce à Robert Bordaz, président du Centre, qu'il veut commencer par Marcel Duchamp. Bordaz : « Qui est-ce ? », mais enchaînant aussitôt : « D'accord. » De fait, le Centre a été le lieu de l'exposition de l'art du siècle, où nous avons peu à peu pris conscience de la nature internationale de l'avant-garde, de l'importance de l'abstraction, grâce à la découverte de ce que Paul Thibaud nomme joliment, à propos de Berlin et Moscou, « les capitales

englouties de notre culture moderne²⁷ », grâce aussi à de fortes expositions comme Pollock (1982), Chirico (1983), De Kooning (1984), parmi tant d'autres.

- 20 Ce magnifique et nouveau travail d'exposition avait un soubassement invisible. Il s'agissait de la *collection*, qui était en train de s'édifier patiemment dans les réserves du Centre. Nous avons rappelé dans quel état déplorable se trouvait le Musée dit d'art moderne à la fin des années 1960. Aujourd'hui la collection du MNAM est reconnue comme la première d'Europe pour l'art du xxe siècle, et elle est l'une des premières au monde. En vingt ans, le musée a accumulé un trésor de 36000 œuvres (peinture, sculpture, dessin, photographie). Les « retards » sont pour l'essentiel rattrapés, les achats historiques et lourds sont accomplis, précise Didier Semin, conservateur au MNAM, même si Germain Viatte avoue que sans doute un effort reste à faire sur la génération (française notamment) de la décennie 1950-60. Nous devons là encore à Pontus Hulten d'avoir su, grâce à l'autonomie administrative et financière dont jouissait le Centre, concrétiser et prolonger l'élan que Malraux et Gaëtan Picon en leur temps avaient commencé à imprimer aux achats. Pontus Hulten se souvient : pas un Magritte, pas un Dali, pas un Giacometti, par exemple dans les réserves de l'ancien musée, et beaucoup de lacunes de ce style. « *Les conditions étaient favorables*, dit Pontus Hulten, *il y avait beaucoup d'argent mis à notre disposition (environ huit millions de francs de l'époque).* » C'était une époque, en effet, où l'on pouvait encore acheter auprès des familles, et lui-même avait une bonne connaissance du terrain, parce qu'il avait déjà fait le même travail à Stockholm neuf ans plus tôt. Il a notamment beaucoup acheté auprès de Madame André Breton. Il a alors créé le comité d'acquisitions, fondé la collection d'art graphique, puis celle de photographie. « *En deux, trois ans*, dit-il, *les choses changèrent radicalement.* » A son immense travail s'ajouta le fruit des grandes donations (donations Kandinsky, Kahnweiler, Laurens, Lipchitz, Cordier...), les legs et les achats aux quels procédèrent les successeurs de Pontus. Le Centre avait réussi ce pari improbable : créer enfin en France un musée d'art moderne digne de ce nom.
- 21 Et pourtant, au terme de notre déclinaison - fréquentation, information, réflexion, exposition, collection - nous voici là au revers de la transparence et de la lumière, dans l'ombre portée du Musée et de la collection sur le Centre, et dans le trou noir que dessinent deux absences dans la déclinaison : *programmation* et *création*.

Côté ombre

- 22 Ici commence en effet ce qu'on peut aller jusqu'à nommer le drame du Centre, drame qui, aujourd'hui encore, n'a pas vraiment trouvé son issue, même s'il donne lieu à des scènes moins conflictuelles que naguère. Le malentendu, prévisible dès l'origine, aura été complet entre les tenants d'un Centre fidèle à sa vocation et les partisans d'un lieu qui pût devenir Musée du xxe siècle. La contradiction aura été mortelle, et les premiers changements comme les vrais conflits sont nés d'une terrible fracture : elle fut ouverte par ceux qui, forts du développement de la collection, en ont fait un argument idéologique au service de revendications patrimoniales, dirigées contre l'esprit du Centre.
- 23 C'est précisément là qu'interviennent la personnalité et les conceptions de Dominique Bozo. Rappelons tout d'abord, comme nous l'ont confirmé François Lombard et d'autres interlocuteurs, que dès l'origine Dominique Bozo avait été hostile au Centre Pompidou. Jean-Pierre Seguin, fondateur de la BPI, nous a précisé que le MNAM, en la personne de

Jean Leymarie et Dominique Bozo, ses représentants, avait strictement refusé de participer aux réunions de programmation, organisées sous la direction de Sébastien Loste et destinées à mettre sur pied la future institution. Rappelons ensuite que Dominique Bozo fut, le premier, à l'initiative d'un changement important au Centre, en 1984, pour ensuite démissionner avec éclat de son poste de directeur du MNAM, en 1986. Deux gestes révélateurs d'un malaise directement lié à la question de la collection. En 1984 en effet, Dominique Bozo fait appel à Gae Aulenti, l'architecte qui avait aménagé le Musée d'Orsay, afin qu'elle remodèle les espaces du quatrième étage du Centre, consacrés à la période 1905-1965. Nous reviendrons plus loin sur ce point dans l'analyse de l'évolution du musée. Retenons ici l'essentiel. Dominique Bozo a largement inspiré ce réaménagement à la fois spatial et artistique auquel il songeait dès 1982. La collection enfle dans les réserves, au point qu'on commence à entreposer une partie des œuvres dans des hangars de banlieue ; mais le souci de Dominique Bozo est d'en exposer davantage. La course aux m² commence, en une logique infernale et sans fin, vu l'ampleur de la collection et l'espace disponible, qui sera, par définition, toujours insuffisant. L'aménagement réalisé va permettre en effet de présenter 800 œuvres au lieu de 400. Mais il modifie aussi l'esprit de l'ancien dispositif mis en place par Pontus Hulten en 1977. Certes, rien ne devait être définitivement figé. Mais il était tout de même étrange de solliciter Gae Aulenti pour intervenir à Beaubourg ! Il y avait là un choix, esthétique et idéologique, qui affirmait une position à la fois fortement muséale, patrimoniale et même postmoderniste, vu le dispositif choisi pour le Musée d'Orsay. C'était un signe, qui engageait la conception même du Centre.

- 24 Deux ans après la réalisation de ces aménagements, la démission de Dominique Bozo se jouait à nouveau sur le problème de l'espace. Il publiait un article dans *Le Figaro* du 30 avril 1986, où il écrivait ceci :
- 25 « Au moment où l'Allemagne voit chaque année s'ouvrir une institution nouvelle, Dusseldorf, Stuttgart, Cologne... toutes consacrées à l'art moderne et contemporain, au moment où la *Tate Gallery* à Londres construit la seconde extension en dix ans et ouvre une "annexe à Liverpool", au moment où les trois musées new-yorkais consacrés à l'art moderne doublent leur surface d'exposition, où le *Metropolitan* ouvrira en janvier 1987 l'espace le plus impressionnant jamais consacré au xxe siècle (l'équivalent du MOMA), sait-on que Paris vit sur le succès d'une institution, prestigieuse certes, mais qui ne dispose pas d'espaces plus grands qu'en 1947 ! On l'oublie souvent, le transfert du Musée du Palais de Tokyo au Centre Georges Pompidou fut essentiellement qualitatif. Il n'a pas créé de surface supplémentaire pour l'art moderne. »
- 26 Tout est dit. On en revient au péché originel, au transfert jamais vraiment accepté du Palais de Tokyo à Beaubourg, et à ce que nous nommions précédemment la malédiction du MNAM français, errant sans cesse à la recherche de son lieu. L'enjeu est certes celui de l'espace, toujours trop restreint ; mais il est, aussi et surtout, plus grave, celui de la conception et de la vocation du Centre. Dans un entretien publié en février 1987, dans le numéro que la revue *Esprit* consacrait au Centre à l'occasion du dixième anniversaire, un conservateur (qui gardait étrangement l'anonymat) tenait quelques terribles propos (p.35 sq), fort révélateurs de l'esprit qui pouvait régner au MNAM à l'époque. J'en résume ici les points qui nous importent en raison de leur valeur documentaire :
1. C'est le Musée qui a été la locomotive du Centre ; c'est lui qui constitue l'attrait majeur du Centre Pompidou « par sa collection de 60000 objets ».

2. Malgré cela, le Musée n'a pas les moyens de mener sa politique. « D'où la tentation permanente » de demander l'autonomie du Musée, « ce qui a entraîné la démission du précédent directeur ».
 3. C'est Orsay qui réalise concrètement, au niveau du Musée, la pluridisciplinarité. Au Centre, « en dehors du Musée, ni le CCI ni l'IRCAM n'ont été capables ou n'ont voulu créer des collections, ou créer un musée du xxe siècle... ».
 4. C'est une pure utopie de croire qu'une institution d'Etat puisse aider la créativité. Le CCI a échoué, et l'IRCAM n'a produit aucune œuvre sérieuse en 10 ans.
 5. « Nous n'avons pas fait la promotion de l'art strictement contemporain (...) et nous ne pouvions pas le faire. »
 6. Pour l'avenir, c'est surtout le MNAM qui est en cause, « dans la mesure où c'est le seul département de Beaubourg qui ait une collection à gérer, un patrimoine à administrer et à enrichir, alors que les autres départements peuvent, à la limite, exister n'importe où et j'allais dire n'importe comment ». La BPI peut aller ailleurs, l'IRCAM disparaître, le CCI de même, « je crois que cela ne changerait rien. »
 7. Conclusion : « Beaubourg fait écran au Musée ».
- 27 On comprend qu'il ait gardé l'anonymat ! Une manière, sans doute, de comprendre le devoir de... réserve. Et même si ce point de vue pouvait être considéré comme isolé et n'engager que son auteur, il faisait clairement apparaître ce que nous ont confirmé beaucoup de nos interlocuteurs, dont notamment Michel Melot, ancien directeur de la BPI, et Laurent Bayle, actuel directeur de l'IRCAM : le MNAM était hostile à l'esprit du Centre, contrariait les projets pluridisciplinaires, ironisait sur ce qui émanait des autres composantes. Dès 1984, Jean Maheu, alors président du Centre, se donnait pour tâche de « lutter contre le risque de repliement sur eux-mêmes des départements et de réactiver les manifestations pluridisciplinaires.²⁸ » Le même Jean Maheu, toujours président du Centre, ajoutait, dans l'entretien accordé à *Esprit* en 1987 :
- 28 « Je ne veux pas sous-estimer le caractère conflictuel de cette structure. Il est bien évident que les objectifs du Musée, du CCI, de la BPI sont parfois différents et leurs intérêts peuvent s'opposer : leurs domaines d'interventions et leur habitudes mentales sont hétérogènes. C'est donc un peu une gageure et cela rend le travail du président difficile ; il est parfois au centre de conflits plus ou moins vifs, qui ne sont d'ailleurs pas forcément des conflits de personnes, mais des désaccords de fond en matière artistique, culturelle.²⁹ »
- 29 C'est là énoncer en termes choisis ce que d'autres n'hésitent pas à dire de manière beaucoup plus crue : à la fin des années 1980, le Centre s'est profondément désagrégé, et peut-être le mot *d'utopie* est-il en effet apparu, comme un symptôme, dans ces années-là, pour accuser l'écart définitif qui séparait désormais le Centre de son projet d'origine. Le Centre était en réalité un champ de bataille. Un lieu de guerres intestines où s'exacerbaient les querelles de personnes, les rivalités de pouvoir, les conflits des intérêts les plus étroitement sectoriels. Aussi bien entre ses différentes composantes qu'à l'intérieur, parfois, de chacune d'elle. « *La pluridisciplinarité devenait impraticable* », dit Viviane Cabannes, anciennement à la BPI au service « Animation ». On comprend. Pire : la gestion même de l'espace devenait impossible. Peu à peu le Forum, espace certes difficile, mais bel espace que l'imagination ne demandait qu'à utiliser, devenait un lieu déserté, un vide qu'on ne savait plus comment remplir. Au centre du Centre il y avait désormais un trou emblématique. Viviane Cabannes encore, avec d'autres, se souvient des difficultés qu'elle a pu rencontrer pour disposer de lieux d'animation et

d'exposition. Lorsque la BPI, explique-t-elle, a eu « l'autorisation » d'utiliser l'espace du Forum pour y installer le Forum de la Révolution, certains conservateurs du MNAM de l'époque lui ont fait savoir qu'il s'agissait d'une occupation « abusive » des lieux, et qu'elle contribuait « à brouiller l'image du Centre » (sic). De même, sous la présidence de Hélène Ahrweiler, Viviane Cabannes fait la proposition d'une exposition *Borges*, qui pouvait avoir lieu au cinquième étage en collaboration avec le Musée. Refus de Hélène Ahrweiler : « *La BPI n'aura pas le cinquième étage, parce qu'elle ne l'a jamais eu.* » Elle fait une seconde tentative en faveur de cette exposition, sous la présidence de Dominique Bozo : l'exposition pourrait avoir lieu au Forum, où l'on projette, en collaboration avec l'IRCAM (dont notre interlocutrice dit qu'il a toujours été un partenaire disponible), une belle idée de « labyrinthe sonore ». Le projet se met en place, les engagements sont pris, le budget est bouclé ; Dominique Bozo décide alors de fermer le Forum, au moment où le MNAM était en crise. C'en est fini du beau labyrinthe sonore. Où faire alors cette exposition ? Elle apprend qu'une exposition du CCI prévue à la mezzanine n'aura finalement pas lieu. L'espace est libre ; elle le demande. Réponse négative : c'est l'espace du CCI ! Réplique : Bernard Stiegler en a disposé pour *Mémoires du futur !* Batailles, résistances, fatigue. L'exposition se fera finalement, un peu plus tard. A quel prix ! Et combien d'anecdotes similaires ou voisines !

- 30 On élargit peu à peu le champ de bataille, on tire à vue par presse interposée : après l'article cité de Dominique Bozo dans *Le Figaro* (avril 1986), il y aura donc eu celui du conservateur anonyme et celui de Jean Maheu dans le numéro spécial d'*Esprit* (février 1987) ; Jean-Hubert Martin (avril 1990) et Jacques Toubon (juin 1990) écriront, eux, dans *Le Monde*. A chacun son point de vue sur le Centre, à chacun sa conception du « Musée du xxe siècle », puisque la formule change de sens selon la différence des plumes. A chacun son fiel, son adversaire, son bon entendeur salut ! Jacques Toubon propose ni plus ni moins d'expulser la BPI du bâtiment, en la « transférant dans les bâtiments de la future Bibliothèque de France », afin de laisser le champ libre au MNAM à Beaubourg. L'« utopie » est au point mort, ou le Centre n'était qu'une utopie. Comme on voudra. Il faudra l'intervention rapide de Madame Pompidou, toujours dans la presse, en cette année 1990, pour que les choses s'apaisent, au moins en apparence.
- 31 Mais à lire les propos de Jean Maheu que nous avons cités plus haut, la question se pose inévitablement de savoir pourquoi le constat lucide qu'il fait sur la réalité « conflictuelle » du Centre ne peut déboucher sur une décision forte. Il est étrange de l'entendre se plaindre de la difficulté de la tâche. Il est étrange, plus encore, de le voir se plaindre de la différence des mentalités (« hétérogènes », dit-il). Car enfin, il est bien connu que l'esprit et la formation d'un bibliothécaire ne sont pas ceux d'un conservateur, que les gens du CCI travaillent selon des orientations différentes de celles du MNAM. On sait aussi que les différences traversent même chacune des catégories professionnelles, et il n'y a là rien que de très normal. L'erreur est de croire qu'on fait de l'unité avec du semblable. Or la politique de l'unité est un art du différent. Force est donc de constater que l'essentiel a fait ici défaut, et que des *raisons internes* expliquent l'essoufflement, le malaise, voire l'impasse. On aurait pu souhaiter des personnalités plus fortes, plus charismatiques, douées d'une hauteur de vue qui fût animatrice et fédératrice. Ce ne fut sans doute pas le cas, mais le Centre pour autant n'était pas démuní, le président non plus ; un outil était là, qui ne demandait qu'à servir : la *programmation*.

- 32 Or la programmation, qui est la clef du système, a été d'une insigne faiblesse dans ces moments-là. Clef du système en effet. Dominique Bozo avait raison sur ce point au moins, lorsque répondant aux questions de Laurent Bayle (*Résonance*, n° 4, IRCAM, juin 1993) et esquissant sa politique future, il dit : « Nous avons pour cela un atout, une réalité qui nous est commune à tous : la programmation. » C'est-à-dire tout, sauf des idées générales ou vagues, comme celles que Jean Maheu formule dans l'entretien cité, où, après avoir fait état des difficultés du Centre, il évoque gravement « la bataille technologique internationale » dans laquelle va s'engager le Centre - pour clore sur un des vœux pieux qui, eux, n'engagent personne et surtout pas qui les formule : « Il faut désormais se consacrer surtout à la création contemporaine. En quelque sorte repérer les sources du XXI^e siècle.³⁰ » C'est rêver auprès d'un mourant. Face aux difficultés avérées, il eût fallu alors s'aviser plutôt des ressources et de la signification de cette *programmation* : elle suppose une élaboration méditée et concertée, capable de dessiner une cohérence et de cimenter les énergies. Laurent Bayle, actuel directeur de l'IRCAM, qui en fut d'abord le directeur artistique à partir de 1986, a des mots très sévères sur ce point. « *Le lieu de la discussion projective et transversale devait être le Comité de Direction. Or rien n'était discuté. Les conflits n'étaient jamais abordés. On ne se souciait jamais d'élaborer un concept commun. Tout était toujours ficelé avant dialogue.* » C'est cette absence de la programmation discutée qui a laissé le champ libre aux affrontements entre les territoires et entre les féodalités de chacun des territoires. Elle a autorisé aussi, réactivement, les comportements technocratiques, voire autocratiques, et en tout cas bureaucratiques, du pouvoir. Ce dont le personnel du Centre s'est beaucoup plaint. La programmation est donc indispensable : elle est la certitude d'une ligne directrice, d'une possibilité d'identité, d'une image qui puisse être perçue au dehors ; elle dessine un horizon et configure un sens.
- 33 La programmation repose elle-même sur un fondement simple. Sur l'idée d'unité. L'unité du Centre est le postulat, à réaffirmer et à redéfinir avec force chaque fois qu'il est nécessaire. Elle n'est jamais assurée une fois pour toutes : elle n'est facilitée ni par la structure du Centre en diverses composantes, ni par l'espace finalement assez cloisonné (nous l'avons vu), ni par la fonctionnalité formelle du « programme » d'origine. L'unité est donc un principe à réaffirmer et à réactiver sans cesse, sur trois plans essentiels qui impliquent tous les autres : le plan intellectuel/conceptuel ; le plan spatial ; le plan administratif et financier.
- 34 L'unité et les articulations qu'elle pourra mettre en jeu animent donc l'idée qui gouvernera la programmation, qui, elle, changera de contenu avec la métamorphose des temps et l'apport de chaque époque. Nous avons dit : unité et programmation. Et non pas « pluridisciplinarité » ou « interdisciplinarité ». Ce point est essentiel, plus important qu'il y paraît, d'autant que ces termes, qui sont employés par la plupart des gens concernés par le Centre, recouvrent une série de malentendus et d'impensés dont il faudra bien un jour faire litière. Et le Centre souffre très certainement de ne jamais avoir, à notre connaissance, décidé de faire une bonne fois le point sur cette épineuse question, et en tout cas de ne pas avoir cherché, alors que la crise était ouverte, à mobiliser ses forces pour l'affronter, la débattre et en tirer une nouvelle fécondité. La « pluridisciplinarité », aujourd'hui encore, fonctionne trop souvent comme un slogan, ou à l'inverse comme un mythe-écran, qui relève du fantasme, alimente d'inutiles nostalgies. Il faut d'abord souligner à nouveau le caractère historiquement et conceptuellement fort complexe de cette idée de la « correspondance » des arts, qui

nourrit des projets et des pratiques artistiques fort différents³¹. D'ailleurs un fort bon numéro de la revue de l'IRCAM, dans l'ancienne formule d'*Inharmoniques*³² ouvrait des pistes intéressantes, en 1989 précisément : elles auraient pu servir de point de départ ou de base de réflexion, au Centre tout entier. De Kircher à Baudelaire, de Baudelaire à Wagner, du Bauhaus au surréalisme, de Duchamp à John Cage - à titre indicatif et partiel - que d'entreprises différentes ! D'ailleurs, soulignons-le ici fortement : dès l'*origine* du Centre, la « pluridisciplinarité » a un caractère fort composite ! Le projet de Georges Pompidou relève au fond d'une idée très simple, sans définition théorique, procédant d'un humanisme encyclopédique (celui du XVIII^e siècle), chez un homme curieux d'art contemporain. Pontus Hulten, lui, s'inspirait de manière large de plusieurs pratiques artistiques du siècle dont il avait dégagé un style d'exposition et une idéologie muséale, qui obligeait à dépasser les vieilles traditions muséographiques. Enfin, du côté de la programmation architecturale de François Lombard, le formalisme d'inspiration structuraliste assurait la fonctionnalité des articulations et de l'hypothétique totalité. Rappelons au passage tout l'intérêt, personnel et théorique, que Jakobson lui-même avait porté à cette question de la correspondance des arts. L'unité s'est faite entre ces différentes conceptions, sans doute dans l'élan de la nouveauté, grâce aussi à la forte présence de gens comme Pontus Hulten et Boulez (dont la réflexion théorique croisait souvent, elle aussi, la question de la multiplicité des arts). Mais cette unité est relative à un moment historique précis, à un geste culturel qui trouvait en elle sa signification circonstancielle. Et Pontus Hulten n'a jamais dit qu'elle était le modèle exclusif. On peut affirmer très simplement qu'à l'instar des pratiques artistiques et des théories elles-mêmes qui, à certaines époques, remettent cette « correspondance » sur l'ouvrage, le Centre se doit, de manière régulière, de la redéfinir, en s'appuyant sur le travail des artistes et des philosophes, comme Adorno ou plus récemment Jean-Luc Nancy³³, et d'autres encore. Car cette idée de la « correspondance » ou, comme nous l'avons rapidement précisé, de la « différence » des arts, est essentielle à la culture occidentale, et ce, depuis l'Antiquité même. C'est un horizon, qui parfois disparaît, puis réapparaît, sous un visage nouveau, aux époques les plus différentes. C'est un principe évolutif et vivant de métamorphose. Et c'est à ce titre-là, qu'il devrait être compris comme l'originalité du Centre, et sa chance de ne jamais vieillir. A condition qu'il reste un horizon, voire une hantise. Qu'il soit tourné vers le futur, au lieu de nourrir une mélancolie. A condition que la question ne soit pas seulement celle du « comment » mais celle du « pourquoi ». *Pourquoi* la correspondance des arts, chaque fois ici et maintenant. Voilà pourquoi on ne peut souscrire aux propos de Dominique Bozo, lorsqu'il soldait la vocation « interdisciplinaire » du Centre³⁴. Certes, il avait raison de dire que l'époque avait changé, qu'elle était en « décalage profond par rapport à une vision propre aux années 1970 », et que « dès le départ, les institutions étaient juxtaposées les unes aux autres au sein de la structure ». Cela ne justifiait pas pour autant de mettre à mort ce qu'on peut appeler là, précisément, l'utopie artistique séculaire et toujours ouverte à laquelle puise à sa façon le Centre, pour le mettre, nous le verrons, sur la voie régressive de l'institution la plus patrimoniale. A quoi dès lors pouvait bien servir le mot « programmation », désormais vidé du sens original que lui confère l'originalité même du Centre Pompidou ?

35 Car il y avait aussi - et là, explicitement et fortement affirmée par Georges Pompidou lui-même - une seconde idée-clef qui devait donner toute sa vitalité dynamique au Centre. C'est ce que dit le mot *création*.

36 Dans notre déclinaison (fréquentation, information, réflexion, exposition, collection) c'est, avec *programmation*, le mot qui est du côté de l'ombre du Centre, une ombre noire au tableau de l'utopie. *Programmation* aurait d'ailleurs dû rimer avec *création*. Sur ce terrain, l'échec de l'utopie est patent. Rappelons que le Centre était prévu pour accueillir, encourager et « favoriser » la création. Il n'en a rien fait, ou il a fait très peu. La première erreur des discours, d'aujourd'hui encore - d'aujourd'hui surtout, peut-être -, est d'assimiler et de réduire la création à ce que les arts plastiques aujourd'hui produisent sous le nom de « création contemporaine ». Le lieu n'est pas ici de discuter toute l'ambiguïté redoutable de la formule (le Centre pourrait d'ailleurs le faire, c'est de son rôle). Notons simplement que cette assimilation, qui s'opère souvent de manière automatique et obligée dans bien des esprits, montre combien les idées tendent à s'appauvrir et demandent à être constamment remises en chantier. La création en effet est ouverte, multiple, insaisissable parfois ; elle prend toutes les formes, elle est le visage mobile d'une époque. Rien de ce qui, sous toutes les formes (et sous les plus secrètes), fait *œuvre*, ne devrait être négligé par le Centre. C'est ce souci de la *création* qui oblige l'IRCAM, nous le verrons, à savoir se transformer, à être au contact du monde, pour accueillir, un moment, dans ses rangs tel jeune musicien en quête de nouvelles conditions de travail, à s'interroger sans cesse sur les rapports entre technique et création artistique. La création est intellectuelle, plastique, musicale, architecturale, sociale et politique aussi : elle ne s'arrête pas à une sculpture exposée à l'entrée du Centre. Elle implique beaucoup d'attention, de ferveur et d'humilité, et de patience, pour qui cherche à la saisir. Beaucoup de temps. Or, au fil des années, les « créateurs » ont peu à peu disparu du Centre. Quand on pense à l'accueil réciproque que s'étaient fait, à l'origine, les artistes et le Centre ! Pensons, par exemple, à Francis Ponge et à Soulages. Soulages qui avoue même avoir été « mal traité » par la désinvolture de tels conservateurs du MNAM. Pour Catherine Millet, directrice de la revue *Art Press*, il est clair qu'artistes et intellectuels ont en effet progressivement déserté le Centre, que le Centre a peu à peu perdu sa fonction « *sur le terrain contemporain des idées* », et qu'« *il ne compte pas sur le terrain de l'art d'aujourd'hui* ». Or, dit-elle, il est impensable que Beaubourg renonce à l'exposer, et à bien l'exposer. C'est un « *devoir national et symbolique* », dit-elle, alors que certains conservateurs du MNAM pensent que désormais la collection est trop imposante pour que les jeunes artistes soient exposés au Centre, ou que « l'Etat n'a pas à soutenir la créativité³⁵ ». Les mânes de Mathey ! On peut tout de même rappeler qu'avant d'être intégrés au Centre, le CNAC et le CCI, structures souples, autonomes et dynamiques, avaient été précisément fondés pour la création. Il y a certes d'autres lieux, désormais, à Paris et en France, où la création vivante est exposée, mais le Centre ne peut à ce point renoncer à ce qui a été à la fois l'une de ses racines majeures et l'une de ses vocations premières. Là encore, l'IRCAM doit sans doute à la fois à son autonomie constitutive et statutaire, ainsi qu'à la présence à sa tête de Boulez, qui s'est identifié à l'IRCAM, d'avoir préservé la force vive de l'origine. Faudrait-il regretter que le CNAC et le CCI n'aient pas obtenu les mêmes privilèges ?

37 Au terme de ce parcours « *Côté lumière et Côté ombre* », nous souhaiterions rappeler les constats et les questions de Michel de Certeau, destinés au rapport que Jean Maheu lui avait demandé en 1984, un an après sa nomination à la présidence du Centre ; belle idée, belle intention, puisque Jean Maheu souhaitait alors lancer un programme de rénovation pour lutter contre le cloisonnement sectoriel des activités. Dans son étude, Michel de Certeau articulait une idée simple : le Centre était en crise parce qu'il n'était

pas assez fidèle au projet d'origine. Il constatait déjà qu'à la transparence se substituait l'opacité, à la mobilité l'inertie, à la légèreté la massivité, à la coexistence spatiale les réactions de défense et d'autonomie, à l'indétermination polyvalente la spécialisation. L'insularisation et la balkanisation, accentuées par les différences de statuts, les oppositions d'exigences, les technicités propres, renforcent ainsi le rôle stratégique des pouvoirs administratifs, et ne permettent par ailleurs aucune organisation structurelle du travail. Il notait par ailleurs, avec quelle acuité, qu'apparaissait une forme d'usure productiviste, imputable à la nature propre du temps et de l'espace du Centre - en raison du bruit et du panoptisme d'une part, en raison d'autre part d'une sorte de loi d'urgence sous laquelle semblait vivre l'institution toute entière, condamnée à ne jamais pouvoir revenir sur soi, ni évaluer ses réalisations avec quelque recul. Ce point nous paraît essentiel, car bien des gens le soulignent pour le déplorer, aujourd'hui encore : le Centre est dans l'impossibilité de s'approprier une histoire, de se faire une histoire, rien n'est archivé ou conservé, qui puisse enrichir une mémoire, des savoir-faire, et constituer une identité.

- 38 Peut-être est-ce lié à ce que Michel de Certeau appelait « l'impérialisme du visuel ». Car le Centre fonctionne en effet dans l'exacerbation et l'hypertrophie du visible, à la mesure de ce panoptique que nous évoquions précédemment. Ces lieux ne manquent-ils pas de la part de l'invisible, du secret, de la séduction qu'instaure le caché ? Ne manquent-ils pas d'une musique, où entendre saurait aussi suggérer ? Il serait en tout cas judicieux de réfléchir à la manière dont une technologie née de l'optique, produisant le visible jusqu'à l'inflation, influence fortement la culture et transforme la société ; il serait fécond de s'intéresser aux formes de mémoire et aux codes symboliques qui sont, là, mis en jeu et mis en question. Michel de Certeau, parmi d'autres propositions, suggérerait ainsi que le Centre s'intéressât de plus près à l'écriture. Il écrivait : « La transparence du Centre, favorable à une sorte de porosité orale et à la contagion de ce qui va sans dire, semble restreindre à des finalités utilitaires le modèle scripturaire. » Il proposait que le Centre utilisât la multiplicité des outils d'écriture, et fût donc attentif à la rédaction des rapports et des projets, des protocoles de productions, des comptes rendus d'expériences, etc.. Il fallait, selon lui, élaborer les bases écrites des relations qui étaient à nouer, nécessairement, avec la littérature, la philosophie, les sciences sociales. Soit, donc, une *écriture productive*, qui, « loin de s'opposer au visuel (...), favoriserait le renforcement des relations mutuelles entre systèmes de signes ». Avec le souci de lutter contre l'académisme, le conformisme, l'immobilisme. Le Centre : lieu donc de réflexion, observatoire actif et critique, dont l'ouverture ne serait pas seulement spatiale, et qui repartirait de l'idée centrale de création, inscrite dans la loi du 3 janvier 1975.
- 39 Malheureusement, tout ceci est resté lettre morte. Pour les motifs évoqués dans notre introduction, le rapport est resté le « prérapport », dont *Esprit* publiera le texte en 1987. La « rénovation » souhaitée par Jean Maheu en 1984 va revenir à l'ordre du jour en 1991 avec la « réforme » de Dominique Bozo. Nous avons tenté de présenter les raisons internes de cette histoire. Nous devons aussi admettre, avec les limites du recul que nous pouvons prendre aujourd'hui, que les années 1980 ont vu se transformer profondément la culture, tant dans ses outils conceptuels que dans ses institutions. L'époque changeait ; peut-être les critères dominants n'étaient-ils plus ceux qui avaient présidé à la naissance du Centre ; peut-être le décalage s'opérait-il au point de le laisser loin en arrière, comme une institution déjà périmée. Tentons à présent de comprendre

les mutations qui sont advenues dans ces années 1980. Nous verrons qu'elles ont une forte incidence sur l'utopie et son devenir, sur sa transformation forcée.

NOTES

27. *Esprit*, février 1977, p. 22.

28. Conférence de presse, CNAC, 1984.

29. *Esprit*, février 1987, p. 59.

30. *Ibid.* p. 65.

31. Je renvoie sur ce point aux quelques linéaments dessinés au chapitre 3.

32. *Inharmoniques*, juin 1989, *D'un art à l'autre*.

33. *Les Muses*, Galilée, 1994.

34. *Résonance*, juin 1993.

35. Toujours le même conservateur anonyme du MNAM, dans *Esprit*, *op. cit.*

Chapitre 6. La culture dans les années 1980

- 1 L'époque ainsi désignée « les années 1980 », quelque simplificatrice que soit cette découpe décennale du temps, qui demeure une commodité, correspond néanmoins à une mutation radicale dont il est possible aujourd'hui de dessiner les contours ; la lecture que nous tenterons d'en donner est indicative, elle esquisse à grands traits, aux fins particulières de cette étude, le cadre dans lequel peut s'inscrire et s'expliquer le relatif et progressif retrait du Centre dans cette décennie.
- 2 Ces années 1980 correspondent tout d'abord à la liquidation et à la disparition des procédures conceptuelles et intellectuelles qui étaient apparues dominantes en France, dans les années 1960 : elles avaient, nous l'avons montré, contribué à une forme de modernisation à marches forcées, dans laquelle la notion d'utopie se trouvait impliquée ; elles avaient pu aussi compter comme l'un des fondements importants du Centre, dans la forte influence qu'elles avaient exercée sur le modèle fonctionnaliste de l'architecture programmée, et sur le concepteur du programme du Centre, François Lombard. La France étant ce pays si particulier où le lien est toujours étroit entre les intellectuels, le public cultivé, l'Etat et ses grands commis, et le grand public, la France étant aussi ce pays si redoutable où les réseaux sont fortement tissés entre l'Université, les maisons d'édition, les revues spécialisées et la presse, il était symptomatique que disparussent peu à peu de l'avant-scène médiatique les figures qui avaient contribué, chacune dans son style, à la diffusion des procédures formalistes. Le modèle avait tout simplement perdu sa vitalité productive, et sa fécondité conceptuelle s'était peu à peu épuisée. Les impasses théoriques auxquelles avaient pu aboutir les recherches linguistiques laissaient le champ libre à d'autres conceptualités ; c'était le retrait, ou la retraite, des modèles fondés sur les théories de la communication et de l'information ; du formalisme structuraliste et des sciences humaines en général. Ici et là semblaient « faire retour » la diachronie, l'historicité, la trace, la question de la trace. Tout cela n'était évidemment pas sans conséquences sur l'approche de la culture et sur les institutions culturelles. D'autant que les changements politiques survenus en France avec l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République allaient donner une dimension et une résonance aussi fortes qu'inattendues à ces mutations culturelles en cours.

Patrimoine et identité

- 3 La culture, en effet, telle qu'elle est massivement assumée par le ministère qui l'a alors en charge et par le ministre qui l'incarne, Jack Lang, correspond à l'ère de ce que Michel Deguy a pu appeler le « tout culturel³⁶ ». La culture qui est promue dans ces années-là sous l'épithète (à géométrie variable) de « culturel », capable de devenir substantif (le culturel), a été l'outil privilégié du pouvoir, dans son effort et sa volonté de produire l'*homogénéisation* de la société. Le culturel devient le signe de l'indifférenciation comme nouveau visage de la démocratisation. Telle est la magique procédure mise en œuvre : il n'y a plus d'élite culturelle ni de différences sociales puisque tout est culture ; le rap, le tag, la cuisine, la mode, la bande dessinée sont aussi « culturels » que l'Opéra-Bastille (dont l'accès est d'ailleurs bientôt promis à tous...), la Fête de la Musique, le Louvre, le Collège International de Philosophie. Rien n'échappe à la culture ni à son ministère. Ce phénomène particulier à la France des années 1980, qui consiste donc en l'extension de la culture à toute la société et à tous les phénomènes de société, est lui-même *l'événement*. C'est le dernier avatar de l'utopie : que la société républicaine devienne l'événement culturel en permanence et dans sa totalité. Il n'y a plus à proprement parler un lieu où la culture puisse accueillir ou faire l'événement (c'était l'une des vocations initiales du Centre), puisque l'événement est finalement partout, disséminé dans tout le tissu du pays et de la société. Cette nouvelle dimension de la culture ainsi conçue a été prise en charge par l'Etat, qui a su organiser cette extension et cette dissémination en démultipliant les lieux, les localités et les ponctuations de l'événement. Le signe en aura été la *fête* (du cinéma, de la lecture, de la musique, etc.), ultime avatar tout à la fois de l'utopie de la fête révolutionnaire de 1789 et de l'esprit de mai 68. L'événement, c'est donc la fête de la culture, en tant que manifestation multiple et polymorphe de l'unité retrouvée de la société française.
- 4 Toutefois, et non sans apparent paradoxe, cette entreprise d'extension illimitée de la culture comme événement, ne s'est pas limitée à la pure instantanéité de la fête, et de sa brève ponctuation. Car l'instant ne suffit pas à créer l'homogénéité recherchée. Il y faut aussi la durée, la mémoire : bref une histoire. Le paradoxe n'était donc qu'apparent. Le ministère de la Culture va en effet donner une autre dimension à son entreprise : il va contribuer à fabriquer de l'identité culturelle. C'est la promotion de l'histoire de France, sous le double visage de l'éloge du patrimoine et de la célébration mémoriale : le culturel permet à la France des années 1980 d'être enfin unie en un corps politique, sans fracture, réconcilié, grâce, aussi, à une identité patrimoniale. Les « Journées du patrimoine » deviennent à leur tour événement, et l'entreprise muséale se déploie puissamment. Tout peut devenir patrimoine, tout peut virtuellement entrer au musée : les objets, les activités anciennes, les mineurs, une région entière. Tout peut faire trace et venir s'intégrer à la grande machine à conserver, à collectionner et à exposer : on peut ainsi, au présent, être superposé à sa propre histoire, à son propre passé, dans la rassurante reconstitution écomuséale ; on peut même restituer les morts sous l'apparence des vivants, et les vivants sous celle des morts. Etonnante hyper-réalité muséale, où la France voudrait s'exposer à elle-même comme histoire, comme collection de tous ses événements, collection de toutes ses (virtuelles) collections.
- 5 Dès lors l'entreprise monumentale des années 1980, c'est le chantier du Grand Louvre, le Musée absolu. Il s'agit moins d'une nouvelle version d'Alexandrie que de l'allégorie

de cette France identifiée, conservée, mémorisée, enfin homogène, continue et superposable à elle-même. Elle s'expose ainsi, visiblement, à elle-même et au monde, sous la catégorie superlative du Grand (Grand Louvre), en attendant le Très Grand (Très Grande Bibliothèque). Nous sommes décidément fort loin du Centre Georges-Pompidou, qui est aux antipodes de cette déferlante patrimoniale. Les choses s'étaient annoncées de loin avec Orsay, Musée du XIX^e siècle. On peut donc lire l'évolution de la France à travers celle de ses institutions culturelles fortement symboliques : le Centre Georges-Pompidou était l'institution des années 1960, marquée par l'utopie ; le Musée d'Orsay, celle des années 1970, sous le signe du patrimoine ; le Louvre des années 1980 est le triomphe du Musée ; la Bibliothèque de France sera le chantier des années 1990, et se fera, entre autres, sous le signe des nouvelles technologies. Ajoutons à la liste la Cité des Sciences de la Villette, qui a pu aussi constituer pour le Centre un pôle rival non négligeable. Peut-être la Villette en effet a-t-elle réussi pour la science ce que le Centre Georges Pompidou n'a qu'imparfaitement accompli avec l'art, dans la mesure où la science peut donner l'illusion d'être parfaitement adéquate et homologue à l'immédiateté de l'expérience, aux nouvelles techniques, aux nouveaux médias ; La Villette a pu ainsi mettre en œuvre cette version de la démocratisation qu'on s'imagine liée à l'accès direct au savoir. Elle a pu correspondre à cette passion de la curiosité scientifique que mobilisent les nouvelles sciences, notamment la physique et la biologie, dans la découverte immédiate et technologique du plus lointain ou du plus caché.

- 6 Ainsi le Grand Louvre aura été le monument de toutes les intégrations, le Lieu et le Temps absolus. Nouvelle U-topie. Monument de l'intégration de toutes les couches sociales, de toutes les nations et peuples (exception faite notablement, on le sait, de l'Afrique), de tous les points cardinaux, de la profondeur et de la verticalité, de toutes les couches de l'histoire (des Egyptiens aux anciennes traces de Paris, du XVIII^e au XX^e siècles, de la Monarchie et de la République) - alliant les anciennes strates archéologiques mises à jour et la dernière technologie du verre. Et réunissant, bien évidemment, toutes les époques de l'art. C'est tout le sens de la Pyramide, ce coup de génie. Monument qui allégorise et rassemble l'Espace et le Temps. Totalité où la culture est transparente comme la pyramide le jour, lumineuse comme la pyramide la nuit ; ainsi peut se mettre en lumière, aux yeux de tous et de la planète entière, le cœur le plus secret du monde, des civilisations et de l'histoire, autrefois aussi enfoui qu'un tombeau de pharaon. Ce cœur a lui-même un cœur : la France, ici et maintenant. L'éternité mémoriale célèbre une identité simple comme une pyramide.
- 7 Ces années-là ont donc été le lieu d'une vaste entreprise de -osons le mot - Restauration. Sous toutes les formes. Restauration de l'histoire de l'art aussi, dans sa continuité rassurante, dans la juxtaposition héroïque et grandiloquente des œuvres, comme les sculptures de la fameuse salle du Grand Louvre. Il va dès lors de soi que l'art dit contemporain peut être, doit être à son tour intégré dans l'extension muséale. Les formes culturelles de la décentralisation se chargeront de l'opération, en multipliant les lieux réservés à cet art contemporain, en créant des centres d'art, des galeries de prêt, et de nouvelles institutions comme les FRAC (Fonds régional d'art contemporain) et les FRAM (Fonds régional d'acquisition des musées). Faut-il suivre Raymonde Moulin lorsqu'elle écrit que ces lieux « témoignent de l'influence du Centre Pompidou³⁷ », qui aurait été en cela à la hauteur de sa mission décentralisatrice ? On peut émettre une autre hypothèse, voire une hypothèse opposée, et penser que, malgré les apparences, la nature, l'essence du Centre contredisent à l'esprit qui préside à cette multiplication des

lieux d'art contemporain. Tout d'abord, à Paris même, des lieux comme le Jeu de Paume et l'ARC témoignent une relation à l'art contemporain fort différente de celle du Centre. Mais surtout, les nouvelles institutions créées en province procèdent de cette double volonté de promouvoir l'activité culturelle pour son pouvoir d'intégration (l'artiste est à la fois intégrateur et intégré), et de déployer une patrimonialisation exhaustive des traces, fussent-elles « contemporaines ». L'œuvre d'art est ainsi immédiatement au musée, faite pour le musée : c'est sa seule destination. On assiste ainsi à une resacralisation de l'œuvre d'art, qui est à la fois, sans doute, l'effet et le double de sa sacralisation par le marché de l'art. Avec le paradoxe étonnant que cet art contemporain, passé sous l'égide de la République éclairée soutenant les arts et les musées, peut fort bien côtoyer, dans telle région, la restauration la plus vulgaire du centre urbain de la localité, retrouvant l'« authenticité » d'un passé revisité par les Viollet-le-Duc de notre temps. Nous sommes bien là aux antipodes exacts de ce que devrait être la vocation moderniste du Centre, notamment avec le CCI, dont l'une des missions devait être de conseil aux départements et aux régions pour l'esthétique urbaine ! Nous avons eu Viollet-le-Duc au lieu du Bauhaus. Patrimoine, restauration, conservation, mémoire : les temps ont profondément changé.

- 8 Il allait ainsi de soi que le point culminant de l'entreprise de ces années fût la commémoration de 1789. Tout prenait là sens et fondement, dans cette refondation de la France contemporaine, dans sa refonte identitaire au creuset de l'ancien humanisme des Droits de l'homme. Dans leur version postmoderne. Terrible postmodernité, où la réappropriation est réitération, où règne le *remake*, grâce à l'image médiatique, dans une logique de ce que la psychanalyse nommerait répétition obsessionnelle du souvenir-écran. Nous avons dès lors sous les yeux, étendu à l'art contemporain qui en assimile lui-même le geste, l'effet de redoublement sacralisateur de l'art lui-même. Postmodernité, qui signe la mort (provisoire peut-être) de l'aventure de la véritable modernité.
- 9 Cet extraordinaire effet de dé-modernisation assurée multiplement par l'institution culturelle, s'est trouvé légitimé par un « retour » à l'humanisme. Jean-François Lyotard a des mots très justes sur ce point dans l'Avant-propos qu'il donne à *L'Inhumain*³⁸ :
- 10 « L'humanisme, dit-il, nous administre des leçons. De mille façons, souvent incompatibles entre elles. Bien fondées (Apel) et non fondées (Rorty), contrafactuelles (Habermas, Rawls) et pragmatiques (Searle), psychologiques (Davidson) et éthicopolitiques (les néohumanistes français). Mais toujours comme si l'homme du moins était une valeur sûre, qui n'a pas besoin d'être interrogée. Qui a même autorité pour suspendre, interdire l'interrogation, la suspicion, la pensée qui ronge tout. »
- 11 Ainsi, écrit J.-F. Lyotard, s'amorce un même « mouvement de *restauration* (je souligne), qui s'attaque aussi à l'écriture et à la lecture des textes, aux arts visuels, à l'architecture (...). Soyez communicables, est-il prescrit. Avant-garde est vieux jeu, parlez des humains humainement, adressez-vous aux humains, qu'ils aient du plaisir à vous recevoir, et ils vous recevront... »
- 12 Le si juste travail que Jean-François Lyotard mène dans les textes de *L'Inhumain* s'adossait donc, pour le dénoncer, à ce déluge de restaurations « intégristes » de la culture patrimoniale, menées au nom et avec l'appui d'un humanisme vague, archaïque, mal pensé, réconciliateur, qu'on s'empresse de réinvoquer dans ses droits, tout en s'appuyant sur une idéologie archaïque de la culture, de la conservation patrimoniale et de la mémoire. Tout le travail de Jean-François Lyotard, dans

L'Inhumain, tente au contraire, au cœur du présent, d'ouvrir par la pensée la question de la trace, la question du temps, de la trace du temps, et de la technologie de ses supports. Et il n'a pas été le seul. Les années 1980 ont donc été celles du « retour de la trace ». Mais il est clair que sous cette formule peuvent se dissimuler tout et son contraire. Nous venons d'en expliciter l'un des sens. Nous n'en avons pas fini avec la trace. Ni avec la culture des années 1980.

La trace

- 13 La postmodernité serait ainsi une réponse à l'effet de désorientation et de délégitimation provoqué par la modernité, dont nous avons vu précédemment qu'elle pouvait se lire sous le signe de « l'effacement des traces » (Benjamin) et de l'impossibilité de légitimer le savoir en une vérité qui constituerait proprement le sujet (selon l'analyse de Jean-François Lyotard). A cette désorientation et à cette délégitimation, la postmodernité opposerait la trace, la conservation de la trace, et l'identité qu'elle produirait. Mais tout n'est pas si simple, car, au-delà en effet de sa signification politique, cette formule large de « retour de la trace » peut caractériser d'autres phénomènes culturels.
- 14 En premier lieu, l'entreprise politique de dé-modernisation par la culture n'a pas été sans provoquer une forte réaction, violemment restauratrice, au nom de la « Culture » - c'est-à-dire d'une conception de la culture qui refusait de se voir assimilée au « culturel » de Jack Lang, qui refusait le principe d'indifférenciation et d'extension au nom duquel finalement la culture n'était plus rien à force d'être tout. Marc Fumaroli, avec *L'Etat culturel*, voire Alain Finkielkraut, avec *La Défaite de la pensée*, ont été les représentants les plus en vue de cette autre entreprise de restauration, restauration d'une tradition qui n'a finalement d'autre légitimité qu'elle-même et qui n'a d'autre visage que cet humanisme faussement débonnaire de la dite « culture générale » (dont la nébuleuse informe vient peu à peu reprendre place au rang des valeurs sûres de l'éducation et des concours) ; c'est la culture des lambris, dont la platitude rassurante se légitime de l'accumulation encyclopédique du savoir, et qui ne fait sens qu'à la mesure de la « distinction » qu'elle se suppose.
- 15 Aussi bien, ce retour « intégriste » de la culture s'accommode fort bien, paradoxalement, du versant patrimonial de la politique culturelle qu'il dénonce. Ces deux restaurations ont eu finalement partie liée dans la culture du Musée au sens où nous l'avons défini. Et ces deux restaurations-là vont alors, ensemble, fort bien s'accommoder d'une troisième version du « retour de la trace », sa version hyper-moderniste, c'est-à-dire technologique. Les nouvelles technologies de la mémoire, les nouveaux supports, les banques de données qui vont nous mettre tous les musées à domicile, sont en définitive les meilleurs vecteurs de cette idéologie de la mémoire conservatrice. Ainsi, loin de s'opposer, ils font bon ménage. Nous suivons encore Jean-François Lyotard lorsqu'il suggère, toujours dans *L'Inhumain*, que cet « intégrisme » culturel et patrimonial à visage humain a su parfaitement faire alliance avec le positivisme technologique, et qu'il conforte l'hypothèse générale, positiviste, du développement technologique du système en légitimant ses options. Nous partageons le souci qu'a Jean-François Lyotard de dénoncer le leurre auquel nous sommes pris, dans cette métaphysique du développement qui, en réalité, « n'a besoin d'aucune finalité. Le développement n'est pas aimanté par une idée, celle d'une émancipation de

la Raison et de la Liberté humaine. Il se reproduit en s'accéléralant et en s'étendant selon sa dynamique interne... ». Autrement dit, seulement les apparences du système hérité des Lumières.

- 16 Ainsi le Centre se trouverait-il définitivement dépassé, exclu de cette époque où triomphe cette culture figée, embaumée, aseptisée, fière de ce patrimoine qu'elle peut survaloriser désormais grâce à une technologie des supports dont elle ignore la nature et la signification ?
- 17 Non, car en réalité la trace fait retour d'une autre manière encore. Mais en donnant un sens tout autre à la formule. Sens moins voyant, moins bavard, moins médiatique. Qu'il faut aller chercher du côté de la résistance que la philosophie française oppose au déferlement des sciences humaines. Du côté de la résistance de la pensée à la simplification dichotomique et manichéenne des choses. Du côté de ceux qui, comme Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Paul Virilio (tous liés, un moment ou l'autre au Collège International de Philosophie, né lui-même au début des années 1980), ont ouvert la pensée précisément à la question de la trace, de l'écriture de la trace, comme Jacques Derrida, à la question des régimes et des supports technologiques du temps comme Paul Virilio, à la question du différent face à l'identité comme Jean-François Lyotard. Marqués par ces aînés, à la lumière de la pensée de Benjamin et de Heidegger, des philosophes plus jeunes comme Bernard Stiegler et Jean-Louis Déotte ont continué leur travail : ce n'est pas un hasard si le premier a publié le fruit de ses recherches dans un livre intitulé *La Technique et le Temps*³⁹ ; le second a travaillé sur l'institution du Musée, et a publié deux livres, intitulés *Le Musée comme origine de l'Esthétique* et *Oubliez !*⁴⁰. Cette recherche philosophique, sans renier la variété des courants qui la traversent, travaille à une élaboration rigoureuse et patiente des outils conceptuels nouveaux, grâce auxquels il sera possible de penser autrement notre rapport au temps, à la mémoire, à la ruine, à l'effacement, de comprendre ce que signifie le changement des supports d'inscription et d'écriture, et du même coup de ne pas prendre pour argent comptant l'aveugle et dangereuse célébration identitaire et mémoriale. La trace se métamorphose, de même que notre rapport à la trace. C'est la métamorphose, toujours en devenir, de la culture, de la modernité. De l'utopie ?
- 18 Le Centre Georges-Pompidou pouvait paraître une utopie dépassée, définitivement pris entre les tenailles du « tout culturel » et de la culture patrimoniale, de la mémoire technologique et de la mémoire identitaire. Utopie en effet, le Centre ne semblait plus nulle part. Et semblait sans identité. Et pourtant les traces existent de l'accueil qu'il a su faire à cette modernité qui s'esquisse alors. En 1985 déjà, Lyotard avait pu réaliser au Centre l'exposition des *Immatériaux*. En 1986, Stiegler celles de *Mémoires du futur*. Certes le Centre Georges-Pompidou n'a pas à devenir un lieu philosophique. Il a d'autres tâches plus importantes. Mais il aurait pu et dû, pour lui-même, pour sa démarche, pour sa réflexion sur l'art, l'institution culturelle, la technique, tirer plus de fruit des entreprises qu'il avait lui-même su favoriser.

Mémoires du futur, les Immatériaux

- 19 Quel enseignement tirer par exemple de ce que le Centre a pu réaliser dans ces années 1980 en organisant, grâce à la BPI, l'exposition placée sous la responsabilité de Bernard Stiegler, *Mémoires du futur* ?

- 20 Cette exposition visait à exposer tous les enjeux (et pas seulement philosophiques) des techniques de communication. L'exposition avait été préfigurée par un séminaire mené avec des représentants de tous les départements du ministère de la Culture sur le thème des nouvelles formes d'archives : la perspective, immense, était bien celle d'une politique de la mémoire, à la fois comme conservation et comme élaboration.
- 21 Il se trouvait que Jean Maheu avait souhaité, dès 1985, que les directeurs de chaque département se réunissent pour concevoir une manifestation de prestige, à la fois rétrospective et prospective, avec, précisément, l'idée d'utopie à l'horizon. Michel Melot, alors directeur de la BPI, avait dans l'idée de traiter de la bibliothèque du *xxie* siècle. Bernard Stiegler apporte les éléments qui concrétisent, développent et nuancent l'idée initiale. Deux aspects sont désormais pris en compte : d'une part, l'idée de bibliothèque coïncide avec la mutation de la mémoire à l'époque de son industrialisation ; d'autre part la bibliothèque doit être envisagée comme un haut-lieu de citoyenneté. Cette double perspective s'enracinait bien sûr dans la réflexion amorcée par Bernard Stiegler sur les rapports de la technique et du temps, avec la thèse que la technologie est inévitable pour la mémoire et que l'industrialisation de la mémoire a été une transformation radicale. Il s'agissait donc pour lui de repartir de ces deux idées-clefs : d'une part en passant par l'école, le public potentiel de la bibliothèque a déjà subi une forme d'instrumentalisation technique ; d'autre part, avec la modernité (comme Marx l'avait annoncé), le savoir est mis en extériorité et on l'instrumentalise par la machine. Ainsi on passait du régime de la communauté dans l'apprentissage par la mémoire, à un régime nouveau : à la communauté d'hommes qui sont des « machines à lire » et potentiellement des machines à écrire, succèdent de nouvelles techniques par lesquelles des fonctions automatiques sont déléguées à des machines. Cette mutation affecte tout à la fois les possibilités de réception et la communauté citoyenne. Au cœur de cette mutation, issue du *xixe* siècle et des transformations de l'information, désormais calculable et vendable comme marchandise (1834 Havas), il y a évidemment la mémoire : on peut désormais calculer sa valeur, elle devient pertinente pour l'action et la décision, alors que l'énoncé de savoir tirait sa valeur de son idéalité.
- 22 L'exposition *Mémoires du futur* avait donc un but dont on mesure aujourd'hui mieux encore la portée. Triple but en vérité : il s'agissait de mettre en scène les grandes ruptures, de donner des éléments qui puissent constituer un *vouloir* (afin de ne pas rester passif ou pris de court devant la puissance informationnelle) et enfin de présenter une bibliothèque utopique. De fait, et malgré les restrictions apparemment infligées au projet (surface réduite de 1200 m² à 400 m²), l'exposition pouvait se lire dans la profondeur multiple d'une histoire matérielle de la mémoire et de ses supports, où était notamment mis en valeur le temps-lumière (captation photosensible, du télégraphe Chappe jusqu'à la fibre des réseaux) ouvrant sur le « temps réel » ; où étaient exposées les techniques de librairie jusqu'aux nouvelles technologies : la thématique était, là, celle du « temps différé ». Au centre du dispositif s'inscrivait la problématique de la *citoyenneté* (rapport du destinataire au destinataire). Dans quelle mesure, en effet, le risque n'est-il pas celui d'une destruction de la citoyenneté ? La question est bien désormais celle de la mémoire comme marchandise (les producteurs n'étant pas les consommateurs). L'utopie fonctionnait ici autour de l'idée qu'on pouvait restructurer la citoyenneté par l'information en temps différé, contre une information produite comme bien de consommation par les agences qui en ont le monopole. Cette utopie s'appuyait sur l'écriture, une écriture *productive*, puisque l'exposition proposait

au public quatre ateliers - machine-vidéo, régie-son, montage, numérique - en deux versions, d'initiation courte ou longue (une semaine). L'INA avait prêté mille heures d'archives télévisuelles. Dans ces ateliers, l'information quotidienne (écrite, radio, télé) était dépouillée ; on y comparait les traitements, on choisissait un sujet ; on interrogeait la mémoire sapientielle (temps différé), on montait une réponse (citoyenneté) et on la mettait en scène (production d'un journal). Tout cela, oui, au Centre Georges-Pompidou. Néanmoins, on peut regretter qu'aucune trace de l'entreprise n'ait été gardée (Serge Daney, alors journaliste à *Libération*, avait par exemple participé aux ateliers), qu'aucun catalogue n'ait été produit, que l'idée n'ait pas émergé d'exploiter les produits de l'exposition. On peut regretter que le sens profond de l'entreprise n'ait pu être capitalisé, réfléchi et monnayé par le Centre lui-même. L'exposition eut des effets ailleurs, liés surtout à la personne de Bernard Stiegler, c'est-à-dire à la continuité d'une recherche et pas seulement à la spectacularisation d'un événement. C'est de là qu'est née l'idée de la Bibliothèque de France : tout simplement. Michel Melot fut chargé d'une réflexion sur le projet par la présidence de la République. C'est de là aussi qu'est née l'idée de la création du dépôt légal de l'audiovisuel, alors qu'on évoquait très sérieusement la privatisation pure et simple et la commercialisation des archives audiovisuelles. Ainsi la France reprenait la tradition instaurée par Malraux, à la différence de l'Angleterre où un institut privé s'est emparé des archives, les a sélectionnées et souvent en partie détruites. C'est le colloque lié à *Mémoires du futur* qui a permis de poser le problème de l'audiovisuel, afin qu'il soit considéré à égalité avec le livre. Le texte concernant le dépôt légal (adopté à 98 % à l'Assemblée nationale) est textuellement repris de *Mémoires du futur*. La tâche se poursuit et se prolonge aujourd'hui puisque Bernard Stiegler doit mettre en œuvre et en acte le dépôt légal de l'INA, notamment avec la création des logiciels de numérisation. Elle aurait pu se prolonger aussi à la Bibliothèque de France, si les aléas malheureux de cette bibliothèque n'avaient freiné des projets essentiels et, au demeurant, fort avancés (comme l'élaboration d'un prototype destiné au traitement électronique de la lecture des textes).

- 23 On peut regretter enfin que les fruits n'aient pu être tirés de la belle exposition de Jean-François Lyotard, les *Immatériaux* (1985), dont le sens, aujourd'hui encore, reste trop peu exploité dans la réflexion sur le médium de l'exposition. Du 28 mars au 15 juillet 1985, à la Grande galerie du cinquième étage, cette exposition qui reçut en moyenne plus de 2000 visiteurs par jour, était une forte mise en scène de la réflexion de Lyotard sur la notion d'exposition et d'événement, qui interrogeait les opérateurs de l'espace et du temps. Ni documentaire ni artistique, ni seulement didactique ni seulement sensible, elle était, plus qu'une exposition, une *disposition*, où l'événement venait se mettre en jeu dans ce qu'il y a en lui de plus périlleux, de plus déroutant - précisément parce que l'événement, l'instant, le temps lui-même, ne sont jamais ce qu'on croit, ni où l'on croit, surtout dans ce qu'on appelle un espace d'exposition ; parce que le nouveau de l'événement suscite un discours, un réseau de signes, où le temps s'implique et se stratifie, qu'on peut déployer et déplier, dans l'espace. Bref, une belle expérimentation sur la façon dont l'exposition met à l'épreuve les limites de la sensibilité et de la culture, jouant du saisissement et du dessaisissement du visiteur.
- 24 Ainsi le Centre ne peut ignorer les profondes mutations qui affectent la société française en ces années 1980 et qui touchent les institutions de la culture, les supports de la mémoire et de sa transmission, les catégories de l'événement et de l'œuvre d'art. Ces mutations ont des enjeux considérables, qui se jouent autour de l'identité, du

patrimoine et des nouvelles technologies. Le risque patent est celui de fuir le présent en le simplifiant selon les principes simplistes de la conservation « restauratrice ».

- 25 Le moment est donc périlleux pour le Centre : l'esprit du temps semble particulièrement hostile à son essence et à sa vocation, et ses difficultés internes semblent trop grandes pour le prédisposer au sursaut. Néanmoins, et paradoxalement, la faillite de la programmation a accentué la relative autonomie statutaire des différentes composantes du Centre, c'est-à-dire ses départements et les organismes associés que sont la BPI et l'IRCAM. Chacune d'entre elles a donc pu non seulement développer son projet propre, mais encore contribuer de façon originale à la mise en œuvre du programme fondateur. Il est donc nécessaire de lire leur histoire particulière, de rendre compte de leur évolution spécifique, afin de saisir dans leurs nuances l'histoire et le fonctionnement du Centre jusqu'au fameux décret de 1992 et à la décision du réaménagement.
-

NOTES

36. Dès 1983, dans la revue *Le temps de la réflexion*, Gallimard, p. 243 sq.

37. *Esprit*, février 1987, p. 31.

38. *L'Inhumain*, Galilée, 1988.

39. Galilée, 1994.

40. L'Harmattan, 1993 et 1994.

Chapitre 7. L'évolution des composantes du Centre (jusqu'au décret du 24 décembre 1992)

- 1 Michel Melot, ancien directeur de la BPI, aujourd'hui Président du Conseil supérieur des bibliothèques, nous a rapporté le mot qu'un haut-fonctionnaire prononça un jour en sa présence, selon lequel il y aurait deux territoires heureux au Centre, la BPI et l'IRCAM ; pour l'une, ce serait le bonheur dans l'immanence, pour l'autre, le bonheur dans la transcendance.
- 2 Par ce qu'il dit, par ce qu'il ne dit pas, et par ce qu'il sous-entend, ce propos laisse mesurer combien l'histoire des composantes du Centre est contrastée. S'il est vrai que cette histoire est d'une part celle de leur mésentente et de leur unité rendue toujours plus improbable, s'il est vrai qu'elle est d'autre part celle de leurs déchirements internes, dont le degré a pu varier selon les circonstances et les hommes au pouvoir, elle est aussi, pour partie, celle de la résistance de l'utopie aux évolutions qu'on voulait imposer. Et celle de lieux où la confusion et le conflit n'entrèrent pas assez pour exercer leur ravage.

Le MNAM

- 3 Un musée, c'est toujours une idée du musée. Proposition initiale d'importance, car il s'agit de ne pas confondre le MNAM avec le musée, ou avec la collection. Le MNAM, c'est une idée du musée, et au-delà de la belle collection qui le caractérise, c'est aussi un usage de la collection. Idée et usage qui, au demeurant, ont évolué. Et dont précisément l'évolution a été un enjeu idéologique pour l'histoire du Centre tout entier.
- 4 Donc : un musée est toujours une idée du musée. C'est-à-dire une équation : l'adéquation entre cette idée, un espace et une collection. De fait, le bâtiment du Centre offrait d'emblée un type d'espace qui ne correspondait pas aux critères traditionnels du musée. Où accrocher des œuvres sur un plateau libre de 7500 m² ? L'architecture impliquait donc un parti-pris anti-muséal qui pouvait clairement relever d'une forme d'utopie : le musée comme non-musée. Précisons d'ailleurs, parce qu'on l'oublie parfois,

que l'espace d'un musée, c'est aussi celui de ses réserves et des ateliers. Or le Centre avait été si peu pensé comme un musée traditionnel qu'à l'origine, il n'y avait pas d'atelier de restauration. Ce n'est que peu à peu, raconte Ingrid Novion, en charge de la régie de cet atelier, au sous-sol du Centre, qu'un peu de territoire a été conquis ici et là. D'abord en sous-sol, sans aération, sans lumière du jour : les restaurateurs continuent de travailler dans ces conditions, traitant la sculpture et la peinture dans le même lieu, alors qu'il en faudrait deux différents parce que la sculpture oblige à un travail « sale ». Un petit espace de 40 m² a ensuite été accordé au 4^e étage (nord) : c'était enfin un peu de lumière. Ingrid Novion explique les difficultés qu'ont les restaurateurs à contrôler l'état des collections et à suivre les œuvres. Le personnel (quatre personnes à mi-temps et un demi-poste au Cabinet d'arts graphiques) est trop peu nombreux pour une collection de pareille importance. D'autant que l'art contemporain, vu qu'il met souvent en jeu des matériaux inconnus de la restauration académique, exigerait un travail de recherche tout à fait particulier, développé souvent dans des colloques internationaux. Aux dires d'Ingrid Novion, le travail se fait trop souvent dans la hâte, l'urgence et l'empirie - alors que les musées de province sollicitent souvent les services de restauration du Centre sur les problèmes de matériaux contemporains : le MNAM pourrait jouer un rôle pilote. Au demeurant, dit encore la restauratrice, la conservation est désormais *préventive* dans tous les grands musées. On ne restaure plus, parce que les conditions de conservation (lumière, hygrométrie, emballage...) sont devenues optimales. Or au Centre « *les achats se sont faits sans considération de la place disponible* ». De plus, la sculpture contemporaine et les « installations » des artistes occupent beaucoup de volume. Le Centre est obligé d'avoir recours à des entrepôts situés au dehors, souvent inadéquats et dépourvus de maintenance. Les œuvres méritent de meilleures conditions pour que ladite conservation préventive soit possible. Il est inadmissible que des pièces d'Etienne Martin soient endommagées pour la quatrième fois au Centre à cause des fuites d'eau provenant des canalisations des toilettes, ou que des pièces entreposées au troisième étage soient victimes des infiltrations provenant des terrasses ! Dans le même sens, l'atelier Brancusi a été l'occasion d'un pur scandale, que confirme Margit Rowell, conservateur au MNAM jusqu'en 1994. L'actuelle remise en état des œuvres est due pour une grande part à l'inadéquation du bâtiment initial et à une série de grosses infiltrations que les autorités administratives, pourtant alertées dès le début, ont laissé se poursuivre. « *Une honte muséographique* », dit Margit Rowell, spécialiste de Brancusi. Seule une « *bénéfique* » inondation a pu permettre une fermeture « *qui avait été refusée par Jean Maheu* ».

- 5 Si l'espace était aussi peu favorable à l'installation d'un musée, il fallait bien néanmoins exposer les œuvres. Pontus Hulten, il est vrai, était l'homme de la situation, puisqu'il avait précisément construit sa réputation sur une expérience du musée qui répondait bien à l'espace du Centre. Il souhaitait que naissent de nouvelles institutions où les artistes soient plus accessibles au public, à un public plus étendu, « *anonyme et curieux* », caractéristique d'une « *société éclatée* », explique-t-il. Il avait toujours pensé que des musées d'une conception nouvelle pouvaient permettre l'avènement d'une intégration de l'art à la vie. Le musée était moins un lieu de patrimoine qu'un lieu de rencontre : ainsi il trouvait au Centre, lui qui avait participé avec Boulez et Jean-Pierre Seguin à l'élaboration du « programme » fondateur, un espace à sa mesure, où pouvait se mettre en œuvre l'idée d'accessibilité.
- 6 Le principe des plateaux libres les rendait néanmoins difficiles à traiter. Pontus Hulten nous rappelle ce qu'était l'aménagement : au troisième étage, la collection permanente

se développait en escargot, puis on passait au quatrième par l'escalator (d'abord le nord, puis le sud). Le parcours suivait une chronologie globale, qui donnait à lire une série cohérente, animée des ponctuations les plus importantes de la peinture du ^{xx}e siècle. Sur ce parcours général, dont pouvait se satisfaire une visite rapide, venaient se greffer des « poches », des lieux successifs de concentration plus forte, qui présentaient un moment très précis de la peinture (les tableaux étaient parfois accrochés comme dans l'appartement d'un collectionneur du début du siècle). L'organisation de cette présentation s'effectuait selon le principe dit du « village alsacien », dit Pontus Hulten, où se succèdent des places auxquelles s'accrochent les quartiers d'habitation : la visite était alors plus lente, plus patiente. A ce double système était venue s'ajouter l'idée des réserves mobiles (dites « cinacothèques ») accessibles au public : pour approfondir sa lecture, le visiteur pouvait faire descendre les panneaux sur lesquels étaient accrochés les tableaux. Malheureusement ce système n'a fonctionné que partiellement, puis a été abandonné : souvent en panne, il fragilisait aussi les œuvres. Trois styles de visite possibles au long d'un même parcours, ouvert, souple, au rythme choisi, avec une grande simplicité dans la présentation des œuvres, qu'on faisait par ailleurs fréquemment « tourner ». C'était au fond une manière d'utopie, une manière d'y tendre en tout cas, une manière de concilier l'espace du Centre et l'idée de musée.

- 7 Cette proposition muséographique a eu ses mérites et ses partisans. Elle plaisait au public en général. Elle n'a jamais prétendu incarner la perfection, ni d'ailleurs ne s'est conçue comme éternelle. On pouvait lui reprocher de trop multiplier et de disperser les points de vue dans l'espace. On sait aussi qu'elle n'était pas dans les habitudes ni les mentalités des conservateurs français.
- 8 De fait, succédant à Pontus Hulten en 1981, Dominique Bozo va songer dès 1982 à un nouvel aménagement, commandé en 1984 à Gae Aulenti et ouvert en 1985. L'entrée du musée est désormais au quatrième étage, elle privilégie la façade ouest, traitée comme une rue reliant les deux extrémités du bâtiment. Les cloisons correspondent aux poutrelles du plafond. Les salles correspondent, chacune, à un moment dominant de la peinture dite « historique » du ^{xx}e siècle. Dans les espaces intermédiaires, beaucoup plus exigus, s'organisent des contreponts, le plus souvent dans des vitrines. On peut ensuite descendre au troisième étage, où figure la peinture plus récente, résidu de l'ancien parcours. Le gain de place était évident : 850 œuvres environ étaient présentées, au lieu des 400 de l'ancien parcours. L'essentiel est cependant ailleurs, comme le témoigne cet extrait d'un article signé G. Breerette dans *Le Monde* (31 mai 1985), sous le titre « Un nouveau musée sur un plateau » :
- 9 « Tour de passe-passe, magie, peut-être miracle, en tout cas quelque chose qu'on n'attendait pas, qu'on n'osait même pas imaginer : la réalisation à l'intérieur du Centre Georges-Pompidou d'un vrai musée, avec de vraies salles, de vrais murs, de vraies cimaises bien éclairées. Un musée comme on les aime aujourd'hui, et comme on risque de les aimer encore un bon bout de temps, parce qu'il est de coupe sobre et classique. »
- 10 Ce point de vue journalistique nous ramène à l'essentiel, c'est-à-dire le retour au vrai, au solide, à l'éternel et au chic, sécurisant comme un appartement parisien et confortable comme un costume anglais. Finie la désorientation des plateaux. Qu'est-ce qu'un vrai musée ? sinon celui qui répond à l'image de ce qui est déjà avéré, révéralé, bref l'ancien dans le nouveau. Un peu postmoderne, oui. Gae Aulenti a pourtant été « tenue », dit Germain Viatte, pour éviter « le maniérisme ». Pontus Hulten trouve cependant l'aménagement « prétentieux ». D'autres critiquent une certaine théâtralité,

et, ici et là, des gestes d'écriture postmoderne. Pierre Soulages, lui, nous dit regretter tout simplement que Gae Aulenti ait « rétabli un musée traditionnel à Beaubourg ». Il trouve d'ailleurs que l'éclairage est inégal. Certes, dit-il, l'idée de la diffusion de la lumière par réflexion sur le plafond est valable, mais pourquoi ne pas cacher les sources lumineuses ? Gae Aulenti, ajoute Pierre Soulages, aurait pu au moins apprendre du théâtre à l'italienne que les frises ont pour fonction d'éviter que la lumière aille dans la figure du visiteur... L'éclairage de certaines toiles est parfois raté : Pierre Soulages se souvient par exemple de tel grand tableau de Léger, dont « les lampes cabossaient l'espace, tuaient le modelé, avec trop de zones de luminosité différente ». Sans parler de « l'affreux éclairage » des papiers de Matisse pour la Chapelle de Vence.

- 11 Mais au-delà des jugements partagés, l'important est ici que cet aménagement muséal traditionnel, en un style postmoderne adouci, relève d'un parti pris nettement idéologique face à l'institution du Centre. Il s'accompagne implicitement du choix de l'exhaustivité collectionneuse et de la lecture historiciste et « continuiste » de l'art moderne. Pierre Soulages autant que Catherine Millet (*Art Press*) regrettent cette réintroduction de l'histoire de l'art la plus académique dans l'exposition de la peinture du xxe siècle. Malraux et Mathey avaient dû ferrailler ferme contre la Direction des Musées de France (DMF), et le Centre était un des fruits de leur lutte. Or voilà que la DMF rentrait à Beaubourg par le quatrième étage. Il n'était plus question d'une utopie qui eût pu aimer la recherche muséographique, dont le Centre aurait dû être, à notre sens, le lieu.
- 12 Ces différents partis pris conduisent inévitablement à la question de la limite. En termes simples, où s'arrêter ? Les réserves sont pleines à craquer, et les espaces d'exposition ne sont pas extensibles à l'infini. Même le déménagement d'une partie de l'administration dans des immeubles voisins du Centre n'a pas pu dégager assez de place pour une collection qui, déjà très riche, s'accroît souvent d'œuvres encombrantes (*Enfer* de Tinguely, 10 m x 10, ou le *Container zéro* de Jean-Pierre Raynaud), et qui de plus pourrait s'enrichir d'une collection d'objets-design et de dessins d'architecture (l'idée commence à naître à l'époque ; elle est aujourd'hui réalité). Dominique Bozo démissionnera en 1986 en réclamant des m², nous l'avons dit. Le défi était ainsi lancé à une institution qui ne pouvait, quoi qu'il en soit, ni par son bâtiment ni par sa vocation, offrir l'espace exigé - à moins d'éliminer les autres composantes présentes au Centre.
- 13 Peut-être était-il possible de trouver une solution raisonnée qui ne contredit ni au bâtiment ni à l'institution du Centre ? Ce fut la tentative de Jean-Hubert Martin, un moment directeur du MNAM, bientôt victime de ce que Viviane Cabannes appela devant nous « la guerre des clans ». L'article qu'il donna au *Monde*, le 4 avril 1990, intitulé « Pour un Musée du xxe siècle », montrait qu'il était possible de constituer un musée de conception radicalement différente, qui pût fort bien s'accommoder de la puissance de la collection - et même s'en nourrir et la faire vivre, puisque Jean-Hubert Martin pensait avec François Burckhardt, alors directeur du CCI, ouvrir la collection « design-architecture ». La conception de J.-H. Martin et les arguments qui l'étayaient étaient les suivants :
 1. Puisque l'art de notre siècle procède d'un décroissement généralisé, il est temps de penser une muséographie qui en soit la digne expression.
 2. Cette muséographie doit être fondée sur la rencontre des arts les plus différents, et sur la rencontre inattendue, surprenante des objets.

3. Cette approche transversale des arts permettrait de réactiver la collaboration entre les quatre composantes du Centre ; on chercherait en effet des réseaux de « correspondance », tout en évitant « l'écueil de l'ambition encyclopédique ».
 4. On saurait aussi intégrer à ces ensembles la « charge spirituelle ou magique des objets d'autres cultures ».
- 14 Bref, une muséographie vivante et ouverte, qui tiendrait à la fois de l'ancien « cabinet de curiosités » et de la poétique surréaliste (puisque Jean-Hubert Martin cite le nom d'André Breton) ; une muséographie attentive à solliciter toutes les facultés sensorielles du visiteur, pour une expérience qui renverrait aux méthodes adoptées par J.-F. Lyotard dans l'exposition des *Immatériaux* à laquelle se référait J.-H. Martin, l'un des rares conservateurs à ne pas avoir « souri » devant cette exposition.
- 15 Cette conception, qui avait le mérite de présenter des aspects intéressants pour le Centre, n'était évidemment pas une panacée, pouvait être discutable et discutée. Mais elle fit plus : elle heurta franchement bien des esprits, et surtout les habitudes mentales de bien des conservateurs. Jean-Hubert Martin ne put imposer sa vision, et il sera contraint au départ. Aucune solution ne sera finalement trouvée, que celle du *statu quo* qui dure encore. C'est pourquoi certains se mirent alors en tête de proposer l'hypothèse de l'expulsion de la BP1. Jacques Toubon la voyait déjà déportée à la future Bibliothèque de France. Jean-Pierre Seguin écrivait dans *Beaux-Arts Magazine* : « La BPI devient-elle indésirable ? ». La tentative avorta. Reste qu'il faudra bien trancher un jour. Et choisir un parti. Les experts désespèrent de trouver la solution : construire un vrai musée ailleurs ? Opérer une partition de la collection ? Mais à quelle date pratiquer la coupure ? La crise de croissance est ainsi devenue crise de sens. Mais il est grave que la hantise de la collection n'ait pas été l'occasion d'ouvrir une réflexion de poids sur la question de l'œuvre d'art, sur son exposition, ni sur la temporalité que peut impliquer l'institution du Centre. Beaucoup de conservateurs ont démissionné ; d'autres 1'« ont été ». On ne savait plus quoi faire du Forum, où avaient eu lieu pourtant de belles choses : la *Kermesse Héroïque* de Salvador Dali en 1979, Nam June Paik en 1982, l'exposition Kafka et le labyrinthe de Prague. Quant aux expositions temporaires, Pierre Soulages leur reproche de ne pas toujours avoir été le projet de Beaubourg, d'avoir été trop souvent « offertes sur un plateau » par des musées étrangers, capables même d'imposer les préfaciers des catalogues. Bref, dit avec un peu de tristesse P. Soulages évoquant ces années : « Beaubourg est devenu une prostituée qui attend le chaland. »
- 16 Ainsi, comme l'écrivait *Le Monde* en août 1990 (« Beaubourg vu de l'intérieur »), le MNAM, soumis aux soubresauts, aux démissions, aux hâtives déprogrammations, se trouvait alors « incapable de définir une politique d'avenir autrement que de façon irréaliste et confuse ». Ainsi peu à peu le chaos s'était installé : l'état des lieux allait constituer un argument majeur en faveur d'une remise en ordre. En faveur du retour de Dominique Bozo.

Le CCI

- 17 L'histoire du CCI est un condensé assez évocateur du devenir du Centre tout entier, puisque ce Centre de Création Industrielle, créé en 1969 à l'initiative de François Mathey (avec lequel travaillera le jeune François Barré), sans doute à la source de l'idée du Centre, n'existe plus comme département autonome depuis la fin de 1992, alors que François Barré est à la tête du Centre Georges-Pompidou. Le CCI a été en effet intégré

au MNAM par Dominique Bozo : c'est la version feutrée et consensuelle. Lorsque Philippe Arbaizar nous dit que « *le CCI a été laminé* », il exprime un point de vue apparemment très largement partagé. Ceci dit, beaucoup s'accordent à penser, comme Pontus Hulten, que le CCI a toujours eu une vraie difficulté à « *définir son identité* ». Méritait-il pour autant de disparaître ?

- 18 Epousant la ligne et les choix dessinés depuis des années par François Mathey, le CCI était au tout début des années 1970 le fer de lance de l'art contemporain. Mathey avait déjà mis sur pied une exposition consacrée à Dubuffet, deux autres à l'objet (Francis Ponge avait écrit une préface) et créait des expositions expérimentales (Gaetano Pesce). C'est lui encore qui, en mai 1972, avait organisé au Grand Palais à la demande de Georges Pompidou l'exposition 1960-1972 (dont l'histoire retiendra néanmoins qu'elle fut l'occasion de conflits ténébreux). Quand, en juillet 1973, le CCI devient officiellement département du futur Centre Georges-Pompidou, il était acquis que François Mathey n'en serait pas le directeur. Figure historique désormais, il préférerait passer la main, et c'était déjà François Barré qui à cette époque assumait la responsabilité effective du CCI.
- 19 Or, en 1976, la crise s'est nouée d'emblée autour du nom de François Barré, qui ne fut pas nommé comme directeur, puis fut démis de ses fonctions pour « manquement au devoir de réserve ». Paul Virilio fut, entre autres, membre du Comité de soutien qui tenta de se mobiliser autour du nom de François Barré. Cette crise dénote parfaitement - et au-delà des querelles de personnes - la manière très caractéristique dont le CCI fut perçu, d'entrée de jeu, par les grands commis de l'Etat qui s'affairaient autour du Centre, et par nombre des conservateurs du MNAM, qui n'avaient pas les mêmes références ni les mêmes objectifs que les gens du CCI.
- 20 La vocation du CCI en effet s'est immédiatement affichée comme vocation critique. L'obsession initiale du département fut de se différencier radicalement de ce qu'on trouvait sous le nom de *Design Center* en Allemagne ou en Hollande, qui était une institution au service direct de l'industrie. Très marqué par les idées qui avaient pu s'affirmer au moment de mai 68, le CCI voulait avant tout développer une lecture critique de la marchandise et de la consommation. Les partis-pris étaient donc, résolument, d'ouverture attentive à la vie quotidienne, dans une optique sociale : les questions n'étaient pas abordées dans les termes des arts plastiques, même si le CCI s'attachait à établir les liens entre architecture, design et communication visuelle. L'ensemble de ces choix l'ont évidemment conduit à donner une place importante aux intellectuels de l'époque, comme Baudrillard et Virilio, qui ont eu un rôle-clef dans le travail de la revue *Traverses* : le numéro 1 paraissait dès 1975, sous le titre *Lieux et objets de la mort*. Fort de ces choix, le CCI se devait de remplir une mission que la loi de programmation avait défini de *conseil* auprès des collectivités publiques. Cette mission semblait assez bien convenir à un service appelé « Collectivités publiques et innovation sociale » : il était issu du Groupe de Création industrielle auquel avait été intégré le CCI, en 1977, lors de l'installation - ce groupe interministériel avait été chargé d'améliorer le design des objets produits par l'Etat.
- 21 Le travail du CCI était donc orienté sur la production et la création. Avant même de s'installer au Centre, il s'attachera, à l'intention et *au service du public*, qui pouvait venir les consulter, à produire des fiches, à établir des catalogues d'objets, et à mettre en place des tiroirs dotés d'échantillons et d'adresses. Vers 1975, le CCI entreprit aussi d'établir des monographies de *créateurs* (le mot apparaît alors, pour se généraliser, dans

les années qui suivront). Enfin, la forte influence de l'Ecole d'Ulm (alors haut lieu du rationalisme, voué à la refonte des images et des produits de *Braun*) avait introduit au CCI l'idée que la valeur d'usage des produits pouvait être étudiée - alors que la vogue était au design fonctionnaliste. L'optique était proche de celle de Michel de Certeau, tenant d'une créativité des usages et d'une valorisation démocratique de la consommation.

- 22 Ces quelques traits, qui définissent la forte originalité et la dimension critique du CCI, expliquent aussi ses rapports avec le Centre. Le CCI est longtemps maintenu dans une sorte de ghetto, « à la fois méprisé et révolté contre l'hégémonie du MNAM », dit Josée Chapelle. Le CCI n'était pas facilement intégré au travail pluridisciplinaire, et, pourtant, il a pleinement travaillé aux expositions comme *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*, en se chargeant par exemple de l'audiovisuel et des grands dispositifs d'information sur l'environnement des villes concernées. Les choses semblent cependant s'être peu à peu dégradées : pour l'exposition *Vienne*, le CCI n'était déjà plus qu'un simple prestataire de services pour les objets et l'architecture.
- 23 La cohésion interne du CCI et la force de ses choix auraient dû, malgré la difficulté des relations avec le Centre, l'assurer d'une identité forte. Or Pontus Hulten est catégorique : le CCI n'a jamais trouvé cette identité. Et de fait, il apparaît que la succession rapide des directeurs a laissé peu à peu se créer des « baronnies » à l'intérieur du CCI, et n'a pas permis de garder une ligne claire. La perspective a souvent changé, les choix se sont obscurcis. Peut-être est-ce lié aux difficultés d'origine. Peut-être y avait-il, implicitement, un flou initial sur l'orientation de fond du CCI, pris entre un discours théorique sur les signes, les lieux, les objets, et un discours idéologique sur les usages. Peut-être aussi l'absence de François Barré a-t-elle contribué à déstabiliser un département privé de son chef naturel. Les technocrates nommés à sa tête (Robert Bordaz en intérim, puis Jacques Mullender, ex-administrateur de la Coloniale) n'avaient pas vraiment vocation à s'occuper du design industriel. L'arrivée de Paul Blanquart (1981-83) orienta le CCI vers une autre direction, selon une vision *sociale* surtout marquée par le Tiers-Monde. De cette époque date par exemple une exposition sur *l'Immigration*, qui fit événement en son temps, mais qui, symptomatiquement, tend à disparaître de l'histoire des expositions. Ce type d'exposition dissimule ou révèle un nouveau porte-à-faux : il ne correspond pas au CCI, et pourtant pareille exposition ne pouvait se faire qu'au CCI ; tout cela accentue encore la difficulté où se trouve ce département de défendre et de légitimer son travail et sa position. L'arrivée de François Burckhardt, en 1984, constitue un virage essentiel. Il était décidé à faire table rase, à repartir sur de nouvelles bases, et à définir clairement l'identité du CCI. Suisse, issu du *Design Center* de Berlin, il s'intéressait beaucoup au graphisme, souhaitait revenir aux disciplines qui étaient à la base du CCI : l'architecture, le design, la communication visuelle. C'est lui qui a été à l'origine de l'exposition des *Immatériaux*, sachant faire appel à Jean-François Lyotard pour donner force et consistance au projet.
- 24 Le bilan de son passage semble néanmoins partager nos interlocuteurs. Alors que pour la première fois un professionnel était à la tête du CCI, l'architecte qu'il était a dû faire face aux architectes du département ; on lui reprocha par ailleurs d'afficher son mépris pour le design français et pour le réseau professionnel qui lui correspondait ; on lui reprocha aussi de faire venir au Centre des expositions « clés en main », financées par des sponsors italiens de sa connaissance. Autant de raisons qui peu à peu le condamnèrent, et qui expliquent l'impossibilité où s'est trouvé le CCI de relancer sa

dynamique propre. A l'actif de François Burckhardt pourtant, au milieu du flou et des hésitations, malgré les hostilités, et parmi d'autres réussites ponctuelles, on doit mettre les relations enfin renouées avec le MNAM. C'est la seule époque, en cette fin des années 1980, où le CCI et le MNAM ont vécu en bonne intelligence. Jean-Hubert Martin et François Burckhardt ont relancé ensemble la vieille idée, très oubliée, d'une collection de design et d'architecture, qui aurait trouvé sa place dans le dispositif muséographique conçu par J.-H. Martin, tel que nous l'avons évoqué précédemment, dans l'optique de l'exposition de la correspondance des arts.

- 25 On sait que le projet n'aboutira pas, que Jean-Hubert Martin et François Burckhardt disparaîtront du Centre. Seule l'idée de la collection va demeurer, reprise et réélaborée dans une perspective autre, nettement patrimoniale. Il ne restera plus rien de l'ancienne vocation ni des anciennes ambitions du CCI. On peut fortement s'étonner d'un tel gâchis. Marsha Emmanuel, qui a longtemps travaillé au CCI, est extrêmement critique sur le fonctionnement et sur les méthodes du département. Elle regrette que le travail d'équipe ait été si peu assuré, si peu organisé. L'absence de méthodes, l'incapacité d'utiliser les compétences et de capitaliser les acquis, l'indéfinition des objectifs à atteindre, lui ont donné le sentiment de toujours travailler « *dans la douleur* ». D'origine étrangère, elle s'étonne de cette impossibilité structurelle, à la fois « *spatiale, organisationnelle et mentale* » - si française -, de mettre sur pied des cellules de travail dotées d'une organisation minimale. L'absence de méthode laisse fonctionner les rapports de force, les féodalités, les dévotions courtoises. L'organisation de l'exposition *La Ville* a été, pour Marsha Emmanuel - comme le confirment d'autres personnes -, l'exemple même de l'incohérence, puisqu'on a choisi d'atteler ensemble deux personnalités et deux conceptions radicalement opposées ! Au-delà, Marsha Emmanuel pense que tout cela dénote une incapacité de créer et de réfléchir en profondeur. Le projet *Art et Publicité* en est, selon elle, le meilleur exemple, et Philippe Arbaizar le confirme : dans cette exposition, les œuvres retenues ne correspondaient à aucune légitimité profonde ; l'ensemble ne relevait d'aucun concept vraiment mûri et élaboré. Ainsi, alors que le CCI, en la personne des philosophes et des intellectuels qu'il invitait ou associait, avait les moyens et le devoir de s'interroger sur son rôle, les discours se sont le plus souvent évanouis dans la superficialité. Le CCI s'est peu à peu épuisé, à bout de souffle, à force de changements nombreux dans le personnel, à force de renoncements successifs au questionnement. La réflexion a peu à peu disparu, sur soi, sur le Centre, sur la société française et son évolution, sur la crise de la société de consommation.
- 26 On mesure, à l'enlissement progressif du CCI et à l'impasse dans laquelle il a été peu à peu acculé, combien le Centre a pu changer autant que l'époque. Le CCI était l'utopie à soi seul, dans la mesure où, assumant l'héritage de son fondateur, il pouvait être en permanence le lieu de l'échange absolu : échange entre les arts, échange entre les arts et la société, entre les arts et la technique, les arts et l'industrie, échange encore entre les créateurs et le public, entre les créateurs et le Centre, entre la parole et l'image, entre la fonction et l'usage... et la liste est ouverte, au terme de laquelle il ne reste plus rien ! Il est facile d'accuser, comme nous l'avons entendu parfois, les mutations sociales et les circonstances. Il est indéniable que le CCI a été victime de sa rivalité avec le MNAM. Mais précisément ! Le CCI aurait dû être d'autant plus rigoureux et solidaire face aux menaces. Il n'a reçu que le coup de grâce. Nous sommes nombreux à penser que l'utopie mérite aussi des hommes qui se sentent à son égard un devoir et une dette. Une responsabilité. Les revues du CCI, comme *Traverses* et les *Cahiers du CCI* (consacrés à

l'architecture), ont été, et sont saluées encore, de façon unanime ; aujourd'hui encore, elles sont largement lues et consultées. Ces revues nous manquent, comme nous manque le lieu qui aurait dû considérer comme un honneur et un bonheur d'avoir d'aussi beaux objets de pensée entre les mains.

La BPI

- 27 Elle est « l'impure », dit joliment Jean-Pierre Seguin, son fondateur. « *Impure, autant que l'a été le CCI, parce qu'elle n'a jamais vraiment été acceptée par les conservateurs du MNAM* ». Et ce, dès le début du Centre. Et Jean-Pierre Seguin d'ajouter : « *Moi, je n'ai été toléré que parce que je connaissais l'art contemporain* ». Pas au point cependant que les conservateurs du MNAM acceptent de laisser Jean-Pierre Seguin réaliser le projet très avancé qui lui tenait à cœur : une exposition sur l'idée de création. L'anecdote vaut son prix : dès l'origine les rapports entre le MNAM et la BPI partaient sur un mauvais pied. Episode « *mal vécu* », échec « *douloureux* » : Jean-Pierre Seguin en parle encore avec émotion. Il a été soutenu par le CCI dans son entreprise, mais « *les gens du MNAM ont été féroces* ». Modeste et fier de la tâche accomplie, pugnace et délicieux, fin lettré et amoureux du présent, Jean-Pierre Seguin, d'une humanité lucide, a le charme de ceux qui savent s'offrir le privilège du franc-parler. Il avait avec Dominique Bozo de très anciennes relations : « *C'était à la fois un compatriote et un ami*. » Mais J.-P. Seguin enchaîne aussitôt :
- 28 « *Dominique Bozo, associé dès le départ au Centre, était dès le départ contre le Centre. Il était tout à la fois opposé au Centre et à la présence de la BPI dans le Centre.* »
- 29 Les propos de Jean-Pierre Seguin venaient confirmer bien des choses : tout à la fois l'influence dominante d'un homme sur la destinée du Centre, le rôle du MNAM dans les obstacles opposés à la transversalité, et le caractère initial des difficultés qu'eut le Centre à mettre en œuvre l'intégration des composantes de l'institution. A tout cela s'ajoutait l'idée simple, mais pas si répandue, que le rôle des hommes et des idées qui les animent n'est pas pour rien dans l'histoire d'une institution.
- 30 Retenons pour l'instant qu'ils donnent un singulier relief à la réalité des relations de la BPI et du MNAM. La menace qui a pesé très fortement sur la Bibliothèque, au moment de l'intervention de Jacques Toubon dans *Le Monde* en juin 1990, a toujours été virtuellement présente : elle est le fait de ceux qui ont sapé l'unité du Centre, au nom de la logique des valeurs patrimoniales. On ne peut que saluer le courage et la détermination de Madame Pompidou. En faveur du Centre, elle était du même coup en faveur de la BPI.
- 31 L'impure donc, mais aussi « *le bonheur dans l'immanence* », selon le propos rapporté par Michel Melot. Car la BPI, nous l'avons souligné, est la composante qui, dans son fonctionnement, a d'emblée correspondu à l'esprit du bâtiment, puisque par sa vocation même de bibliothèque d'information, fondée sur le principe du libre-accès, elle est un territoire d'ouverture et d'immédiateté. Cela se vérifie dans la fréquentation, puisque l'effet quantitatif est d'abord visible à la bibliothèque. Jusqu'à sa contradiction. Puisque la foule finit par faire la queue devant les portes de la BPI : stase, rétention, engorgement. La fluidité est ainsi contredite. Avec un effet secondaire : la fréquentation chiffrée, l'affluence à la BPI peuvent devenir alibis ; la quantité peut faire écran devant les insuffisances possibles de la qualité du fonctionnement et des services. Au demeurant, on sait que le public est en majorité étudiant, trop étudiant. Jean-Pierre

Seguin avait pourtant flairé d'emblée les risques. Outre la Bibliothèque des Halles, le dispositif de son projet initial comportait deux autres bibliothèques, à Créteil et à Saint-Denis. « *Les Universités n'en ont pas voulu* », dit J.-P. Seguin. La BPI est aujourd'hui victime, et les étudiants le sont avec elle, de l'incurie et de la courte vue. Mais elle fonctionne, remplit le Centre et fait partie intégrante de cette institution et de son histoire. Voyons comment elle a su assumer l'utopie, celle du Centre et la sienne propre.

- 32 Quinze années d'histoire confirment les propos de Jean-Pierre Seguin : les relations de la BPI avec le Centre n'ont pas été faciles ; ou plutôt avec le MNAM, car aux dires de beaucoup (Viviane Cabannes, Philippe Arbaizar, Jean-François Barbier-Bouvet, Michel Melot) les relations de la BPI ont été plutôt cordiales voire faciles avec le CCI et l'IRCAM. « *Trop de conservateurs*, dit J.-F. Barbier-Bouvet, *méprisaient et la BPI et le livre.* » Il ajoute que les arguments développés contre la BPI ont évolué avec le temps : on a d'abord critiqué le côté « *ringard* » de son personnel, puis la nuisance du public, puis les clochards, enfin les étudiants. Critiques déjà adressées, au XIX^e siècle, contre la salle B de la Bibliothèque Nationale ! « *Le public*, dit J.-F. Barbier-Bouvet, *est souvent pensé comme nuisance par les conservateurs. Il bouche les tuyaux !* » Aujourd'hui, ce serait les étudiants qui empêcheraient le public de venir... Inversement toutefois, aux dires de V. Cabannes, P. Arbaizar ou J.-F. Barbier-Bouvet, trois anciens membres de la BPI, une bonne partie du personnel de la bibliothèque refusait aussi l'idée que la BPI appartient au Centre ; selon eux, elle était un îlot au milieu d'une institution qui ne la concernait pas. Certains pensaient que la BPI est une simple bibliothèque ; d'autres pensaient qu'au Centre seule la BPI a une utilité sociale.
- 33 Viviane Cabannes, elle, a vécu son passage au « Service Animation » de la BPI comme un moment positif de sa carrière. Malgré les difficultés, ou l'incompréhension. Elle a parfois connu « *l'euphorie* ». Souvent la satisfaction. Convaincue que dans l'échange transversal, la BPI pouvait apporter beaucoup « *sur le terrain* », et qu'en retour elle apprenait de la part de ceux avec qui elle était amenée à travailler et qui venaient d'autres horizons. Ce fut tout l'intérêt de son passage au Centre Georges-Pompidou : sortir de l'autarcie, avoir le sentiment de découvrir, d'inventer, de lier l'abstrait et le concret. Elle put s'investir ainsi dans la préparation des grandes expositions dites pluridisciplinaires, et dans celle de manifestations moins amples mais fortes, du type de l'exposition *Cartes et figures de la terre* (1980) réalisée avec le CCI. Viviane Cabannes souligne l'esprit exemplaire de ces expériences riches, menées dans un vrai souci du public, souvent favorisées par la présence des personnalités extérieures au Centre, qui savaient apporter leur compétence et leur savoir-faire, et donnaient du souffle au travail de tous. Viviane Cabannes regrette dès lors que ce « *Service Animation* », auquel elle a longtemps appartenu, ait été trop marginal à l'intérieur même de la BPI, où la notion du livre restait fortement dominante. Ce service, dit-elle, « *a été souvent mal perçu, pas très bien calé* » ; elle en a parfois un peu souffert. Elle cite le cas de l'exposition *La voix*, organisée avec l'IRCAM (et la Cité des Sciences pour la physiologie du son). C'était un beau travail commun ; la BPI a considéré ce travail comme marginal. Il y eut peu de « *retours* », peu de dialogue, peu ou pas d'échanges. Ce point nous est confirmé par Michel Melot, ancien directeur de la BPI, qui dit, lui aussi, regretter que le personnel ne se soit pas assez impliqué dans l'effort dit d'animation. Ce désintérêt procéderait d'ailleurs d'un mauvais complexe d'infériorité, disent nos interlocuteurs bibliothécaires, d'une « *idée pernicieuse* » : comme si le personnel de la BPI avait interiorisé le préjugé selon lequel les conservateurs du MNAM représenteraient le pôle

intellectuel du Centre, tandis que les bibliothécaires seraient d'abord des techniciens. Le rôle croissant des nouvelles technologies aurait encore accentué le décalage, en suscitant chez le personnel de la bibliothèque l'idée qu'il serait soumis toujours davantage à l'outil.

- 34 En ce sens, la personnalité et le rôle du directeur de la BPI sont très importants. René Fillet, le premier directeur, concevait la BPI en termes d'information et de lecture, et travailla surtout à établir des catalogues performants. Michel Melot, lui, fut beaucoup plus ouvert sur le Centre : il était attaché aux expositions, plus soucieux de la question de l'actualité, profondément intéressé par les liens entre le livre et les autres supports. Ce fut, nous dit-il, l'une des raisons de sa nomination à la tête de la BPI en 1983 : il devait prendre en charge la dimension de l'audiovisuel et ancrer la BPI à l'intérieur du Centre. Il venait du département des Estampes de la Bibliothèque nationale : cela pouvait lui valoir au moins le respect de la part des conservateurs du MNAM ! Malheureusement, nous dit-il, le principe de la pluridisciplinarité fonctionnait mal. Par exemple, lors du projet d'exposition sur Vienne, la BPI fait savoir qu'elle est intéressée, « *mais pas pour exposer des livres* ». Refus de Jean Clair. Elle organisera simplement le Café Viennois au Forum, mais le MNAM avait encore protesté : on ne devait pas prêter les « Espaces communs » à la BPI. « *C'était une guérilla permanente* », dit M. Melot, qui ajoute : « *Moralement, Jean Maheu soutenait la BPI, mais in fine c'était toujours les conservateurs qui triomphaient* ». Même quand les projets se mettaient sur pied, la concertation était insuffisante. Trop souvent le concept n'était pas approfondi ou faisait défaut. A l'inverse, l'exposition *Mémoires du futur*, selon Jean-François Barbier-Bouvet, fut un moment fort pour la BPI : même si son succès public fut un peu limité, elle eut beaucoup d'impact. Nous avons précédemment évoqué l'importance de cette exposition. Jean-François Barbier-Bouvet souligne qu'elle a provoqué « *un vrai débat à la BPI* », parce qu'elle proposait des articulations intéressantes entre espace et concept, entre bibliothèque et nouvelle technologie. Mais, ajoute notre interlocuteur, si elle eut autant de poids, c'est aussi parce qu'elle put se dérouler aux Nouvelles Mezzanines, l'espace du CCI.
- 35 Ce sont là deux aspects-clés : le lieu et le débat. La BPI a souffert de ne pas avoir, dans le Centre, un véritable espace d'inscription pour ses manifestations. Soit elle était reléguée dans son espace propre d'exposition, exigü, au deuxième étage ; soit elle s'installait au Forum, mais pour la seule raison que personne ne voulait plus de cet espace. Il y eut ainsi le Forum des percussions, le Forum du reportage, aussitôt critiqué d'ailleurs par les conservateurs du MNAM. Mais la BPI elle-même, selon Viviane Cabannes notamment, ne sut pas assez réfléchir sur ses propres expériences. Ce fut le cas, dit-elle, du Forum de la Révolution, organisé pour la célébration du bicentenaire de la Révolution. La BPI avait organisé une médiathèque des regards portés sur la Révolution ; le service de l'audiovisuel avait aidé à la constitution d'un « mur d'images » avec l'idée de mettre en espace l'éclatement des représentations ; de plus, la BPI avait mis en œuvre l'idée que l'actualité de l'événement du Bicentenaire pouvait être enregistrée. L'opération était donc d'importance, avec des liaisons planétaires, avec vingt documentalistes, le souci d'un traitement encyclopédique exhaustif, d'une compilation des traces, et avec l'utilisation de tous les supports (affiches, produits sonores, logiciels, estampes, vidéodisques...) : comme une BPI de l'éphémère, à laquelle était connecté un réseau planétaire de vidéoconférences et de débats. L'accès était gratuit. Il y eut un million de visiteurs. Pourtant, Viviane Cabannes eut le sentiment que la BPI n'avait pas saisi alors l'occasion de réfléchir sur plusieurs phénomènes liés à

cette manifestation : d'une part aucune trace n'a été gardée, puisqu'on a réorienté les documents et les stocks d'archives vers d'autres bibliothèques ; d'autre part un groupe de recherche (« Espaces Temps ») avait fait un travail d'étude qui portait sur la perception que le public avait eu de l'événement de ce Forum. Or la sensation dominante était celle d'un écrasement sous la masse d'informations. A ce moment-là, V. Cabannes a regretté que la BPI, et elle-même d'ailleurs, n'aient pas pris le temps d'analyser ce phénomène et le sens de l'intervention de la BPI dans l'événement, au-delà même des critiques habituelles formulées par les conservateurs.

- 36 Donc, et quelles qu'en soient les raisons cumulées, le repli de la BPI sur elle-même est un élément négatif, parce qu'il légitime et encourage le repli sarcastique du MNAM, parce que la BPI a aussi, dit Viviane Cabannes, « *manqué* » des choses importantes dans l'actualité : car c'est cela Beaubourg, dit-elle encore, c'est l'idée qui passe, la grâce de l'instant, qu'il faut saisir, concrétiser, en se mettant rapidement en action, et en faisant converger les énergies. Voilà pourquoi Michel Melot pense que le Forum (aujourd'hui disparu) était une des réussites du Centre, le lieu du *passage* (et pas seulement un échangeur) : à la fois une idée et une fonction, qui étaient mieux valorisées encore quand le bâtiment, au rez-de-chaussée, était ouvert sur la rue.
- 37 L'« interdisciplinarité », telle qu'elle a été ainsi comprise par M. Melot, symbolisée et incarnée par ce Forum où advenaient le croisement et le passage, était visiblement pour lui le fondement de l'échange social, le principe d'une finalité démocratique. Ce Forum, auquel la BPI a pu un temps s'identifier, a renvoyé, chez Michel Melot, à l'idée que la BPI devait être un lieu de parole, un lieu de vrais débats, un lieu de rencontre entre le profane et le spécialiste. C'était sa façon à lui de concevoir l'utopie du libre accès au savoir, en essayant d'éviter tout à la fois le débat télévisé et le style trop universitaire, en cherchant à saisir ce qui pouvait être thématiqué comme étant d'actualité.
- 38 Mais peut-être la BPI n'a-t-elle pas su questionner alors les notions d'actualité, d'information, de contemporain. Peut-être l'exposition de Stiegler *Mémoires du futur* n'a-t-elle pas apporté à la BPI elle-même toute la richesse qu'elle aurait pu en tirer. Le service « Etudes et Recherche » fondé en 1980 par Jean-François Barbier-Bouvet, sociologue, eut l'immense mérite de profiter du laboratoire d'observation qu'étaient à la fois le Centre et la BPI, pour développer une sociologie de la culture, de la lecture et des publics des expositions. Le travail de ce service a permis d'apporter aussi des transformations concrètes à la BPI, notamment quant à l'accueil, à la signalétique, à la mise en place de l'autodidaxie dans l'apprentissage des langues. Il a participé à l'amélioration du service public en s'interrogeant avant tout sur les usages. Mais il reconnaît qu'il y a eu peu à peu « *un phénomène d'usure* », au moment même où ce service était pris en modèle, ici et là en Europe. Il lui aurait fallu sans doute s'intéresser aux mutations de l'époque et s'attarder sur ce que nous avons analysé des années 1980, et notamment sur les changements des supports de l'inscription du temps. Car la BPI était en cela immanente au Centre lui-même, quant à la dimension de l'immédiateté dans l'utopie. Information, actualité, immédiateté de l'accès recouvrent la question du temps, et c'est en effet l'utopie de l'immanence à l'immédiateté du temps qui fonde l'idée d'immédiation spatiale (*libre accès*) et d'immédiateté au savoir (*information*). La BPI est immanente au Centre sur cet essentiel terrain du temps, du régime de la temporalité implicite qui gouverne l'utopie du système. Donc la BPI doit être le lieu de la réflexion sur les médiations, sur les différences des supports et des techniques, pour

étudier de manière neuve les différentes réceptions du savoir, le rôle des supports et les transformations invisibles qu'ils secrètent. Ce serait bien là s'inscrire dans le Centre en pleine légitimité, ce serait là mettre en œuvre l'utopie de la nouvelle citoyenneté qu'évoquait Bernard Stiegler à propos de *Mémoires du futur*. S'il est vrai que le temps ne saurait être de pure immédiateté, que l'instantanéité est toujours en elle-même le lieu d'un différé, se pose inévitablement la question de la trace, dans l'espace de ce différé où s'inscrit la possibilité de l'espacement de l'œuvre, mais tout aussi bien de la réflexion, de la parole, du débat, du commentaire.

- 39 C'est ici, grâce aux perspectives ouvertes par *Mémoires du futur* (et *Les Immatériaux*), que doit être évoqué le problème qu'ont posé à la BPI l'informatique et les nouvelles technologies. La nomination de Jacques Bourgain, successeur de Michel Melot, avait précisément pour but de permettre à la BPI de faire face aux questions posées par les techniques des nouveaux supports. Les nouveaux médias en effet correspondaient aux critères de l'utopie fondatrice de cette bibliothèque d'information, dont le modèle anglo-saxon reposait sur quelques principes simples : celui du « tout public » (égalité, universalité, démocratie), celui du « tout document » (universalité du savoir édité), celui du « tout personnel » (égalité, pas de différenciation des fonctions), celui du « libre accès » (immédiateté du fonds, élargie à l'image et au son). La difficulté est ici que cette utopie bibliothécaire de l'immédiat, à entendre à la fois comme immédiateté et immédiation, ne peut être réellement et efficacement mise en œuvre qu'au prix d'une extrême attention... aux médiations, précisément. Autrement dit : Immédiat suppose une extrême finesse de la médiation (invisible et effacée). Car il faut ménager les moyens (médias) de l'accessibilité des documents (signalétique, bonne disposition, système informatique d'information, etc.). Ces moyens doivent être élaborés, dans un travail (différé) du personnel de la bibliothèque pour permettre la rapidité (immédiat) de l'accès à l'information, mais aussi sa qualité. Le travail (différé) doit donc être d'une constante recherche sur les moyens (médias), c'est-à-dire les principes et les modes de classement, de rangement, des bases de données et des moyens de l'interrogation.
- 40 Or la BPI a connu dans ce registre des difficultés que tous s'accordent à reconnaître. Jean-Pierre Seguin, tout d'abord, nous a conté l'échec initial. Il n'a pu aller au bout de son idée (« *Peut-être, dit-il, est-elle irréalisable ?* ») : il voulait trouver le système idéal qui aurait permis la réalisation parfaite de l'idée du libre-accès. Il savait, puisque son modèle de bibliothèque était anglo-saxon, qu'il fallait coupler libre-accès et informatique. Il a tenté de créer un dictionnaire « *en langage commun, ou naturel* », pour la recherche des documents. Il a sollicité la collaboration du Centre de calcul de l'Ecole des Mines de Fontainebleau. Mais les recherches n'aboutissaient pas. C'était en 1974. Jean-Pierre Soisson a intimé à Jean-Pierre Seguin, par écrit, l'ordre d'abandonner l'idée de dictionnaire. « *Et il a eu raison.* » Le système adopté fut alors celui du catalogue-matière, emprunté à la Bibliothèque de Washington, via sa traduction québécoise et son adaptation française. Et on appliqua le système de la classification décimale universelle. Mais J.-P. Seguin est d'avis que tout cela ne permet pas d'établir les meilleures correspondances possibles. C'est dans ce contexte qu'il fut question d'introduire l'informatique à la BPI. Dans des conditions rocambolesques dont Jean-Pierre Seguin sourit encore. Car les autorités étaient « *d'une ignorance absolue* » sur le problème. On allait de l'hypothèse d'un ordinateur (Robert Bordaz), à celle du branchement de la BPI sur le système national des bibliothèques (il n'existait pas !), jusqu'à l'hypothèse enfin

du branchement de la BPI sur le Centre (Robert Bordaz encore), mais le Centre n'était pas informatisé !

- 41 L'affaire était d'emblée mal engagée, et la mise en place de l'informatique de la BPI pendant les années 1980 ne fut pas vraiment maîtrisée. Anne Kupiec et Jean-François Barbier-Bouvet insistent sur les échecs : rien n'a été concerté ; le débat entre traditionalistes et novateurs à tout crin a été confisqué par le discours des « ingénieurs », qui a simplifié et brouillé toutes les perspectives. L'introduction des nouvelles technologies s'est donc faite de façon aléatoire et émiétée, sans contrôle ni cohérence. La logique des services informatiques a prévalu de façon absolue ; ce fut la faveur accordée au nouveau à tout prix, souvent au prix de lourds investissements financiers : le changement fréquent des systèmes s'opérait par ailleurs sans qu'on ait toujours procédé à un bilan critique du système antérieur (comme lors de l'introduction du système dit GEAC), et sans qu'on ait défini les perspectives dans lesquelles on voulait s'engager. Or il aurait fallu renoncer à certaines illusions, à croire que l'infinie possibilité de toutes les connexions suffirait à ce que l'usage lui soit adéquat. Il aurait fallu prendre en compte le caractère spécifique de la vocation de la BPI, la question de l'ergonomie, la simplicité des guidages, la « convivialité », dit encore Jean-François Barbier-Bouvet. Dans une étude de 1993, Michel Thomé (du service « Accueil des publics ») a bien montré les conséquences des années 1980 : les bases de données forment un bric-à-brac, riche mais difficile d'accès, ésotérique, puisque chaque serveur a son mode propre d'interrogation et son langage. Il faudrait reprendre les choses en main, simplifier et normaliser pour remettre en œuvre l'immédiateté que nous évoquons. D'autant que la tendance est à la dématérialisation des documents. Michel Thomé plaide notamment, avec bon sens, contre une informatique trop lourde et trop rigide, et pour une micro-informatique plus légère, pour des terminaux « intelligents » reliés au serveur central. Il faut aller vers la transparence, la légèreté, la fluidité, l'autonomie : ce sont là les critères de l'utopie ! Sans ignorer, comme dit Michel Melot, que la question sera très vite aussi de savoir « comment donner accès public, dans un espace public, à des outils privés ». Sans se laisser aveugler, pour autant, par l'idée de la bibliothèque immatérielle en réseaux, qui n'est pas à l'ordre du jour.
- 42 L'informatique, l'audiovisuel (« fragile et peu convaincant », avoue M. Melot), tels qu'ils sont issus de ces années 1980, méritent donc sans doute d'être revus à la lumière des valeurs d'utopie. Tout ce qui accentue l'opacité et fait obstacle au principe actif du libre-accès accentue aussi l'embouteillage, le ralentissement, l'obstruction des flux. Or la foule est dense, souvent dans de longues files d'attente, devant les portes de la BPI. Comment traiter l'affluence au royaume de la fluidité, sinon en affinant sans cesse la qualité des médiations ?
- 43 Car, pas plus que le Centre, la BPI ne peut se satisfaire de l'affluence, et du nombre des visiteurs. Le principe d'ouverture n'a de sens qu'à la mesure de la qualité de ce qu'il permet. Or l'effet de masse qui paralyse la circulation à la BPI se redouble du fait que le public est essentiellement un public d'étudiants, privé de bibliothèques universitaires. De plus, on sait que ces étudiants appartiennent en nombre important aux nouvelles filières liées au développement technologique et aux techniques de l'information. Enfin, beaucoup utilisent la BPI comme une salle de travail, en apportant leurs propres documents. « Après tout, pourquoi pas, dit J.-P. Seguin. On peut aller aussi vers la liberté toute simple. » Il reste que la BPI et son personnel, sous l'effet de cette masse ainsi spécifiée et caractérisée, peuvent être amenés à se poser le sens de leur vocation et de

leur utilité. Il faudrait éviter que ce phénomène ne fasse fuir le large public, et ne finisse aussi par user et démobiliser les énergies. C'est un risque en effet, comme le montre la mise sur pied d'un groupe de travail auquel a participé Anne Kupiec : une partie du personnel avait choisi de se réunir à intervalles réguliers pour se donner du recul, pour tenter de créer des transversalités à l'intérieur même de la BPI, pour faire pièce à une certaine lassitude qui était sensible : n'était-ce pas d'abord une certaine banalisation et uniformisation des usages à la BPI qui se reflétaient dans le personnel ? N'était-ce pas dû aussi à une absence de projet, de perspective, de cohérence, de définition du sens ? Sans doute la réduction continuelle des postes à la BPI (13 % en 10 ans), alors qu'il faut répondre à une demande croissante et à la fatigue née de l'effet de masse, ne saurait favoriser la qualité du service. Peut-être faut-il souhaiter avec Michel Melot une plus grande mobilité du personnel, en proposant que les postes soient à durée limitée (trois ans renouvelables une fois) afin que le renouvellement permette d'opérer à la fois l'adaptation plus facile aux changements (liés parfois à l'arrivée d'un nouveau directeur) et l'innovation dont la BPI a aussi la mission (nationale). Peut-être faut-il faire davantage appel à l'initiative et aux compétences propres de chacun, dit encore M. Melot, sans pour autant heurter le principe de non-spécialisation qui caractérise la BPI. C'est en procédant ainsi, nous explique-t-il, qu'il a pu mener à bien, avec un personnel parfois découragé, la réforme de la signalétique, l'organisation de la logithèque, et créer la salle Borges pour les non-voyants (1986).

- 44 La BPI a donc encore de quoi réfléchir sur elle-même et sur l'héritage des années 1980, pour aller de l'avant. 11 n'empêche qu'elle fonctionne, qu'elle est bien « *ce lieu de rencontre* » qu'évoque Jean-Pierre Seguin, qu'elle remplit le Centre, et ce, à un prix qui défie toute concurrence : Michel Melot a calculé que le coût annuel du lecteur-BPI (y compris l'amortissement du bâtiment, les salaires, les frais de fonctionnement et l'investissement) était de 11 à 17 F ! (1300 F à la B.N.). Il était d'autant plus scandaleux de proposer, comme l'a fait Jacques Toubon fin juin 1990, le départ de la BPI. Il pouvait préférer ne pas voir dissocier l'art moderne et l'art contemporain, mais n'était-il pas plus grave, pour le Centre, de le voir amputé de la BPI, dont la mission ne saurait tout de même se résumer à « donner un cachet populaire à la BDF » ? On sait que le nombre et la qualité des réactions suscitées (dont celle de Madame Pompidou, de D. Jamet, de J. Bourgain, alors directeur de la BPI) ont suffi à décourager les tenants du patrimoine. Peut-être doit-on remercier Jacques Toubon d'avoir créé pareil effet de choc : il a sans doute réduit à néant les velléités de déménagement de la BPI qui animaient déjà le futur projet de Dominique Bozo. Ainsi la BPI pouvait demeurer au cœur d'une institution dont elle avait contribué à défendre la vocation, parce qu'elle avait été « *un noyau de résistance* », selon le mot de Laurent Bayle, directeur de l'IRCAM.

L'IRCAM

- 45 Lieu souterrain, l'IRCAM est l'*antre* de Beaubourg, c'est-à-dire l'espace de l'*entre* (étymologiquement, c'est deux fois le même mot). L'*entre* qui pourrait signifier la nature et la puissance de l'utopie. De l'IRCAM, mais aussi du Centre : l'*entre* de l'*inter*-disciplinarité. La puissance de l'utopie boulezienne, telle qu'elle a rigoureusement dessiné le corps de l'institution et ses mécanismes. « La transcendance », disions-nous, en propos rapporté. Plutôt l'idéalité, l'idéalité productive, dont le principe de l'*entre* anime autant l'espacement de l'*antre* que l'espacement de l'œuvre. Si Boulez égale la

création égale l'IRCAM - structures homologues l'une à l'autre -, c'est qu'elles ont en commun l'entre qui s'y déploie. L'entre est un principe d'unité. C'est l'entre qui fait le territoire même.

- 46 Entre l'homme Boulez et Boulez le chef. Entre le chef et le musicien. Entre pensée et langage. Entre forme et matériau. Entre écriture et instrument. Entre art et science. Entre science et technique. Entre le créateur et son lieu. Entre ce lieu et la salle de concert. Entre cette salle et l'espace politico-social. Boulez est ainsi d'emblée politique, parce que l'utopie structure l'infini en articulations. Entre. L'IRCAM est un « petit Beaubourg », comme on l'a dit parfois, parce que son principe dynamique est la mise en œuvre de l'inter-discipline. Dans l'antre de l'IRCAM. Où se rassemblent toutes les facettes de l'utopie que nous avons évoquées au début de cette étude - depuis l'avant-garde saint-simonienne qui doit transformer utilement tout le champ du possible (artistique, technique, industriel, cognitif, social...) en créant les articulations de sa transparence. Dans l'obscurité des profondeurs souterraines. L'utopie en ce siècle est d'emblée musicale puisque la musique est l'art dont les règles formelles de production sont mathématiques et que le sérialisme a été l'aboutissement de la rationalité en sa puissance d'abstraction pure ; parce que son axiomatic logique avait les mêmes principes que les théories de l'information, et que les machines qui en émanent peuvent produire des sons. La boucle est bouclée : la création musicale sera le lieu d'avènement de cette transparence.
- 47 Pourtant ce n'est pas si simple. La création n'a pas cette immédiateté simpliste. Car elle est l'opération complexe, le processus patient des médiations de l'entre, précisément. La machine (l'œuvre, l'IRCAM, le Centre) suppose qu'on sache bien machiner ses articulations. Comme une œuvre de Tinguely. Il y faut du temps. De l'évolution. Des métamorphoses. Déjà l'histoire de l'IRCAM. L'histoire de l'entre. Boulez a eu conscience que cet entre était bien la difficulté de l'utopie, au point essentiel de l'articulation de l'art et de la science, de l'art et de la technique, de l'œuvre d'art et de son public. De la création et de sa communication. Question d'espacement, comme dans l'œuvre musicale elle-même. Le bâtiment de l'IRCAM déplie son espace selon l'articulation simple du dehors et du dedans, du dessus et du dessous ; et dans le souterrain, c'est encore le jeu entre tel studio et tel autre, entre les studios et la chambre sourde (« l'anéchoïde ») où l'entre n'existe plus, ou du moins votre perception de l'entre, parce que vous n'entendez plus aucun écho (qui est bien l'espace-temps du son, entre le son et lui-même) : c'est le fin fond de l'antre, là où le son, où la musique, serait l'impossible coïncidence avec soi.
- 48 Le problème, dit Laurent Bayle, son directeur, est que l'IRCAM n'a apporté que des réponses *pragmatiques* (et non définitivement théoriques) aux deux questions-clefs de l'articulation entre l'art et la science d'une part, l'art et sa communication d'autre part. C'est bien l'éternelle difficulté de l'utopie, d'assigner le pli entre théorie et pratique. De manière pragmatique donc, évolutive. Entre 1974 et 1977, entre c'est « avec », en une improbable union. Car il est impossible, ou difficile, de trouver un langage commun entre l'homme de la technoscience et le musicien. Ils n'ont pas le même rapport à l'exercice de la rationalité, ni à la temporalité. La technicité ne serait-elle pas du même ordre que la théorie opératoire ? De plus, l'un est au service de l'autre, le technicien produisant des outils pour le musicien. L'entre est trop ouvert, il faut un entre-deux à partir de 1979 : ce sera le *tuteur*, nommé encore l'*assistant musical* : et ils sont plusieurs, formant un corps intermédiaire. Serait-ce la reconstitution de la tripartition de l'utopie

de la Cité platonicienne ? Corps intermédiaires de gens eux-mêmes intermédiaires, puisque musiciens un peu informaticiens ou ingénieurs versés dans la musique. Cette innovation où s'élabore la médiation de l'entre est caractéristique de l'IRCAM ; aucun autre institut n'en a l'équivalent. Et elle intéresse au premier chef la problématique de l'interdisciplinarité, au cœur de la création, et de son utopie. L'assistant musical serait-il l'expression même du problème spécifique de la création et de l'utopie ? Médiateur, il a plusieurs fonctions : il assiste le compositeur invité à la création ; il enseigne dans le stage d'informatique pour les compositeurs ; il rédige la documentation destinée aux stagiaires et aux compositeurs ; il fournit l'aide technique dont le compositeur qui entreprend une œuvre a besoin pour la produire ; il lui donne la clef des outils informatiques nécessaires ; il suit toute l'opération compositionnelle. Toute la création s'élabore autour de sa médiation, de son entremise. Et pourtant, il ne compose pas, ne signe pas. L'entre s'efface quand l'œuvre apparaît.

- 49 Ainsi l'utopie musicale d'origine, qui reposait sur l'idée qu'on parviendrait à produire un nouvel art grâce à la technoscience, révélait toute l'ambiguïté qui se glisse entre la technique et la science. Boulez s'était donc fondamentalement expliqué avec la science, non avec la technologie. Au demeurant, son option fondatrice avait toujours été celle d'une « culture de concert », c'est-à-dire celle du temps réel de la musique. *Explosante fixe* pourrait en effet exister dans son intégrité et son intégralité sans aucune technologie. Or la technologie déroutait, parce qu'elle restreignait l'innovation musicale à la dimension de l'informatique. Il n'est dès lors plus question d'un art qui, par table rase, serait fondé exclusivement sur la science. Nous sommes là à la fin des années 1970 : les efforts de l'IRCAM vont se concentrer sur la production de nouveaux sons, et sur le lien à établir entre la production et la dimension du temps réel. Nous voici à nouveau au cœur d'un problème déjà rencontré : y a-t-il un temps réel ? Le temps n'est-il pas toujours déjà différé ? L'œuvre n'est-elle pas là, dans le différé qui produit la réalité ? En sa dimension technico-musicale, l'expression de « temps réel » recouvre d'ailleurs deux problématiques différentes, explique Peter Szendy : ou bien il s'agit de donner *en temps réel* un son qui a été élaboré techniquement auparavant (temps « irréel », temps d'un diffèrement) ; ou bien c'est l'ordinateur qui transforme pendant le concert et sur la scène du concert, *en temps réel* en un deuxième sens, le jeu de l'instrument sur la scène. La difficulté tient d'abord à ce que le modelage du son n'est pas satisfaisant, comparé à un son travaillé hors du temps réel de la scène. Si bien que l'on opère souvent selon un mixte entre les deux : on diffuse des sons élaborés « *hors-temps* », et l'on transforme aussi les sons donnés en temps réel, en procédant à un habillage acoustique qui dissimule l'aporie de la différence entre les deux procédures, entre les deux types de son.

- 50 L'horizon reste donc bien la destination de la musique, son écoute, sa communication. De fait on a beaucoup reproché à l'IRCAM d'être enfermé dans sa tour d'ivoire, de ne pas se soucier du public. Et en effet, le point de départ a été, pour l'IRCAM, d'installer le compositeur dans un climat de sécurité. Le concert n'était pas vraiment le produit du travail de création. Les concerts de l'IRCAM relevaient un peu « d'un travail d'exposition », dit Laurent Bayle, d'œuvres produites par d'autres. Les colloques, le travail de la revue *Inharmoniques* allaient dans le même sens. Il y avait donc la tour d'ivoire, et « l'écran de fumée d'une visibilité généraliste ». La création elle-même est restée peu visible, minimale, problématique, jusqu'au milieu des années 1980. Alors, l'IRCAM a commencé à montrer ses œuvres propres, issues de l'atelier de recherche qu'il était. L'idée était née que l'évolution technologique pouvait conduire les œuvres à la mise en

spectacle et à la scène, à condition que la lourdeur de l'appareillage ne soit pas ridicule. Ainsi se concrétisait le passage d'une génération à une autre : désormais les compositeurs posaient la question de la diffusion des œuvres, de leur existence personnelle et sociale « en dehors » de l'IRCAM : donc de l'articulation *entre* l'IRCAM et le monde social. L'IRCAM a entièrement assumé ce discours, et l'a relayé, en donnant raison aux compositeurs. Métamorphose de l'utopie. Métamorphose de l'entre. C'est là qu'est née l'élaboration d'une nouvelle médiation : celle de la pédagogie, de la transmission de la connaissance musicale, d'une transmission au demeurant élargie et non plus élitiste. Ainsi sont apparus à l'IRCAM les enseignements de musicologie et de composition, ouvrant chacun sur un doctorat.

- 51 L'ouverture de l'IRCAM se marquait aussi dans le nombre des compositeurs présents à l'institut : l'utopie pionnière en comptait sept ou huit ; elle en compte une trentaine depuis la fin des années 1980, auxquels s'ajoutent une trentaine de compositeurs invités. Le système a assuré sa fluidité, sa diversification ; les critères d'invitation ont changé ; l'exigence de production est à l'ordre du jour, et précède celle de la recherche pure. C'est le déploiement de toutes les médiations, puisqu'il y a aussi des obligations de transmission pédagogique et artistique. Le rôle « social » du compositeur est plus affirmé, dans les ateliers comme dans les concerts - même si l'image de l'IRCAM reste encore marquée au coin des premières années (celles de la recherche et de l'isolement).
- 52 Cette évolution a été réfléchie et voulue par Boulez. Au milieu des années 1980, il a pris conscience que « *l'IRCAM était la plus délicate de ses entreprises* », dit Laurent Bayle. Le problème était précisément de bilan public. L'IRCAM nourrissait des controverses, parce qu'on le considérait comme un lieu trop fermé, parce qu'on contestait qu'il fût un lieu de confrontation entre musiciens, et qu'on critiquait la relation entre l'IRCAM et le public. Boulez a réfléchi à tous ces aspects et a pensé à sa succession, confiant en secret à Laurent Bayle, alors directeur artistique, qu'il quitterait l'IRCAM en 1991, et qu'il le souhaitait à sa tête pour une autre aventure. L'utopie assurait ainsi son passage. Avec la conviction qu'il fallait plus que jamais, en cette fin des années 1980 où le postmodernisme était omniprésent (nous l'avons vu), plus que jamais et coûte que coûte, défendre l'IRCAM contre les détracteurs de l'époque. On appréciera ici, au regard de notre chapitre sur la question de la culture, à quel point il est important qu'une institution sache faire front quand le vent tourne, et qu'elle puisse défendre sa vocation (ici, son utopie) contre ce qui peut venir la ruiner du dehors. Cette résistance unitaire s'est cependant accompagnée d'un travail interne, destiné à reprendre certaines questions sur nouveaux frais : il s'agissait d'élaborer une logique évolutive où la réanimation de la recherche saurait être compatible avec la fluidité de la communication avec l'espace social. Là encore, établir la relation *entre*. L'utopie et son histoire.
- 53 Parce qu'elle ne saurait s'arrêter. S'arrêter là. Le principe de l'IRCAM est celui de la création : métamorphose. A penser. A maîtriser autant que possible. La question restant celle de l'avenir. De l'horizon. *Entre* le présent et le futur. Y a-t-il une part d'utopie encore ? La technologie n'a-t-elle pas, par la maîtrise qu'on en aurait, définitivement déterminé les conditions de possibilité de la création musicale ? On peut soutenir en effet, explique Laurent Bayle, qu'on sait modeler des sons ; qu'on sait globalement faire interagir, en temps réel, le matériau synthétique et le matériau instrumental (même si l'on peut en discuter) ; qu'enfin, et plus récemment, on a pu intégrer les règles pour réfléchir formellement la création d'une œuvre. Mais ne s'agit-il pas de dépasser ce

stade, sans se satisfaire de ces trois acquis ? Il s'agit de refuser le « cousu main », de relancer la nécessité de l'acte compositionnel. On sent dès lors que le futur est ouvert et problématique. Quelle musique, et donc quel IRCAM ? Passée du sériel à l'aléatoire puis à l'œuvre ouverte, la musique va-t-elle entièrement se soumettre aux exigences des sciences cognitives (qui font leur credo de la perception) ? Va-t-on tenter par l'électronique une synthèse entre le sériel et le « spectral », qui conduirait à réduire la musique à ce que l'auditeur peut entendre ? Avec à la clef une soumission à la technologie telle qu'on pourrait à la limite voir s'élaborer des concertos pour instrument technologiques... Par ailleurs, note Peter Szendy, l'IRCAM se doit de réfléchir au problème des techniques du son, qui créent un nivellement de la musique par une sonorité électroacoustique qu'on pourrait dire « *estampillée IRCAM* ». Ce serait, dit Peter Szendy, une sorte d'acoustique analogue à une forme d'immersion, où l'effet d'éloignement n'est plus celui d'un écho, mais d'une forte présence avec réverbération. Sans doute, ajoute-t-il, est-ce le fruit d'un rapport non problématique à la technologie, acceptée comme instrument pur et simple. Laurent Bayle est d'ailleurs d'avis qu'il y a beaucoup à attendre, sur ce plan, de la confrontation entre la recherche musicale et des arts comme l'opéra et le théâtre. Trop souvent en effet, les musiciens vont vers le déjà-su, et tendent à la banalisation, à la normalisation. Il est urgent de remettre sur le métier la distinction entre l'art et le savoir-faire : c'est la tâche de toute recherche. Peut-être faudra-t-il aussi savoir confronter la musique très écrite de l'IRCAM et les musiques non écrites du jazz et du rock. Leur production n'opère pas dans le même temps ; leur relation à l'électronique et à la synthèse n'est pas du même ordre. La question se pose du rôle de l'écriture, par rapport à laquelle ont été pensés les outils technologiques. Ainsi les critères selon lesquels on invite aujourd'hui les compositeurs doivent-ils sans cesse être revus et rediscutés. Le comité dit « de lecture » change tous les ans : il choisit trente jeunes compositeurs et des auditeurs libres, qui viennent du monde entier, comme d'ailleurs les compositeurs de l'IRCAM qui ont pu être remarqués par le directeur artistique dans sa recherche prospective. Ceux-là sont invités à produire et à composer. Peut-être l'IRCAM doit-il se garder de l'éclectisme ?

- 54 Ainsi, à l'image même de son bâtiment, l'institution de l'IRCAM a déployé l'espace de son utopie. L'autre est devenu tour, de lumineuse transparence, montée des profondeurs. Née du secret d'une œuvre, de l'œuvre d'un musicien qui a pensé la modernité et sa rigoureuse utopie au pli de l'entre, elle s'est dépliée, élargie, ouverte, élevée. Va-t-elle rejoindre l'utopie de la transparence, sur les voies d'un *Gesamtkunstwerk* dont elle serait néanmoins l'exact envers, dans le principe, les formes et la destination ? Boulez contre Wagner ? Cette idée d'un possible *Gesamtkunstwerk* inversé, pensé en termes de *différence* des arts et sur le mode de l'*entre*, pourrait peut-être permettre de redéfinir un jour les rapports de l'IRCAM avec le Centre Georges-Pompidou, dont Laurent Bayle regrette qu'après la période euphorique où Boulez côtoyait quotidiennement Pontus Hulten et Jean Genet, ils n'aient pas été systématiquement pensés et articulés. Il a des mots très sévères pour les corporatismes technocratiques qui se sont développés dans une institution soumise toujours davantage à l'influence et au mépris des conservateurs. Il envisagerait fort bien que le débat reprenne sur une « pluridisciplinarité » centrée sur les arts plastiques, à condition que leurs représentants acceptent un véritable dialogue et ne se réfugient pas dans les expositions monographiques. Il est urgent en tout cas, conclut Laurent Bayle, d'apurer les comptes, de régler les modes de fonctionnement et d'en finir avec le flou.

55 En ce sens le travail accompli par l'IRCAM sur le terrain des revues est tout à fait intéressant, et leur histoire fort révélatrice de l'évolution de l'IRCAM que nous venons de décrire. En 1986, naissait la revue *Inharmoniques* ; les compositeurs avaient des difficultés ou des réticences à écrire eux-mêmes sur la musique, et pourtant il fallait ouvrir le questionnement sur les liens entre le modernité et l'écriture musicale. Appel a donc été fait alors aux philosophes comme J.-F. Lyotard, B. Stiegler, aux musicologues étrangers, aux sémiologues (Nattiez). Pourtant la revue s'est vite essoufflée. Rien n'avait été produit sur l'écriture musicale. Le débat sur la postmodernité faisait écran à tout le reste. La deuxième mouture d'*Inharmoniques* tentera une approche plus musicale et plus proche de l'actualité. Mais c'était l'ensemble du dispositif qu'il fallait repenser, selon Laurent Bayle, qui a mis sur pied un ensemble à trois volets avec *Résonance*, numéro gratuit d'informations et de thèmes de débats liés à l'IRCAM, avec les *Monographies* de jeunes compositeurs (parcours, entretiens, analyse d'une œuvre) destinées à les faire connaître du public, et la revue des *Cahiers de l'IRCAM*, désormais axée, précisément, sur les articulations entre la musique et l'écriture, ouverte aux regards extérieurs, très utile à l'IRCAM dans sa réflexion propre. Cette revue excellemment dirigée par Peter Szendy pourrait constituer un premier exemple, au Centre Georges-Pompidou, de ce que serait une écriture productive, à la fois de forte cohérence théorique et ouverte au vrai questionnement, ou dit Laurent Bayle, « une écriture interne » qu'il estime capitale, dans la mesure où la complexité de l'IRCAM tient à la variété des articulations qui l'animent : entre science et musique, domaine français et domaine étranger, mathématiques et physique, écriture musicale et écriture littéraire... Est-ce à dire que l'entre de l'utopie passe en réalité par l'écriture ? Voilà qui pourrait faire un plaisir posthume à Michel de Certeau. En tous cas, elle est pour Laurent Bayle productrice d'identité pour l'IRCAM, et contribue aussi à assurer une « image », interne et externe, à l'instar de cette mémoire qui va enfin se constituer grâce à la mise en place des archives, dont l'IRCAM a peu à peu compris la nécessité : enfin des archives au Centre ! Non pour assurer un patrimoine, mais pour nourrir la formation et la création, pour assurer le lien d'une génération à une autre, non seulement des chercheurs mais des jeunes créateurs. Preuve, si besoin en était, que l'utopie ne relève pas d'un passé archaïque, mais d'une œuvre à venir. Mémoires du futur, pour une utopie en métamorphose, voulue, orientée autant qu'il le peut, par son actuel directeur, Laurent Bayle.

Chapitre 8. La « réforme » de Dominique Bozo

« Avec la ligne de Dominique Bozo, on allait tout droit vers une réforme qui visait à faire de Beaubourg un musée. »

Laurent Bayle (directeur de l'IRCAM)

- 1 Nous touchons désormais au point névralgique et sensible de l'histoire récente du Centre, qui s'est trouvé en effet à un carrefour au début des années 1990, puisqu'il était pris dans la tenaille de la postmodernité triomphante et des difficultés internes. On peut soutenir que la faillite de la programmation a été d'autant plus lourde de conséquences, que ses effets ont été sensibles au pire moment pour le Centre. C'était évidemment au moment où l'esprit du temps était le plus hostile à ce qu'il représentait, qu'il lui aurait fallu, à toutes forces, échapper à la confusion des interrègnes et repenser ses fondements. Or c'est cet esprit du temps qui a favorisé et conforté, au Centre même, la tendance qui lui était idéologiquement la plus opposée, c'est-à-dire la tendance patrimoniale, incarnée par Dominique Bozo. Nommé président en août 1991, l'ancien directeur, démissionnaire, du MNAM, revenait au Centre, porté par la double logique du chaos et des faveurs du patrimoine.
- 2 Précisons, s'il le faut, que le propos ne saurait être ici, bien évidemment, de porter atteinte à la mémoire de cet homme respectable, ni de s'engager à retardement dans d'inutiles polémiques. Il s'agit exclusivement, mais décidément et sobrement, de saisir ce qui s'est joué entre le Centre et cet homme, pour mieux comprendre un tournant. Son nom apparaît ici au premier plan parce que personne ne s'est, comme lui, identifié à une politique : il s'est fortement engagé au service de l'orientation nouvelle qu'il entendait donner à cette institution. C'est lui, en tout cas, qui va concevoir jusque dans sa lettre le décret du 24 décembre 1992, lequel consacre le réaménagement de la structure du Centre, renforce notablement les pouvoirs du président, c'est-à-dire les siens, et lui donne les moyens de mettre en œuvre les idées qu'il avait fort précises sur l'art, la culture et la destinée du Centre.

La première pierre

- 3 Le Centre a fait constater lui-même, par les enquêteurs appelés à son chevet, qu'il n'était qu'une identité perdue. Trois enquêtes et un audit lui ont parfaitement renvoyé cette image d'absence d'image. Fallait-il d'ailleurs dépenser tant d'énergies et d'argent pour saisir au miroir de la vague objectivité des sondages ce que le désir d'enquête à lui seul suffisait à démontrer et qu'on ne savait que trop : l'identité du Centre devenait introuvable ? Rien de pire sans doute que ces procédures qui contribuent à entretenir un peu plus le doute et le malaise, et qui condamnent le malheureux sujet à courir indéfiniment derrière son fantôme. L'identité est d'autant plus introuvable qu'on ne la cherche pas où il faut. Relevons cependant les points majeurs de ces documents, pour confirmer le propos de Margit Rowell, ancien conservateur au MNAM : « *Il y a un virus dans le système* ».
- 4 Deux documents tout d'abord. Le plus ancien date de mars 1991 ; c'est une synthèse des travaux des commissions internes au Centre, qui portaient sur le thème « Modes et modalités d'accès au Centre ». Le constat était le suivant : le manque d'information et d'accueil semble procéder de « l'absence d'une politique générale » ; la déduction s'énonce clairement : il faut qu'il y ait « reconnaissance d'une responsabilité collective devant ce manque de cohérence », qui a généré l'absence d'une « politique de public ». Nous sommes donc au cœur de l'essentiel. Le rapport met bien en cause ce que nous avons précédemment nommé la faillite de la programmation - même si la formule de « politique de public » n'est malheureusement pas vraiment explicitée dans le document. Or, par un étonnant paradoxe, ce point majeur, l'absence d'une politique générale, identifiée comme la cause et l'origine des maux, n'est absolument pas abordé dans la suite du document, qui va au contraire s'étendre longuement sur la dimension technique, c'est-à-dire *spatiale* du problème. Prenons par exemple le point 2 du document : il y est dit que les flux du public sont perturbés par l'encombrement humain, ainsi que par le désordre et « l'hétérogénéité architecturale » du Forum. Qu'en termes galants... C'est précisément cette considération qui va aboutir à formuler la nécessité d'un réaménagement du Forum et de la piazza : les premières décisions se profilent ici quant au futur chantier. La seconde conclusion, tirée de ce constat, est l'idée de créer une Direction du public, laquelle saurait redéfinir les moyens de la politique commerciale, notamment... en multipliant les points de vente des billets ! (ces propositions, issues de la Commission du ministère, sont très littéralement citées ici). Enfin on s'attache à affirmer simultanément la spécificité de la BPI (ce sera la proposition future d'une entrée particulière pour la bibliothèque) et la nécessité de redéfinir aux yeux du public « l'image un peu brouillée du Centre », ainsi que « d'injecter un supplément d'exigence et de valeur ». La fin de la synthèse présentée par le document oscille alors entre le point de vue techniciste, traitant abondamment de l'espace et de la tarification des entrées, et le point de vue vaguement généraliste monnayé dans des propositions aussi abruptes que floues, comme « renouvellement du projet d'origine », « redéfinition de l'image culturelle ».
- 5 C'est donc à partir de pareil document, dont il faut malheureusement constater qu'il est dénué de la moindre réflexion forte, qu'a été lancée l'idée d'un aménagement du Forum et de la piazza. Faut-il ajouter, pour le malheur de la sociologie, que les références de base prises par les « travaux » de la commission ont été des études et des enquêtes menées par des sociologues ? Il y a de quoi s'interroger sur l'usage et la finalité de la

connaissance. L'idée-clef était que l'encombrement du Forum allait de pair avec l'« auto-exclusion » de certains publics. Il fallait donc corriger certains effets du bâtiment. Citons ici le document : « L'idée initiale de Beaubourg comme lieu de polyvalence et d'interdisciplinarité fut servie par le bâtiment (...). Puis on a laissé faire là où une véritable pratique de la polyvalence devait être organisée. » L'espace de l'utopie devenait incontrôlable, et on remarquera que la BPI est implicitement condamnée dans le même geste, puisque les flux qu'elle draine ne seront tolérables qu'au prix de leur orientation vers une entrée spécifique.

- 6 Tout conduisait ainsi à déplacer le problème, du plan interne au plan externe, à passer de la politique d'ensemble à l'espace du Centre. C'était un véritable tour de passe-passe qui conduisait ainsi à l'idée du réaménagement, autant dire un scandale intellectuel, bien qu'une remarque (p.5) souhaitât que l'étude de Piano pour les abords fût aussi nourrie d'un programme sur les missions du Forum et de la piazza. La conclusion du document était ainsi traversée d'un double vœu :
 1. « Si on s'inscrit dans la filiation des missions initiales, il faut organiser l'utopie »
 2. « Le Forum doit être pris comme une des expressions de l'image que le Centre souhaite donner de lui-même. »
- 7 On établissait donc un lien étroit entre l'abolition du Forum et la transformation nécessaire du Centre - sans pour autant que rien soit dit de la politique future :
- 8 « La transformation de la place est la conséquence d'un abandon et d'un défaut d'investissement de ce lieu par le Centre Pompidou. »
- 9 A cela s'ajoutait l'habituel couplet sur l'opacité de la signalétique, sur la prolifération des manifestations secondaires, enfin sur la nécessité de structurer et de spécialiser l'information pour chaque département. Le rapport (p.28) pouvait alors se clore sur cette question abrupte et lourde de sens :
- 10 « Le Centre Pompidou tient-il à conserver ce qui fait sa force (...) ou choisit-il une inflexion de ses finalités, qui en ferait un simple monument ou le musée du xxe siècle, et non plus le musée du temps présent ? »
- 11 Soulignons, sans la commenter, l'ineptie de la formule finale. Mais plus qu'inepte, elle est grave et laisse mesurer l'égarement des esprits. Que cache en réalité cette question pernicieuse ? Rien de moins, à notre sens, que la préparation de ce que nous avons analysé dans notre étude : la transformation du Centre en un musée - ce qu'il n'a jamais été, et surtout pas celui du « temps présent » ! La synthèse a été publiée en mars 1991 ; Dominique Bozo était nommé président du Centre en août de la même année. Ainsi le brouillage de l'image du Centre, la confusion sociologiquement constatée, alimentaient un coup de force, qui reposait lui-même sur une confusion : l'idée que le Centre était le musée du temps présent, et que l'architecture du bâtiment devait être revisitée, en lieu et place de la programmation absente !
- 12 Comme le confirmera le deuxième document étudié ci-après, l'image du Centre est en effet confuse, mais les raisons réelles sont occultées, déplacées, sur le terrain de la spatialité et de sa gestion, afin de mieux préparer la transformation souhaitée. L'image est donc deux fois brouillée, avec ce « passez muscade ».
- 13 De fait, que répondaient les Parisiens aux enquêteurs de la SOFRES à laquelle le Centre demandait une étude sur « l'image du Centre auprès des Parisiens » ? C'était en février 1993. Ils répondaient que le Centre donnait un sentiment d'ouverture (à tous les publics, à la création artistique, à la création populaire !), mais aussi un sentiment de

difficulté d'accès (à la fois par la masse des gens, le sentiment d'insécurité, l'effervescence sociale, la cherté et l'avant-gardisme - *sic*). En jouant ainsi sur le besoin, fort légitime au demeurant, de transparence et de repères, ainsi que sur la demande d'« information » et de « convivialité », on se procurait des preuves suffisamment convaincantes : peu importe qu'elles fussent enregistrées à la hâte et dans le simplisme accablant des amalgames. Il n'était plus nécessaire d'aller plus loin chercher les causes véritables.

- 14 Il eût été pourtant intéressant de lire, ou de relire au préalable, un autre document, qui avait été élaboré en juin 1992, à partir d'un questionnaire rédigé par le « comité de projet de développement » et adressé à l'ensemble du personnel. Les questions portaient sur quatre points :
 1. Quelles étaient les principales faiblesses du Centre selon le personnel ?
 2. Quelles améliorations prioritaires étaient souhaitables pour la vie professionnelle ?
 3. Quelles améliorations prioritaires étaient souhaitables pour la vie du Centre ?
 4. Quels étaient les modes possibles de participation à ces améliorations ?
- 15 Sur le premier point, les réponses mettaient essentiellement en cause l'inertie, la bureaucratie, la carence de la communication entre les services et de l'information professionnelle, ainsi que l'organisation du travail, l'insuffisance de la coordination et des moyens, l'absence de la valorisation du travail. Les raisons des dysfonctionnements du Centre étaient donc là selon le personnel.
- 16 A quoi s'ajoutait sur le second point, concernant la vie professionnelle, le souhait réitéré de l'information entre les services, de la mobilité interne et des possibilités de carrière, d'une meilleure organisation du travail avec une participation à une meilleure définition des objectifs.
- 17 On touchait ainsi au troisième point : il importait, pour la moitié des réponses, de renforcer d'abord la politique générale du Centre, d'élaborer une « programmation culturelle » et d'être soucieux d'une politique du public.
- 18 Enfin l'action souhaitée en priorité était la participation à un groupe de travail visant à l'amélioration d'un domaine particulier.
- 19 La synthèse de ces réponses résumées à grands traits tient en quelques mots : il faut une unité fondée sur un projet de politique générale, permettant une meilleure organisation et une meilleure finalité du travail, servies par la communication, la formation, la mobilité, et la valorisation de l'engagement personnel.
- 20 On peut regretter que ce message clair n'ait pas été mieux entendu, et qu'on ait préféré tirer de mauvaises conclusions d'un bon audit sur la communication, mené par J.B. Tellio et M. Joxe en 1992 ; cet audit fort sérieux - c'est ici notre quatrième document - portait d'un postulat : « le Centre doit réhabiliter sa communication ». Car elle est un élément de prestation de service public, un vecteur de l'image et de l'identité, un moteur du développement des ressources. Réexaminant l'histoire de la fonction de la « communication » au Centre, l'étude constatait que la structure dite des Relations publiques, « opérationnelle de 1973 à 1981, s'était peu à peu disloquée de 1981 à 1989, sous le régime de *l'autonomie croissante des départements et de leur communication* » (nous soulignons), pour être en fin de compte « monopolisée par le Président » de 1989 à 1991. La fonction de la communication s'était ainsi balkanisée et le phénomène reflétait les fractures et les cloisonnements qui affectaient le Centre. Ainsi, concluait le rédacteur, « la perte identitaire du Centre contribue à la désorientation du public » ;

non seulement le Centre vivait « une cacophonie visuelle, écrite et orale » (p.12), mais s'opérait aussi « la dilution de la puissance imaginaire du Centre ». L'audit recensait alors tous les dysfonctionnements de la communication, pour la réorganiser en liaison avec la « modernisation » du Centre : il proposait ainsi une nouvelle structure centralisée, rattachée au Président, organisant les coordinations. L'ambitieux organigramme proposé à la fin du document, si lourd qu'il apparût, semblait s'imposer avec toute la force de sa cohérence logique. Et pourtant une phrase ne pouvait manquer d'alerter : « Le Centre devrait cesser de chercher le mot : transversalité, interdisciplinarité, pluridisciplinarité, mais en trouver les formes ». Ainsi peu à peu le rédacteur du rapport, à son tour, glissait insensiblement d'un plan à un autre : d'une part, la perte d'identité crée la désorientation, mais cette désorientation provient d'un brouillage de la communication ; d'autre part si la communication fonctionne mal, c'est qu'on cherche l'identité là où elle n'est pas (la pluridisciplinarité, qui n'est qu'un mot, comme ses synonymes). La boucle est bouclée : une fois de plus la réflexion sur la question de la programmation, de l'orientation de la politique du Centre qui pourrait gager une perspective, une identité, une image, passe à la trappe.

- 21 Ainsi, les enquêtes elles-mêmes contribuent tout à la fois à déstabiliser un peu plus le Centre et à légitimer la révolution de son statut, au service d'une Présidence forte qui saura, à elle seule, orienter et légitimer la politique souhaitée. C'est sans doute une cohérence qui n'apparut qu'à très peu de gens, parmi le personnel du Centre, tant l'image était, *en effet*, brouillée et les esprits désorientés.

Le décret du 24 décembre 1992

- 22 « La modification du décret de 1976 est la conséquence d'une réorganisation profonde de l'organigramme et du fonctionnement du Centre. Elle est le point de départ d'une démarche globale de modernisation qui vise à donner un dynamisme et une efficacité accrus à cet établissement. »
- 23 Ces lignes extraites du préambule donné au décret du 24 décembre 1992 ont le mérite de la clarté. L'enjeu est bien celui d'une refonte structurelle, au service d'une « modernisation » et d'une autre politique. Elles sous-entendent que le Centre a quelque chose d'archaïque ou de rétrograde, qu'il souffre d'inefficacité, et que la structure hiérarchique des pouvoirs est la clef du système. Il importe donc, au premier chef, de lire et de commenter le décret, pour faire apparaître sa signification stratégique.
- 24 L'essentiel tient au renforcement du pouvoir du président. Sur la base de l'article 8, il a d'une part le *nouveau* pouvoir de nommer les directeurs des départements : ceux-ci sont désormais « nommés *sur proposition*, et non plus *d'après avis*, du président » : c'est ce que se plaît d'ailleurs à souligner, explicitement, le commentaire d'un exemplaire alors confidentiel du document. L'article 8 précise que les directeurs des départements sont, « *sous l'autorité* du président, responsables de la politique culturelle de leur département, dans le cadre des orientations générales définies... ». Le président a d'autre part la haute main sur l'organisation des départements, des directions et des services (alors que le décret fondateur avait donné cette responsabilité au Conseil de direction).

25 Deux dispositifs complémentaires viennent étayer ce renforcement de la fonction présidentielle :

- le décret crée deux nouvelles fonctions : celle de *directeur général* et celle d'*administrateur général*. Le premier est responsable, sous l'autorité du président, de l'administration et de la gestion. Le second se voit attribuer la gestion des budgets des manifestations. Il est clair qu'ils sont, dans l'action et l'exécution, les bras ou les leviers du pouvoir présidentiel.
 - il organise d'autre part en trois conseils le cadre dans lequel s'élabore la politique du Centre : le *conseil d'orientation*, le *conseil de direction* et le *conseil artistique*. Sur ce plan aussi, la réforme est sensible et significative.
 - Le conseil d'*orientation* (article 4) est de nature politique : il comprend notamment trois représentants de l'Assemblée nationale, trois du Sénat, un de la Ville de Paris, etc... ainsi que trois représentants du personnel réparti en trois collèges. Il donne son avis sur les orientations culturelles et sur le budget.
 - Le conseil de *direction* (article 5) est le conseil d'administration du Centre. Il comprend, avec le président, le directeur général, les directeurs des départements, les directeurs des organismes associés (IRCAM et BPI). Il se réunit trois fois par an, et non plus une fois par mois, comme le précise le commentaire marginal du document confidentiel. Ce conseil vote le budget, approuve les grandes orientations et les décisions importantes (programmation, comptes financiers...). Le commentaire marginal ajoute : « Le pouvoir d'organiser les services, autrefois partagé entre le conseil de direction et les départements, est transféré au Président. »
 - Le conseil *artistique*, création du décret (article 6) est une « instance de débat, partiellement ouverte sur l'extérieur, qui participe à l'élaboration de la politique culturelle et de la programmation ». Il comprend les directeurs de département, les directeurs des organismes associés et des personnalités représentatives (dont certains seront extérieures au Centre, jusqu'à un tiers maximum du conseil). Il émet des propositions et des avis.
- 26 On peut ainsi mesurer la portée du nouveau statut quant au régime des pouvoirs et apprécier en quoi consiste le changement opéré. Son caractère fortement présidentieliste s'accompagne en vérité d'un système de *dilution* des instances en matière de programmation.
- 27 D'une part, il dédouble l'ancien conseil de direction et lui enlève le pouvoir d'élaborer la politique artistique qu'il se contente désormais d'approuver. Ainsi le conseil artistique propose et le conseil de direction approuve. L'instance qui en vérité inspire et décide, quelle est-elle ?
- 28 D'autre part, le conseil de direction ne se réunit plus que trois fois par an et non plus chaque mois, le conseil artistique ne se réunit également que trois fois par an.
- 29 De plus, le conseil artistique, où peuvent être introduites les personnalités extérieures, peut devenir le lieu de la multiplication des points de vue, de la prolifération des avis, énoncés dans des discussions interminables. Au demeurant il ne s'agira que de propositions...
- 30 Le second volet du décret n'est pas de moindre importance. Il décide tout d'abord de la disparition du CCI comme département autonome, qui fusionne avec le MNAM, pour former un département unique appelé désormais *MNAM-CCI*. Il crée ensuite, de toutes pièces, un nouveau département, dit du *développement culturel*. Cet aspect du décret relève à l'évidence des conceptions et des partis de Dominique Bozo en matière de politique culturelle. Il s'agit désormais de comprendre au nom de quelle vision

idéologique de pareils choix ont pu être opérés. Notons simplement, à titre de symptôme, qu'à propos des organismes toujours associés que sont la BPI et l'IRCAM, un commentaire rédigé en marge du document confidentiel déjà cité s'avère très révélateur. Il note ceci en marge de l'article 1 :

- 31 « La BPI et l'IRCAM demeurent des organismes associés, mais les conventions qui les lient au Centre depuis quinze ans demandent à être révisées ; les dispositions de l'ancien décret qui permettaient au Centre de s'associer avec d'autres organismes, si cela lui était propice, sont conservées. »
- 32 Ainsi, la nouvelle structure du Centre implique aux yeux de son concepteur la remise en cause virtuelle du statut des organismes associés, auxquels le décret fondateur avait pourtant donné un rang égal à celui des départements. D'une part, ce que nous avons nommé renforcement de la fonction présidentielle et dilution des pouvoirs contribue à diminuer le pouvoir d'influence et de décision de ces organismes quant à la programmation. D'autre part, l'idée se fait jour, selon laquelle la BPI et l'IRCAM pourraient, un jour ou l'autre, être dissociés du Centre. On peut reprendre la lettre de la formulation du commentaire cité : « La BPI et l'IRCAM demeurent... *mais...* ». Toutes les hypothèses étaient ainsi ouvertes d'un futur remodelage structurel du Centre. Les liens pouvaient ne pas être conservés. D'autres liens pouvaient être noués avec d'autres organismes. On comprend parfaitement, ici, que l'utopie fondatrice du Centre pouvait être virtuellement enterrée.
- 33 De fait, le président a désormais la haute main sur la programmation. Mais cette programmation n'est jamais thématisée comme telle dans le décret, alors qu'elle devrait être, selon le mot de Serge Louveau, « *la clef* » de la vie du Centre. De plus, la question se pose fortement de la nature et du sens de l'idée même de programmation, dans un système qui démantèle la vocation pluridisciplinaire de l'institution, et qui vise à l'engager dans une voie d'abord muséale.

Politique de Dominique Bozo

- 34 Dominique Bozo a eu ses partisans et ses détracteurs ; rappelons simplement ici que cet homme de culture, passionné par l'art du siècle, a été aussi un homme de l'appareil d'Etat et un homme de pouvoir. Sa carrière le prouve en effet, qui commença très tôt et qui le vit assumer d'importantes fonctions dans l'administration muséale. Il participa comme conservateur dès 1969 à l'élaboration du programme du futur MNAM du Centre Georges-Pompidou. Il en fut le directeur de 1981 à 1986. Il fut par ailleurs chargé de la réalisation du Musée Picasso ; délégué aux Arts plastiques au ministère de la Culture de 1986 à 1990 ; président du Conseil scientifique du patrimoine muséologique du ^{xx}e siècle à partir de 1990. Nommé Président du Centre le 29 août 1991, il fut, comme nous l'avons vu, l'auteur et le rédacteur du décret du 24 décembre 1992. La maladie l'emporta le 28 avril 1993.
- 35 Cette carrière atteste ce que durent être ses qualités d'administrateur et ses convictions muséographiques. Ces qualités et ces convictions expliquent à l'évidence son retour à la tête du Centre. A la confusion et à l'immobilisme qui paralysaient le Centre à la fin des années 1980, nul doute que Dominique Bozo saurait opposer son sens de l'autorité, son goût de l'ordre et sa capacité d'organisation. Mais Dominique Bozo avait aussi tout à la

fois un jugement sur le Centre et une vision cohérente de l'orientation qu'il entendait lui donner.

- 36 Le Centre, il est de notoriété publique que Dominique Bozo, au fond de lui-même et dès l'origine, ne l'avait jamais vraiment aimé : nous avons rappelé là-dessus les propos de son ami Jean-Pierre Seguin. Tout le monde savait qu'il avait été opposé aux conceptions de Pontus Hulten et au style des grandes expositions dont Pontus Hulten eut l'initiative. Dès le réaménagement opéré par Gae Aulenti, l'idée de D. Bozo était claire : il voulait faire du Centre le musée du *xxe* siècle, et installer ailleurs une forme de *Kunsthalle*.
- 37 Mais cette option muséale reposait sur une idéologie culturelle assez précise, si l'on en croit l'interview que, peu avant sa mort, D. Bozo donnait à Laurent Bayle et qu'a publié en juin 1993 la revue *Résonance*, émanant de l'IRCAM. Le style présidentieliste est manifestement au service d'une politique dont l'esprit et les visées sont clairement définis. Pour D. Bozo, la modernité est devenue académisme, « visible à la fois dans la forme, dans l'utilisation de l'espace, du lieu et de l'environnement ». Donc « on en reviendrait à une sorte de classicisme ». Ce serait le « retour » du jugement de goût, de l'« intériorité », de la continuité de l'art, « au-delà des ruptures ». Tout se conjugue : les grands modernes sont en fait des classiques, « empreints d'un certain romantisme ». Nous voici désormais à nouveau en prise sur l'éternité « des grands mythes », et il s'agit de « retrouver de grands problèmes humanistes qui pourraient réapparaître dans la peinture ».
- 38 Ce « champ de reconstruction », un peu flou dans sa teneur et sa destination, est éloquentement marqué au coin du « *re-* » : « retour », « retrouver », « ré-apparaître ». Nous permettra-t-on de dire ici que cette vision des choses fait définitivement litière de toute pensée de la modernité et qu'elle risque d'entretenir une idéologie neutralisante de l'art et de la culture, capable de procéder aux amalgames les plus douteux ? Mais l'on perçoit aussi les risques immenses que représente un fort pouvoir technocratique, lorsqu'il est au service d'une idéologie esthétique qui s'affiche avec une telle certitude d'elle-même. Comme il se doit d'ailleurs, cette légitimation patrimoniale s'offre un visage moderniste, en faisant le meilleur accueil aux nouvelles technologies, puisqu'« une véritable expression novatrice se dégage », notamment sur le terrain de la virtualité. Ne serions-nous pas ici au comble de la postmodernité triomphante, où la creuse permanence des formes pourra rejoindre l'extase virtuelle ? Ne serait-ce pas le thème de la fin de l'histoire dans la version « Direction des Musées de France » ? Quoi qu'il en soit, ce discours est pour le Centre un éloge funèbre : il signe la mort et l'enterrement de l'utopie fondatrice. L'utopie du Centre est morte et enterrée.
- 39 Non seulement parce que les années 1990 ne sont plus les années 1970, et qu'ainsi l'interdisciplinarité n'a plus de sens, mais surtout, dit Dominique Bozo, parce que dès le début le Centre n'était pas le Centre : « le Centre n'a jamais correspondu aux discours ». La grande entité transculturelle, dit-il, est un *rêve* : voilà le sens ultime du mot *utopie*. Rêve impraticable, institution ingouvernable où l'on pratique le questionnement permanent. Procédons à « la réorganisation pragmatique de la structure ». Voilà qui explique parfaitement la décision de faire fusionner le CCI et le MNAM : le CCI est enterré avec l'utopie du Centre. Dominique Bozo s'en explique ainsi :
- 40 « Le CCI a joué un rôle important d'observatoire de notre société dès la fin des années 1970, mais l'engagement des philosophes et des sociologues n'est plus de même nature aujourd'hui et cette démarche a été relayée à la périphérie par d'autres institutions. »

- 41 Fallait-il ainsi justifier que l'entreprise de collection, évoquée aussitôt après par D. Bozo, devenait désormais la tâche exclusive du CCI ? On comprend que le grand musée est en marche. Quel rôle sera dès lors dévolu au nouveau département du « développement culturel » ? Avant d'y revenir plus en détail, notons que pour D. Bozo, il devra réunir et centraliser toutes les fonctions des institutions culturelles : il pourra ainsi solliciter « philosophes, sociologues, artistes et créateurs de tous horizons... » : la liste est d'ouverture généreuse et radicalement œcuménique. Tout le monde est enrôlé dans cette superstructure généraliste. Car, précise D. Bozo, « le Centre ne renonce pas à cette fonction de mise en perspective du fait contemporain ». Qu'est-ce à dire exactement ? D. Bozo n'en dit pas davantage, mais il est en revanche très clair à propos de la BPI et de l'IRCAM. Ces deux composantes ont « une fonction expérimentale à tenir vis-à-vis du public. Cette fonction est certainement complémentaire de celle que va jouer le département du développement culturel, mais à condition que l'approche indispensable des phénomènes de société passe par une réflexion commune et vienne en soutien du programme général du Centre. ». On voit clairement qui est complémentaire, et qui devra se soumettre (« à condition que ») et soutenir l'autre. La hiérarchie des territoires est désormais mise en place : elle signifie l'esprit qui gouverne implicitement le décret.
- 42 S'il est vrai que la mort n'a pas laissé à D. Bozo le temps d'aller très loin dans la mise en œuvre de cette vision d'ensemble, il reste que trois expositions peuvent permettre d'ébaucher ses premiers contours. Certes, deux d'entre elles ont été présentées sous la présidence de François Barré, mais elles avaient été décidées à l'époque de Dominique Bozo, et elles étaient l'expression de ses choix. Il s'agit des deux expositions intitulées *Manifeste* et de l'exposition *La Ville*.
- 43 *Manifeste* porte bien son nom. On a voulu, avec un rien d'élégance et de préciosité, nous ramener à l'un des sens cachés du terme : « En droit maritime, liste des marchandises que contient le navire. ». Bref, ce qu'il y a dans le fond de la cale. Or *Manifeste* est aussi un manifeste, c'est-à-dire une forte et publique prise de parti. Au nom du patrimoine stocké dans les réserves, quand le Centre est en effet lui-même... à fond de cale. Cette option est aussi celle de Philippe Mesnard qui a publié un article, intitulé *Lecture de Manifeste*, dans le numéro 17 de la revue *Lignes* en octobre 1992. Reprenons en substance les lignes de forces de l'argumentation de Philippe Mesnard. Le dossier de presse de l'exposition la présente comme un geste inaugural : « Une nouvelle étape dans la vie du Centre ». La phrase est même en exergue. Nouvelle étape, fondation d'une autre politique : politique du Centre et politique de l'art. Le discours officiel se déploie sur le thème récurrent de l'appropriation de l'espace : « Cartographier le contemporain plutôt que d'en faire la généalogie », dit le même dossier de presse. Le *Magazine du Centre* (n° 70) énonce la liste de tous les supports mobilisés : « peintures, sculptures, dessins, environnements, art multimédia, photographies, cinéma et vidéo, mais aussi architecture et design ». Bref, la collection. Requérant le plus de surfaces et de m² possibles. Logique d'une prise de pouvoir territorial, s'accompagnant d'un symbole, comme le remarque P. Mesnard : « Il n'est pas innocent qu'au centre réel et imaginaire de cette logique comme de son lieu, c'est-à-dire au sous-sol de l'ancien Forum, ait été installé un avion de chasse Mirage Dassault, avec sa peinture de camouflage... »
- 44 Cette prise de pouvoir à connotation militaire en ses involontaires symboles s'effectue aussi à l'égard de l'œuvre d'art. Le crocodile de Merz apparaissait sur l'affiche prélevé de son ensemble et privé de la suite de chiffres au néon qui lui donne son sens. Les

monochromes bleus de Yves Klein sont sous d'énormes carapaces de plexiglas : les émotions sont anesthésiées. De fait, dit Boltanski, « dans *Manifeste* les artistes sont déjà morts. Il y a une volonté des organisateurs de les effacer ». L'artiste s'exprime là avec sept autres (Arroyo, Boetti, Baquié, Gette, Haacke, Nam June Paik et Toroni) dans le numéro de *Beaux-arts* daté de juillet 1992. Aucun d'eux n'a été consulté : « Le Centre agit ainsi en vrai propriétaire. L'accrochage s'est fait sans l'avis des artistes. » Ainsi *Manifeste* accumule et totalise, en neutralisant le sens des œuvres, dans l'espace colonisé.

- 45 L'analyse menée par Philippe Mesnard peut alors rebondir et rejoint nos hypothèses : cette exposition a profondément partie liée avec une conception du Centre, et avec l'aménagement prévu des abords. L'espace de l'exposition est en effet orienté selon un parcours balisé par des bornes (1 à 10) indispensables pour trouver les œuvres. « Cet investissement territorial se dessine selon un axe névralgique allant du centre à la périphérie », écrit Philippe Mesnard, qui repose alors à cette occasion le problème du Forum, centre du Centre, « espace commun », désormais bouché au moment où l'on va aussi vider la périphérie. Germain Viatte, commissaire général de l'exposition, vient en effet d'annoncer le remaniement des abords du Centre, « de la piazza en particulier », précisant dans *Le Monde* du 17 juin 1992 : « *Manifeste* nous permet d'opérer des tests en vraie grandeur. » Le nettoyage des abords procède de l'intention, claire et...manifeste, de faire place nette de ce que le Centre a pu représenter pendant quinze ans, place nette, aussi, d'une manière de présenter et d'exposer les œuvres.
- 46 Le Forum, lieu vide désormais, sera couvert d'un plateau scellé. Germain Viatte encore : « La restructuration complète du Forum s'était progressivement encombrée d'éléments disparates. » Au sous-sol, on mettra le Mirage. Le design est là pour séduire un nouveau public : l'art est industrie et commerce, et l'espace du Centre réfléchit l'image policiée d'un bien-être. Il semblerait qu'il y ait eu, malgré tout, quelques discussions en coulisse, sur la question de l'appartenance du Mirage à la collection permanente du CCI ! Mais le Mirage est aussi sur l'affiche de *Manifeste* ! Et il est bien revendiqué comme un objet de design : « Le plus magnifique témoin d'une histoire encore récente », est-il écrit dans le n° 69 du *Magazine du Centre*. Ainsi l'esthétique devient le prétexte d'un détournement. Philippe Mesnard note d'ailleurs qu'on peut lire la phrase suivante sur une cimaise, non loin d'un vaste stand IBM : « Pour voler un avion doit être beau. »
- 47 Le sens politique de *Manifeste* s'affiche ainsi clairement, puisque D. Bozo écrit dans le n° 70 du *Magazine du Centre* : « *Manifeste...* est la manifestation d'une volonté d'agir en Europe et de confirmer, dans la recomposition du paysage culturel européen, le dessein du Centre Georges-Pompidou en rendant explicite la capacité à traiter de ce qui échappe à toute saisie : le contemporain. » Ceci s'éclaire mieux encore à la lumière de cette autre phrase qui évoque « l'histoire de ces collections, dont la clé réside dans l'attitude de l'Etat vis-à-vis de l'art et de la création contemporaine... ». Tout est donc fortement rassemblé et cohérent. L'art contemporain est promu au rang de patrimoine national, pour que puisse s'effectuer la transmutation de l'art en valeur, où l'Etat culturel légitime ainsi la promotion commerciale des objets. Ainsi se trouverait à la fois prolongé et infléchi ce que nous analysions, dans la deuxième partie de cette étude, de la rédéfinition de la culture en termes de patrimoine, et de l'art en termes de collection. On saisit mieux la logique de la suppression du CCI et de sa fonction critique. Il peut, et doit, se consacrer lui-aussi à sa fonction collectionneuse. On comprend que le réaménagement des abords est en vérité un assainissement (c'est le mot en vogueur)

puissamment symbolique, préparé par les enquêtes dont nous avons précédemment explicité les modalités, la teneur et la fonction.

48 *Manifeste* ouvrait donc bien « une nouvelle étape dans le vie du Centre ». Cet « événement » qu'il affiche, c'est l'avènement de la collection, c'est-à-dire l'immobilisation de l'histoire. La collection du CCI centrée sur les objets de design est officiellement née, en 1991, de la décision de Dominique Bozo. Quant à la collection du MNAM, elle est au fond là tout entière, « manifeste », enfin close : historique. Le rôle du XXe anniversaire est aussi de fermer l'histoire du xxe siècle. Le Centre réussit enfin à fabriquer, lui aussi, du patrimoine avec l'art dit contemporain. L'affaire est « classée », en tous les sens du terme. Hervé Gauville écrivait ainsi dans *Libération* (19 juin 1992) : « *Manifeste* ne manifeste rien d'autre que le désir éperdu du constat, du statu quo, de qui ne fait ni remous ni vagues, ni manifestation. » C'est la neutralité même de l'exposition, dans le parti pris de sa définitive postmodernité, qui en a enfin fini avec l'œuvre d'art et avec la puissance de l'histoire. Ce que confirme explicitement le précieux dossier de presse : *Manifeste* ne doit pas être comparé au « manifeste du surréalisme, manifeste du futurisme, manifeste du parti communiste. L'histoire n'a apparemment retenu du manifeste que sa dimension insurrectionnelle, expression d'une réflexion souvent alors clandestine. A l'évidence le *manifeste* d'une institution aussi publique que le Centre échappe à cette confidentialité. » Ainsi tout est transparent, même si les tenants de l'archaïsme et de la tradition, autre face du postmodernisme, continuent à s'acharner sur l'art contemporain, sans voir dans quelle entreprise il est désormais enrôlé. Manifestement. En préfiguration du futur Musée, « *Manifeste* affirme l'existence, dans le domaine contemporain, du Musée national d'Art moderne au sein du Centre Georges-Pompidou⁴¹ ».

49 *Manifeste II*, qui prolongeait l'entreprise (du 19 novembre 1993 au 20 janvier 1994), n'eut pour singularité que de faire apparaître une certaine « faiblesse »⁴² de la collection, et notamment - ironie du sort, au moment où c'est le patrimoine national qu'on veut exalter - pour ce qui regarde la peinture française d'après-guerre. L'exposition voulait en effet la réhabiliter, en accordant une place symbolique, au centre du parcours, au grand triptyque de Manessier, *l'Empreinte*. Or, daté de 1962, ce tableau marque précisément, à l'inverse, le moment où la peinture américaine a commencé sa fulgurante ascension et où la peinture française s'est mise à dégringoler. Pour le reste, il était évident qu'on exposait moins une œuvre qu'un discours clos, historié par l'histoire de l'art. Quel sens peut avoir dès lors cet engrangement d'œuvres d'art (mille œuvres par an), par achats souvent tardifs et contestables, qui gonflent les réserves et finissent par ne plus circuler, sinon celui de légitimer et de fonder ce que nous avons souligné : la fonction politique d'une esthétique postmoderne du patrimoine et de ses institutions ?

50 Plus récemment, l'exposition *La Ville* (février - mai 1994) est venue confirmer que l'ex-CCI participait de gaieté de cœur à cette entreprise, par la nature même de l'exposition qu'il présentait. La chose fut d'autant plus visible que l'exposition était mal conçue : une bonne partie de la presse, au-delà même de la vivacité de certaines critiques, s'interrogea. Passons, sinon pour y faire rapidement allusion, sur les reproches majeurs faits à une exposition, dont certains conservateurs du Centre eux-mêmes se sont demandés devant nous comment elle avait été possible « *après vingt ans de travail* ». La presse avait parfaitement noté l'absence de perspective de l'ensemble. *La Croix* (21.2.1994) : « Décevante, l'exposition du Centre Georges-Pompidou sur la ville, n'offre à

voir qu'une juxtaposition confuse d'œuvres et de plans. » Pire : cette juxtaposition est double, parce que les deux commissaires de l'exposition - et ce parti curieux fut celui de D. Bozo - ont travaillé séparément, sans se soucier l'un de l'autre. Architecture d'un côté, peinture de l'autre : deux labyrinthes entre lesquels le visiteur va et vient, et se perd, au fil d'une mise à plat historisante. On a crié à l'ennui, au dégoût, au mépris du public. On a parlé d'exposition-poubelle, d'exposition-cimetière. « Beaubourg, ville ratée », titrait *Le Figaro* du 8 février 1994. Dans le numéro d'avril d'*Architecture d'aujourd'hui*, revue spécialisée, deux articles étaient consacrés à l'exposition. L'un, signé Claude Parent, violent, virulent, fit l'objet d'une réponse de François Barré dans le numéro suivant. Le président du Centre se voyait dans l'obligation de monter lui-même au créneau pour défendre l'institution, sur un terrain et pour une entreprise dont il n'était pas responsable. C'était plutôt courageux. Mais l'on peut se demander en quoi cette exposition pouvait améliorer ladite « image brouillée » du Centre. En quoi pouvait-elle contribuer à donner un signe quelconque d'une autre politique ? François Barré n'aurait-il pas partagé les avis de l'excellent critique, lui très mesuré, François Chaslin, signataire du second article, dans *Art et architecture* ? Architecte émerveillé par la beauté et l'intérêt de nombre de maquettes et de dessins, il précise clairement : « En fait, plus que didactique, le problème que pose cette exposition est idéologique, ou disons intellectuel. » Ses arguments sont les suivants :

1. A partir de l'après-guerre, « dès que l'urbanisme rationaliste devient réaliste ou réel... c'est le black-out qui s'étend ». Autrement dit, l'architecte-critique reproche ici à l'architecte du CCI d'avoir « oublié » à la fois la réalité sociale et la vocation de son département : il est devenu amnésique.
2. Le traitement des expériences historicistes et totalitaires des années 1930 est dérisoire. On a privilégié de façon exorbitante les travaux de certains architectes, parce qu'ils préfiguraient voire alimentaient la période postmoderne dont participe notre époque.
3. Les lacunes sont immenses sur des périodes-clés, notamment sur les aventures de l'urbanisme parisien, si importantes pour comprendre *notre* présent urbain.

51 Et le mesuré critique-architecte se demande alors :

52 « N'est-ce pas que serait exposable à Beaubourg tout travail susceptible d'entrer dans la collection du musée, soit que l'œuvre ait une valeur d'ancienneté, soit qu'on lui suppose une valeur artistique ? Et du coup, au moins en ce qui concerne l'architecture, n'est-ce pas toute l'orientation actuelle du Centre qui serait à mettre en cause, cette mutation engagée par D. Bozo lorsqu'il a fondu le Centre de Création Industrielle dans le musée, faisant basculer l'activité du CCI, autrefois attaché à une confrontation avec la société réelle, vers cette nouvelle attitude qui privilégie ouvertement la constitution d'une collection ? »

53 Ainsi, plus que la peinture encore, l'architecture qui devient « œuvre » est suspecte, puisque la ville n'est plus perçue comme un processus complexe que le Centre avait pourtant pour vocation de nous faire appréhender par l'exposition ; elle devient palimpseste, cadavre exquis, collage, jeu d'architecte, où tout se vaut, comme dit l'un des commissaires. Les enjeux sont beaucoup plus graves que ceux d'une erreur intellectuelle : ils ont une portée humaine et « éthique » à laquelle il est malgré tout difficile de croire que le Centre va renoncer. Après le comblement du Forum, après l'intégration du CCI, après *Manifeste* et l'exposition *La Ville*, quels signes encore faut-il déchiffrer pour montrer la direction prise par le Centre à la suite de la révolution de 1991-92 ? Et quel peut être dès lors le sens véritable de l'institution du département dit

du Développement culturel ? Quel peut être le sens du mot « culturel » quand l'institution a pris pareil virage ?

Le Département du Développement culturel (DDC)

- 54 Il n'est pas aisé de répondre à la question. D'un côté, comme le confirme Daniel Soutif, qui occupe le poste de directeur du DDC depuis sa création (janvier 1993), Dominique Bozo n'avait pas, à l'origine, une idée très arrêtée sur sa nature : ce n'est que peu à peu que le DDC a pris forme et figure. De l'autre, la décision de créer un département nouveau, qui traiterait à égalité avec la MNAM-CCI, la BPI et l'IRCAM, prouve qu'il était destiné à occuper d'emblée une place importante dans la stratégie d'ensemble. Fort des éléments qui nous ont été communiqués par Daniel Soutif lui-même, commençons par préciser, techniquement, la nature et la mission du DDC.
- 55 La note qu'adressait Dominique Bozo, alors président du Centre, en janvier 1993, à l'ensemble du personnel, définissait très succinctement la « mission urgente » du nouveau département. Il lui incombait de « développer et regrouper les activités et les équipes du Centre qui traitent de la pédagogie, de la recherche et de la formation de notre public ». Ce caractère succinct de la définition dissimulait en réalité un édifice immense. Le DDC se trouvait en effet regrouper toute une constellation de services et d'équipes, dont la liste donne d'un coup toute l'envergure du nouveau département :
- l'Atelier des enfants
 - le Service animation du MNAM
 - le Service animation du CCI
 - le Centre d'information du CCI
 - l'équipe des secrétaires de rédaction du MNAM
 - l'équipe des secrétaires de rédaction du CCI
 - l'équipe de *Traverses*
 - l'équipe des *Cahiers du MNAM*
 - la cellule chargée des productions audiovisuelles du MNAM
 - la cellule *Revue parlée*
 - la cellule *Histoire et société*
 - la cellule *Espace Séminaire Philosophie*
- 56 Après une première phase d'études et de consultations, Daniel Soutif a pu élaborer un schéma d'organisation, présenté en juillet 1993. Voici la lettre exacte et complète de la définition de la mission du DDC :
- 57 « Le département du Développement culturel a pour mission intrinsèque d'assurer un meilleur accès des publics du Centre à l'art et à la culture modernes et contemporains. D'autre part, en tant que département constitutif du CNAC-GP, il participe à l'élaboration de la programmation de cette institution.
- 58 Chargé de mener une action de production centrée sur l'information du public et l'actualité artistique et culturelle ainsi qu'une action de réflexion, de conseil et de recherche, il a particulièrement pour mission :
- de développer et de diversifier, par l'intermédiaire de ses services spécialisés (Atelier des enfants, service éducatif), les formes et les outils de l'action éducative destinée, dans sa double dimension d'animation et de production pédagogique, aux différents publics du Centre ;

- d'élaborer les politiques éditoriales, de coordonner leur mise en œuvre et de participer à celle-ci, par l'intermédiaire de son service éditorial et ses cellules spécialisées dans la production de périodiques ;
 - d'élaborer la politique éditoriale audiovisuelle du Centre et de contribuer, par l'intermédiaire de sa cellule audiovisuelle, à sa mise en œuvre ;
 - de faire du CNAC-GP, par l'intermédiaire de son service des Revues parlées et de son futur Centre d'actualité, un lieu d'information, de réflexion et de débat sur l'actualité culturelle et un lieu de diffusion de la création littéraire ;
 - de conduire une réflexion et d'apporter un conseil sur le développement des moyens d'information culturelle du public et, notamment, des technologies nouvelles de l'information ;
 - de proposer la politique de recherche du CNAC-GP, de coordonner sa mise en œuvre et, dans certains cas, d'en assumer la responsabilité. »
- 59 Ainsi, cinq domaines majeurs relèveraient désormais du DDC : l'animation artistique et culturelle destinée aux enfants, l'action éducative, la politique éditoriale, la politique audiovisuelle, l'actualité culturelle ; et cette direction aurait donc en charge quatre services, l'Atelier des enfants, le Service éducatif, le Service éditorial et le Service des Revues parlées, et deux cellules, la Galerie d'information et la Cellule audiovisuelle.
- 60 Il est évidemment difficile de dire avec certitude comment Dominique Bozo concevait le rôle de ce département et quelle part il lui aurait réservée, concrètement, dans la politique générale. Nous pouvons néanmoins hasarder rapidement quelques hypothèses sur sa possible signification, et ses possibles ambiguïtés.
- 61 Il paraît tout d'abord assuré que le souci du président était de fédérer les diverses et nombreuses activités, dont la nébuleuse finissait par les rendre opaques à l'intérieur même du Centre et pour le public. Ce souci de clarté et de rationalité formelle paraît avoir relevé du strict bon sens. Toutefois, la réorganisation à laquelle il a conduit n'est vraisemblablement pas d'ordre exclusivement technique. La création de ce département, qui, « sous l'autorité du président », occupe un territoire aussi imposant, est à mettre en relation avec les éléments d'analyse que nous avons produits précédemment.
- 62 Ce geste peut ainsi se lire de manière plurielle. Il peut être, d'une part, compris comme le complément du choix patrimonial : il institue ni plus ni moins l'équivalent du service éducatif et du service éditorial propre à tout musée traditionnel ; il y ajoute la note néo-moderniste des nouvelles technologies, dont nous avons rapidement souligné (chap.6) combien, loin de leur être antagoniste, la conception patrimoniale de la culture avait aujourd'hui intérêt à faire cause commune avec elles. Il peut d'autre part être interprété à la lumière d'un aspect trop peu souligné du décret, au terme duquel les conservateurs du Musée sont en effet dessaisis d'une partie de leurs pouvoirs. On peut lire en effet que « le département du MNAM-CCI ne sera plus composé que d'équipes scientifiques et sera déchargé de l'administration des projets et des finances ». Autrement dit les conservateurs se voient relégués à l'aspect strictement technique de leur métier. Les avis sont partagés sur le sens de cette mesure, dont la lecture varie selon les interlocuteurs ; ce qui peut apparaître comme un bien, dans la mesure où certains reprochent aux conservateurs leur conception historisante et neutralisante de l'art, peut aussi être en réalité un mal : les fonctions de conservation peuvent s'en trouver dévitalisées, et les aigreurs peuvent rendre plus improbables encore les relations déjà complexes entre les différents « métiers » appelés désormais à

collaborer. Elle pourrait donc contribuer à détacher le Musée de toute articulation avec les autres champs intellectuels. Le DDC serait ainsi la conséquence et l'avalisation de la sectorisation « professionnelle » des différents territoires. En faisant du « culturel » une catégorie nouvelle et autonome, à laquelle on attribue un département à part entière, on admet qu'il aura lui-même ses professionnels, qui pourraient ainsi former une supestructure technocratique. Le risque en est potentiel. D'autant, enfin, que les liens de ce département avec les organismes associés ne sont absolument pas formalisés : en ce sens, la BPI et l'IRCAM, autant que le MNAM-CCI, pouvaient s'interroger sur les intentions de Dominique Bozo à leur endroit. Quelle légitimité intellectuelle leur est reconnue à l'intérieur du Centre ? Ne risquent-ils pas d'être en réalité évincés de toute participation active aux projets et à leur médiation ? Si l'on rappelle combien, au niveau du décret, la question de la programmation reste fortement problématique, le risque est dès lors que le DDC devienne le véritable fédérateur, une sorte de ministère de la Culture à l'intérieur du Centre, exerçant une tutelle de fait sur la politique générale. On voit là, au demeurant, combien le président, déjà doté de pouvoirs renforcés, pourrait lui-même tirer parti et avantage de ce levier qui relève de son autorité.

- 63 Sans doute, dira-t-on non sans raison, ce dispositif n'engage pas nécessairement une politique, et le directeur de ce département garde à l'évidence une autonomie, d'autant qu'il n'y a pas entre lui et le président la même « solidarité administrative » qu'entre, par exemple, le président et son directeur général, qui sont en effet nommés ensemble pour trois ans. Il n'en reste pas moins que le DDC conçu et mis en place par Dominique Bozo apparaît, à l'instar de tant d'autres éléments analysés, comme une arme supplémentaire contre l'esprit du projet fondateur. Quelle qu'ait été la désagrégation du Centre à la fin des années 1980, et quelque souhaitable qu'ait été sa réorganisation, il est dommage, et dommageable, que la réforme ne se soit pas attachée à respecter, tout en les repensant, les réactualisant et les approfondissant, les principes fondateurs de cette institution originale : c'est à l'évidence sur le terrain de la correspondance, ou de la différence des arts, que « l'utopie » méritait d'être réinterrogée, pour que soit dégagé le principe actif et vivant de sa métamorphose. Il paraît évident que le décret n'a pas, à lui seul, résolu ce que Marianne Alphant nomme « *la crise du projet* », et n'a pas fait disparaître ce que Margit Rowell nomme « *le virus dans le système* ».

NOTES

41. *Magazine du Centre*, n° 68, mars 1992.

42. Le mot est de C. Francblin, *Art Press*, février 1994.

Conclusion

- 1 A raison même du parti adopté, de limiter dans le temps cette étude à la nomination de François Barré (août 1993), nous sommes mis en demeure de ne pas pousser plus loin analyses et investigations. Néanmoins nous nous permettrons, avec réserve et prudence, de nous référer à quelques aspects plus récents de la vie du Centre, afin de saisir, en une perspective ouverte, à quel point la réforme engagée par Dominique Bozo laisse le Centre en chantier. Or, comme pourraient le suggérer ces grands draps de plastique blanc, qui ont, un moment, enveloppé les façades lors de leur premier ravalement, qui sait si ce qu'ils recouvrent n'est pas de la nature des fantômes ? On peut penser en effet qu'avec la mort prématurée de l'ancien président, qui n'a pu aller au bout de ses choix, le Centre flotte entre deux eaux, entre le passé et l'avenir, entre l'utopie fondatrice toujours vivace et l'esprit de la réforme. Certes, tout semble ouvert et d'autres politiques sont possibles, mais le décret, comme un vêtement mal taillé et par là même contraignant, impose ses rigidités aux orientations futures. De façon générale, comment un futur président pourra-t-il dénouer l'écheveau des fils entrelacés qu'il doit tenir en main pour parvenir à tisser une nouvelle image du Centre ? Soit, et tout à la fois : la vocation originaire du Centre, l'héritage du Centre, les effets de la récente révolution conservatrice, les mutations de l'époque et la culture qui lui correspond, ses idées personnelles sur la culture, l'état des forces et du personnel du Centre, ses idées personnelles sur le Centre et son avenir... C'est beaucoup. Trois questions, en tout cas, méritent d'être posées, pour conclure : celle du sens des travaux de réaménagement, partiellement engagés ; celle de la possibilité de l'éclatement de l'unité du Centre en territoires factuellement autonomes ; celle enfin des enjeux de pouvoir et des choix culturels.

Ralentir travaux ?

- 2 La phase délicate que traverse ici « l'utopie » du Centre est fortement liée, nous l'avons vu, concrètement et symboliquement au bâtiment et à son architecture.
- 3 François Barré aura hérité la décision de réaménagement, qui, esquissée dès août 1991, prise et programmée en 1992, se met en œuvre en octobre 1993. Au-delà de la réhabilitation technique du bâtiment et de l'extension de l'IRCAM, la rénovation des

abords proprement dits concerne la piazza, le déplacement et la transformation de l'atelier Brancusi, l'amélioration du passage piéton sur la façade Nord. Impossible de revenir en arrière. Juste pourrait-on encore évoquer les questions que soulève l'atelier Brancusi, qui sera un atelier clos, sans qu'accès soit donné aux œuvres, qu'on verra sans doute par des fenêtres ou des meurtrières, en raison de la fragilité de leurs équilibres. On peut se demander quel est l'intérêt muséographique d'une telle entreprise. Ne serait-il pas tout simplement un petit musée à part entière, allégorie du Musée au flanc du Centre, allégorie du regard voyeur de la machine célibataire à la Marcel Duchamp ?

- 4 Le point le plus important est désormais celui du réaménagement des espaces intérieurs. Toute la question demeure de savoir ce qu'est la destination de ces aménagements. Or, comme l'avait évidemment compris François Barré, dans un discours prononcé au début de l'année 1994, ce réaménagement ne saurait se concevoir de manière strictement spatial : il engage la profondeur d'un point de vue sur le modèle du Centre. F. Barré avait relié cet aménagement à un « volet culturel » et à un « volet de gestion ». Autrement dit, la restructuration avait à l'évidence un aspect culturel. Pouvait-elle avoir le même sens que dans l'optique de Dominique Bozo ? Il semblait que non. Le propos de François Barré se voulait tout d'abord égalitaire : certes, disait-il, le MNAM-CCI a besoin d'espace, mais « la BPI est un élément essentiel du Centre ». Les collections du MNAM-CCI seraient donc installées aux cinquième et quatrième étages, en gagnant 3000 m², et la BPI, en fonctionnant sur deux niveaux au lieu de trois, mais sans perdre un mètre carré, pourrait recentrer son efficacité. François Barré voulait d'autre part que des espaces puissent être dégagés pour les expositions temporaires et proposait que la Grande Galerie fût aménagée au troisième étage.
- 5 En son début de mandat, François Barré tentait visiblement un compromis : il cherchait alors à adapter l'esprit initial du projet et à le rapprocher au plus près de sa vocation, tout en assumant ce qu'il appelle « la crise de croissance » du Centre. Ce qu'il nommait le « volet culturel » du projet était articulé en effet autour de quelques propositions qui avaient valeur forte et symbolique. Il affirmait surtout le Centre comme un lieu d'ouverture, « le lieu naturel de rencontre de tous les créateurs et de toutes les confrontations culturelles, politiques ou sociales ». Et, tout en évoquant le redéploiement des collections, François Barré posait à nouveau la *création* comme exigence centrale, la création sous toutes ses formes et dans toutes ses implications. Il insistait sur la nécessité de rendre compte de la « totalité du spectre de la création », en « affirmant avec fermeté la pluridisciplinarité ». Et tout en prenant acte de la fusion du MNAM et du CCI, il voulait que « la sensibilité qui anime le design et l'architecture soit vivante au sein du MNAM-CCI ». Nous étions là fort loin des orientations de Dominique Bozo ; à l'évidence, François Barré avait d'emblée cherché à recentrer sur ses propres convictions le sens du futur réaménagement.
- 6 Or, que s'est-il produit depuis cette date ? Au fil des mois, les discussions avec les programmeurs ont peu à peu amené les interlocuteurs à constater que le problème n'était pas un problème d'espace, mais un problème de structure ! Nous étions ainsi ramenés à l'étrange point de départ : en maquillant les raisons profondes de la nécessité du réaménagement (dès 1991), on s'est aveuglé jusqu'au point où l'évidence est devenue à son tour aveuglante : il faudrait bien prendre parti sur les articulations entre les territoires et surtout sur la question-clef : celle de la collection. Quels choix vont prévaloir ? Quel usage de la collection ? Quel Musée ? Il est clair que le choc en retour s'opèrera sur le MNAM selon la rigueur d'une logique prévisible : il y eut

récemment un collectif, représentant une moitié des conservateurs du MNAM, pour s'opposer à toute idée de réaménagement intérieur ! Le MNAM se trouvera fatalement reconduit à la nécessité du choix. Au demeurant, le groupe des conservateurs était apparemment deux fois divisé : d'une part il y avait ceux qui refusaient les aménagements et ceux qui les acceptaient ou les désiraient ; d'autre part, chez ceux qui les refusaient, il y avait ceux qui prenaient ce parti en espérant qu'un musée pourrait un jour s'ouvrir ailleurs, et ceux qui étaient favorables à Beaubourg. Au demeurant, les divisions s'activaient encore, lorsqu'il s'agissait d'esquisser les grandes lignes possibles de la conception du musée.

- 7 La vraie question a donc été enfin posée, et elle risque de se poser longtemps, c'est-à-dire, peut-être, de rester sans réponse. Une collection pour quel musée ? Pour quel type de musée ? Et quel usage ? En quel espace ? Selon quel aménagement ? C'est-à-dire aussi en quelle relation avec le reste du Centre ? (s'il est vrai qu'on ne pouvait imaginer sérieusement un musée de l'art du xxe siècle d'aménagement postmoderne au Centre). Germain Viatte, directeur du MNAM, a reproché à ce collectif de s'opposer à l'existence même du Centre en refusant les aménagements, tandis que François Barré a confirmé que bien évidemment l'Etat ne donnerait aucun crédit pour la construction d'un nouveau Musée. Nous sommes revenus à la case d'il y a vingt ans, lorsque le Musée d'Art Moderne du Palais de Tokyo cherchait un lieu : musée-fantôme ? Mais nous sommes également revenus au point où le Centre doit impérativement se poser la question du sens et de la légitimité de ces réaménagements tels qu'ils ont été conçus. La logique dont ils procèdent paraît à la fois, nous l'avons vu, prendre les choses à l'envers (par le dehors, puis par l'espace), et ne pas avoir posé clairement les principes qui devaient les guider : pour la raison simple qu'ils étaient intégrés moins à une entreprise de réaménagement des lieux qu'à une entreprise de démolition de ce qui restait de l'utopie.
- 8 On sait aujourd'hui qu'après bien des vicissitudes, des interrogations, des palinodies et des remises en cause, des commissions internes se sont mises en place et se sont réunies. L'enveloppe budgétaire a été maintenue. Le réaménagement aura lieu : il se déroulera en plusieurs phases à partir de l'automne 1997. Peut-on pour autant être assuré qu'il soit inspiré par une conception nettement dessinée de la vocation et de la destination du Centre Georges-Pompidou ?
- 9 Si cela n'était pas le cas, il s'agirait d'entendre autrement, et de manière transitive, la formule « Ralentir travaux ». Afin que la situation du Centre au regard de son modèle, de sa vocation et de sa nécessaire métamorphose, puisse être honnêtement et patiemment examinée. Cet examen aurait dû préluder à toute intervention sur le bâtiment (et même sur les abords, on l'a compris). Il nous paraît étonnant qu'au moins certains points majeurs, d'ordre général, n'aient pas, à l'époque, fait l'objet d'une thématique systématique. Relevons ici, sans les développer, cinq points d'intersection entre le présent et les lignes de force de l'utopie :
 - Pourquoi ne pas reprendre dans tous ses aspects la question du Musée ? Dans toute l'Europe, elle fait depuis peu l'objet d'une réflexion multiple. L'institution muséale ne peut plus être à l'image des schémas vieillissants, ou simplement remis au goût du jour, de la bonne DMF dont Malraux déjà connaissait le potentiel d'inertie. Or le privilège du Centre est qu'il échappe à cette tutelle. Pourquoi faudrait-il qu'il renonce à ce point à lui-même, à moins de consacrer, de manière posthume, les choix de Dominique Bozo ?

- De même pour la notion d'espace. L'IRCAM a organisé, au Centre (!) en mars 1994, un symposium *Musiques en espace* et le n° 5 de sa revue *Les Cahiers de l'IRCAM* est consacré à « L'espace ». Une telle recherche pourrait être reprise dans le seul cadre de la « pluridisciplinarité » et élargie bien sûr à d'autres références. Ce qui procède aujourd'hui de la notion d'espace de l'œuvre (musicale, plastique, littéraire), la réinterrogation des codes traditionnels de la « mise en espace » par la musique d'aujourd'hui, pourraient ouvrir au Centre un espace fécond, au pli des articulations multiples qui le gouvernent.
- Dans ce droit fil, il serait essentiel de remettre sur le métier l'analyse et les implications complexes de la correspondance des arts, ou de la différence des arts, telle que nous en avons juste esquissé les lignes de force dans ce travail. C'est là aussi que se loge l'enjeu de l'espace, de l'*entre* qui préside à l'*interdiscipline*.
- Il serait souhaitable de ne pas délaissier la réflexion proprement architecturale, pour faire apparaître aussi les relations qu'elle entretient avec les questions précédentes. Il faut notamment avec Jean Nouvel repartir de l'idée que la notion forte et opérative du bâtiment, c'est le *plateau* ; en repartir pour réactiver la fluidité, penser en termes de scénographie, animer la respiration, créer des espaces de liberté - bref, dit Jean Nouvel, interdire le cadencé, tout en sachant retrouver des lumières et des lieux propres, selon le vœu d'Henri Gaudin, pour lutter contre l'inhospitalité d'un excès de fonctionnalisme, car la mobilité peut être forte sans se réduire à la convertibilité. Chercher donc à « fibrer » l'espace par la pensée.
- Enfin, et surtout, il s'agit de remettre en chantier une *programmation* véritable. Une programmation longue, peut-être indépendante des mandats ? En choisissant un vrai directeur artistique avec un mandat assez long qui puisse assumer les choix d'ensemble avec le conseil de programmation ? Ce sont là des suggestions de Serge Louveau, ancien directeur général du Centre depuis l'origine, qui est en effet d'avis que la programmation a fait faillite au Centre et qu'elle seule pourra relancer la dynamique fondatrice, poser des objectifs de travail et ouvrir des perspectives.

Une utopie éclatée ?

- 10 Faute, pour l'heure, d'une unité programmatique, capable de donner à l'utopie la vie des métamorphoses, ce serait donc son fantôme qui rôderait et hanterait le Centre. Ou plutôt, une utopie *éclatée*, fragmentée, multiforme, qui continuerait à hanter les esprits. Qui surtout continuerait à hanter chacun des anciens territoires en leur indépendance active. De façon insistante. Et résistante.
- 11 Pour une surprenante métamorphose à l'IRCAM. Sous le signe de l'ouverture. L'antre, nous l'avons dit, s'est exhaussée en tour lumineuse. Ce lieu qui passait pour un bunker forgeait dans ses souterrains les armes d'une création ouverte, et les charmes de sa propre ouverture. Le lieu est toujours de création, mais c'est l'idée même de création qui est mobile, problématique, toujours susceptible d'être remise au feu. Pour explorer de nouvelles voies et jouxter de nouveaux territoires. Sans les syndromes du conquérant. Certes les compositeurs continuent à jouir d'excellentes conditions de travail ; certes, le travail continue à s'exposer au concert, mais l'IRCAM est désormais, aussi et surtout, sous le signe de ces journées qu'il a nommé « Portes ouvertes », ce qui ne manque pas de sel pour un lieu fortifié. La force de l'IRCAM, vingt ans après, c'est à la fois d'avoir su consolider ses racines et ses positions, s'arc-bouter tout en sachant saisir l'opportunité des mutations. Aujourd'hui que le vent de la postmodernité la plus

barbare semble avoir tourné, l'IRCAM peut s'ouvrir et laisser l'air entrer. Les chercheurs mettent au point des systèmes, l'IRCAM prend les brevets : un synthétiseur, un logiciel (Max), qui symbolisent à eux seuls toute la démarche parce qu'ils sont dit « ouverts », permettant de façon féconde à l'utilisateur de progresser - systèmes qui, une fois rachetés par l'industrie privée, sont « fermés ». L'ouverture est aussi intellectuelle et pédagogique, et l'enseignement est multiforme (du cursus annuel pour douze compositeurs au stage d'été ouvert à douze autres, aux académies d'été pour cent vingt musiciens - qui payent leurs cours -, et aux soixante musicologues et aux scientifiques inscrits en DEA). Sur ce terrain l'IRCAM accueille : le Centre d'Information et de documentation « Recherche musicale » fondé par Hughes Dufourt (unité mixte de l'ENS et du CNRS) est un laboratoire hébergé par le Centre et l'IRCAM ; sa bibliothèque a fusionné avec celle de l'IRCAM ; s'y déroule un séminaire d'histoire culturelle et sociale de la musique. La recherche enfin se conçoit comme productive : la voix de Farinelli, dans le film récent du même nom, une étonnante voix de castrat (XVIII^e siècle), a été constituée par l'IRCAM, qui a mis au point un système pour mélanger les deux timbres d'un contre-ténor et d'un soprano, et créer ainsi un troisième son inédit. C'était le résultat spectaculaire de recherches par ailleurs plus obscures et plus longues sur la synthèse du son et de la voix. On pourrait encore ajouter le travail sur la facture des instruments (cuivres, flûte en 1/4 de ton), sur l'acoustique des salles, sur les machines et logiciels pour compositeurs. Sans compter l'augmentation du nombre des œuvres composées à l'IRCAM même. Il y a enfin ce désir, exprimé par Laurent Bayle, de voir la musique de l'IRCAM confrontée aux arts de la scène, notamment le théâtre et la danse, et bien sûr au cinéma. La création a de beaux restes. Il y eut même à l'IRCAM, un jour, un musicien assez provocateur (Benedict Mason) pour traiter le matériau de la salle de concert et la salle elle-même comme un instrument. Pour travailler les sons et l'espace « indigènes » de la salle de l'Espace de projection de l'IRCAM. Espace de l'ancre. Entre théâtre et musique. Une abstraction immédiatement ouverte et spatiale, une identité concrète. En jouant avec les sonorités empruntées à d'autres espaces. En jouant sur les phénomènes de la physique du son, sur le sentiment de la distance et de la perception du son. En travaillant sur la qualité matérielle du son. Ou de la musique instrumentale elle-même. Un travail contesté, paraît-il, mais à l'IRCAM, cela a eu lieu aussi.

- 12 La BPI, aux antipodes de l'IRCAM, est par définition, essence et vocation, un lieu ouvert : non création, mais information. Nous avons montré que ce lieu était à la fois consubstantiel et indispensable au Centre. Peut-être, néanmoins, et sans renier de ce qui fait son sens et son succès, pourrait-on imaginer qu'il puisse tendre, par instants, vers un peu de secret. Sans rejoindre pour autant les souterrains irca-miens. Victime de son succès, de son ouverture, de son hospitalité, la BPI pourrait, non pas la démentir, mais l'aménager. Se rendre plus accueillante, au-delà de l'accueil du « Service public ». En rappelant d'abord publiquement ce qu'est l'accueil et l'ouverture des autres bibliothèques. Car non seulement les autres manquent, mais elles sont aussi fermées ou réservées. Une note interne du 3 décembre 1993 annonçait ceci : la bibliothèque de Censier était fermée pour toute l'année, celle de Paris IV-Grand Palais pour au moins deux ans, celle du Museum jusqu'en mai 1994, celle de Mouffetard jusqu'en juin 1994, celle de Forney jusqu'au 1^{er} mars 1994, enfin la bibliothèque de Cujas n'accueillait que les étudiants en sciences économiques et en sciences politiques, celle de la Sorbonne que les étudiants de Paris I, III, IV, V, VII. On comprend que la directrice de la BPI, Martine Blanc-Montmayeur, et la directrice de la Bibliothèque Sainte Geneviève, aient cosigné une lettre pour dire leur inquiétude au moment de la fermeture prévue des

bibliothèques universitaires aux vacances de Pâques. On se plaint de l'engorgement, mais que ferait-on sans la BPI ? Elle joue son rôle, et nous remercions Jean-Pierre Seguin pour ses quinze ans d'obstination à l'imposer. Mais il est clair qu'aujourd'hui, surtout face à la future Bibliothèque de France, la BPI doit et peut affiner son libre-accès. Elle a été la première à mettre en place le CD-ROM, le vidéodisque et le libre-accès aux banques de données. Martine Blanc-Montmayeur penche désormais pour une recherche qui aille du côté des applications et des usages, qui fasse de la BPI un lieu d'innovation fondé sur le test des applications. En ce sens, il faut admettre qu'à l'heure où technologie et lecture publique ont partie liée, la priorité est celle de l'utilisation et de l'utilisateur. Dans cette recherche de la finesse des médiations et de la juste optique d'ouverture (comme on le dirait d'un appareil photographique), il serait intéressant de suivre le propos de Jean Nouvel ou celui de Henri Gaudin, qui plaident, chacun à leur manière, pour un espace moins fonctionnel dans ses apparences. Il y a une brutalité du fonctionnalisme qui veut s'afficher comme tel ; l'espace interne du Centre, notamment au niveau de la BPI, pourrait ne pas décliner de manière si radicale tous les principes d'architecture du bâtiment. On pourrait chercher à « fibrer l'espace », dit Henri Gaudin, « créer des lieux dans les lieux », dit Nouvel. Tout cela est évidemment allusif et indicatif, mais peut s'envisager selon une scénographie qui respecterait la puissance égalitaire du principe du plateau. Enfin, on peut soutenir l'hypothèse que la BPI devrait être *intégrée* au Centre (et non plus seulement associée). Ce serait pour elle un véritable salut, et pour le Centre de même. Elle deviendrait un département à part entière, qui pourrait aussi paradoxalement trouver davantage d'identité propre. Et de secret, comme nous le disions. Tel le secret de l'écrivain. Pourquoi la BPI ne serait-elle pas, comme l'IRCAM l'est devenu pour soi, le lieu d'une *écriture productive*, qui serait le foyer de ses débats et de ses expositions, qui saurait accueillir les écrivains, les hommes de la lettre, qui serait le point fort de son activité multiforme et pluridisciplinaire ? Le lieu vivant de l'ouverture, aménagé en autant de lieux que de secrets. Pour tous, mais aussi pour chacun. Pour une foule anonyme, mais pour chaque individu qui la compose. Un principe de métamorphose qui ne dément rien de l'origine, et qui pourrait peut-être valoir, de même, pour l'organisation du travail des bibliothécaires.

- 13 *Création, information*. Ouvert et fermé. Diastole, systole. Il reste la *collection*, sur le territoire du MNAM-CCI. Collection, conservation. Au cœur du problème du Centre. Au cœur du problème de l'utopie. La solution ?
- 14 Echapper d'abord au malaise, au sentiment d'impasse et de paralysie qu'exprime Margit Rowell, ex-conservateur au MNAM, aujourd'hui au MOMA. Découragée par le MNAM et par le Centre, elle a choisi de démissionner : elle dit sa lassitude devant l'excès de travail administratif, qui l'emporte sur la recherche et la création ; elle déplore l'absence de dialogue entre les conservateurs, qui interdit toute communauté dans la démarche ; elle met en cause un système trop hiérarchique à la lourdeur et à la lenteur accablantes ; elle regrette la démission intellectuelle des conservateurs, qui, il est vrai, travaillent dans de mauvaises conditions, avec trop peu de temps devant eux, avec trop peu d'assistants. Peut-être, ajoute-t-elle, faudrait-il moins de conservateurs, et plus d'assistants, qui seraient habitués à travailler en équipe avec un conservateur. Elle dénonce aussi l'échec de gens plus jeunes, souvent plus brillants, mais qui sont rejetés par le système Beaubourg, parce que, dit Margit Rowell, ils n'ont pas « le profil-maison ». Mais surtout elle accuse : « *Il n'y a aucune réunion sérieuse de programmation* », et c'est ce qui « *met tout en péril* ». Tout : « *l'avenir du MNAM et l'avenir du Centre*. »

- 15 La question n'est donc pas celle de la collection, mais bien celle de son usage et de son statut. Ne s'agirait-il pas de la délivrer de l'idéologie du patrimoine, repliée sur la mauvaise utopie de l'absolue conservation ? Walter Benjamin, à propos du collectionneur Fuchs, montre à quel point une collection est essentielle - mais parce qu'elle ouvre sur la création (comme les collections de la fin du XIX^e siècle ont pu donner naissance à l'art du XX^e siècle). C'est la bonne utopie de la collection, selon le principe que nous retrouvons de l'ouverture/fermeture. La collection conçue comme objet de recherche, pour la rendre non exhaustivement « manifeste », mais accueillante au dehors. Non conquérante, mais opérant des espacements libres et nouveaux, appelant des regards extérieurs pour la faire vivre. Sans rechercher la clôture de la peinture sur la continuité fictive d'un siècle, la clôture de l'art sur une histoire, la clôture d'une œuvre sur elle-même. Au contraire. Il n'y a finalement pas de continuité (close), seulement des ruptures (ouvertes). Dès l'œuvre singulière. Des ruptures qui ignorent les classifications fermées, les espaces de musée qui ne sauraient de toute façon tout nous montrer puisque nous ne saurions tout voir. Il suffit d'apprendre d'abord à voir autrement.
- 16 Il s'agirait, dès lors, que le CCI fasse bel usage de la collection de design qu'il a commencée. L'entreprise est déjà une réussite : le Centre a acquis notamment les merveilleuses pièces (43) de la collection « Vegesack », qui est l'un des bijoux de cette collection du CCI et lui donne sa dimension internationale. Mais faut-il que ce même CCI se laisse fasciner par la furie patrimoniale et par le style de *Manifeste* ? N'y a-t-il pas quelque tristesse à lire ces phrases extraites du document qui accompagne l'exposition *Meubles et immeubles -Design et architecture : les nouvelles acquisitions* (23 juin - 13 septembre 1993) ?
- 17 « Qu'est-ce que le design ? C'est à cette question que l'an dernier, lors de l'exposition *Manifeste*, la collection naissante du Centre Georges-Pompidou entendait répondre. Une tentative, en quelque sorte, de définition, qui embrassait, dans les plus grandes largeurs, la production industrielle de série, du design militaire au design le plus domestique. Cette démonstration de force, qui offrait au visiteur sur le plateau du Forum plus de huit cents objets à observer, a pu apparaître comme une forme de provocation. Provocation à traiter sous le seul rapport des formes, tous les objets industriels, y compris les plus inattendus dans un lieu culturel. »
- 18 Nous en avons dit assez sur *Manifeste* pour que les choses soient claires. Que penser de ce discours euphorique et triomphaliste, sur le registre de la conquête et de la « démonstration de force » ? Les conservateurs n'ont-ils pas appris autre chose auprès des œuvres d'art et des objets qu'ils fréquentent ? Le CCI peut continuer sa collection, sans tomber à son tour dans l'erreur historique d'un postmodernisme déjà dépassé. Il suffit de penser à François Mathey, son fondateur. L'utopie qu'il incarnait n'a pas nécessairement perdu son sens. Elle pourrait éviter au CCI de se retrouver dans la situation du MNAM, qui ne sait plus s'il doit partir ou rester, couper sa collection en deux ou en trois, en laisser une partie ici et en installer une autre ailleurs. « Alors, la coupure, pour vous, c'est plutôt 1950 ? Ou plutôt 1965 ? Pourquoi pas 1960 ? etc... » Mais le passé, « l'historique » comme on dit, ne s'arrête ni ne commence nulle part, et il y a des œuvres inexposables, à entendre comme on voudra, ou d'autres qui exigeraient des concessions à perpétuité. Faut-il garder les œuvres « fondamentales » et négliger ou déplacer « les autres » ? Mais qui le dira ? A l'utopie du musée total, mieux vaudrait répondre par l'utopie du musée impossible, en métamorphose, qui saurait en tout cas

défendre les œuvres du xxe siècle en leur évitant de se muséifier pour toujours. Pourquoi se fixer sur l'exhaustivité et sur l'historicisme qui la fonde, puisque de toute façon aucun musée ne sera construit d'ici quinze ans au moins ? Alors vive la légèreté, au service de la création et de l'œuvre ; œuvrer = c'est ouvrir. Que les conservateurs soient les ouvriers de l'ouverture. Pour un ouvroir (= atelier) de la peinture potentielle. Une manière de dire la bonne utopie (sans-lieu) de la collection.

- 19 Donc, disions-nous, faute de cette unité programmatrice, aurions-nous encore des fragments d'utopie, des éclats, des éclairs. Si l'utopie n'était finalement plus que ce reste-là, après tout, tant pis, nous saurions nous en contenter si elle ressemble un peu, de temps à autre, à l'utopie rêvée, fantôme, fantasme, sur chacun des territoires que nous avons traversés. Le Centre Georges-Pompidou serait ainsi toujours mieux qu'ailleurs, éclairé d'un éclat scintillant de l'utopie absente, mais présente dans une œuvre ou une soirée lumineuse. Le Centre deviendrait ainsi une écriture fragmentée, « en archipel », dont la fin serait un commencement. Pour finir encore, sur ce verre où pourtant, disait Walter Benjamin, « on n'inscrit pas ».

Pouvoir et culture

- 20 Encore faut-il que le *pouvoir* sache saisir l'importance des enjeux liés au Centre Georges-Pompidou. Le pouvoir : à la fois le président de l'institution et le pouvoir politique dont il dépend.
- 21 Il n'est pas certain, en effet, que le décret réformateur garantisse à l'usage l'efficacité et le bon fonctionnement des rouages de la structure. A l'examen, il apparaît que le président, fort des possibilités que lui donne son nouveau statut, peut jouer de différentes manières, selon les circonstances et ses intérêts. Il peut, il est vrai, travailler avec toutes les parties, dans l'unité, l'harmonie et la transparence. Mais il peut aussi préférer d'autres voies, en choisissant de s'appuyer sur tel ou tel des pouvoirs qui s'inscrivent dans l'organigramme complexe du Centre.
- 22 Ainsi tout dépend, et trop fortement sans doute, des choix politiques et culturels de l'heure. Très brièvement, on pourrait résumer de la manière suivante les possibilités, ou les tentations, qui s'offrent : le pouvoir peut choisir, sans exclure d'ailleurs leur combinaison, la culture patrimoniale, la technocratie culturelle, le marketing culturel, et enfin, plus récemment à l'ordre du jour, la culture humanitaire. Or aucune de ces versions de la culture ne correspond à la nature ni à la vocation du Centre Georges-Pompidou, auxquelles tant de gens paraissent passionnément attachés, malgré les erreurs et les insuffisances. Pourquoi tous, si différents, conservateurs, bibliothécaires, architectes, peintres, restaurateurs, administrateurs, musicologues, jeunes ou déjà anciens, pourquoi tous, ou quasi, étaient-ils peu à peu gagnés par cette flamme, à évoquer leur lien avec le Centre ? C'est que, oui, décidément, il s'était définitivement imposé dans leur histoire ; que le lien particulier qui s'était tissé, entre lui et eux, était puissant ; comme si tous avaient gardé un peu de cet extraordinaire élan collectif qui permit au Centre un jour, au dernier soir de l'exposition Vienne, de fermer exceptionnellement à 2 h du matin.
- 23 Le Centre, c'est bien sûr pour toute une génération une image de la jeunesse, une institution où l'action pouvait être la sœur du rêve, où le temps n'était pas toujours vécu comme ailleurs. Légèreté du passage, de la vie qui passe à peine. Et pourtant.

Curieux destin que celui du Centre. Un destin de personnage de roman. A l'origine, il est presque béni des dieux et a toutes les fées à son berceau. Comme un miracle surgi. Comme certains instants vécus par ceux de cette génération. Et pourtant. Très vite, tant d'infortunes. La mort prématurée de son père fondateur. Et bientôt l'acharnement des héritiers, l'hostilité qui lui vaut la suspension des travaux. Les procès. Puis la hâte de démarrer, de vivre, comme un prématuré, à peine fini, sans tous ses budgets en poche. Et malgré les artistes qui l'aiment, Ponge, Soulages, Boulez, et Buren qui plantait ses drapeaux, Baudrillard souhaitait déjà que les visiteurs qu'il accueillait viennent pour le faire plier. « Faites plier Beaubourg ! » Il n'a pas plié, mais on l'a peu à peu négligé, comme un beau bateau devenu moins rapide et déjà démodé : il y en avait de plus nobles et de plus chics. Il n'a pas plié mais il a dérivé. Il n'a pas plié, mais on découvre un jour qu'il était non seulement ensablé, mais prématurément vieilli, rouillé, et plutôt mal fréquenté. Alors quelqu'un qui l'avait toujours détesté était venu le reprendre à main. Et voilà que son tuteur disparaissait prématurément à son tour. Etrange destin. Le voilà orphelin, emballé, peut-être déjà lifté. Mais comment ravalier la jeunesse qui passe, le temps d'autrefois, le vœu de l'utopie ?

- 24 Mais, précisément, l'utopie ne saurait se satisfaire de la nostalgie ; et il y a, à Beaubourg, dans le personnel et dans le public, des voix claires, des voix fermes, nettes et métalliques comme un soprano de Boulez. Il y a des lieux où, loin de finir encore, Beaubourg continue invisiblement de commencer. Sans nostalgie ni mélancolie. On y travaille ferme, parle, lit, réfléchit, compose... Au présent. Loin des discours, des rumeurs et des sondages. La jeunesse est toujours là à Beaubourg, allez un peu à la bibliothèque. Et on se dit alors qu'elle vient de si loin, cette utopie Beaubourg, des profondeurs si lointaines de notre culture occidentale, que même aménagée au goût du jour, elle est plus forte et plus vivante que tous les « prière d'inhumer » ou les désirs de solder.
- 25 Utopie des correspondances, harmonie, unité, analogie, passage des frontières, traverses, éclair du temps : de l'Antiquité grecque au xv^e siècle, de l'âge baroque à Baudelaire, d'André Breton à Francis Ponge, de Kircher à Boulez et Cage : cette utopie est à l'œuvre, se métamorphose de création en création, au pli de la différence des arts. C'est là sans doute ce qui passe, de manière diffuse, à Beaubourg, de l'utopie de la trace vivante de l'art, de la jeunesse jamais démentie de l'œuvre toujours à faire.
- 26 Cette idée avait été « logée » (Ponge). Le public est venu. Il est toujours là. Et sa fidélité, au-delà des différences de génération, prouve, à l'envi, que la responsabilité du pouvoir politique est plus importante qu'il y paraît. Claude Mollard se trompait lourdement quand il écrivait dans *L'enjeu du Centre Pompidou* : « Il appartiendra au public de faire quelque chose de cette machine culturelle qui lui est proposée. Sans lui, elle sera un désert, un temple mort ». Rhétorique inexacte. Le public n'a jamais déserté, il est même toujours là, composite, curieux, bigarré. Fidèle. Et renouvelé à la fois, puisque toujours presque aussi jeune. Claude Mollard s'est trompé, puisque la présence du public a résisté aux égarements de l'institution. Il s'est trompé comme d'autres, de ces hommes de l'appareil d'Etat dont la politique et la gestion, on le sait aujourd'hui, ont nui à la qualité de l'utopie, même s'ils publiaient parfois de distingués poèmes. Ils ont été jusqu'à accuser le Centre d'être un grand corps malade, quand c'est eux qui, peu à peu, l'empoisonnaient. Par démission, ou manque de hauteur de vue. L'art est là, le public est là, les compétences du personnel sont là, l'argent aussi ou à peu près. Il importe donc que l'autorité de tutelle choisisse avec justesse et cohérence les orientations de la

politique culturelle et les hommes capables de les mettre en œuvre. Mais en respectant la spécificité du Centre. Qu'il nous soit permis d'avancer que notre haut-appareil d'Etat est parfois un peu faible, et ne croit pas assez à la pensée. A peine aux idées. Or, plus que jamais sans doute, au regard de la *désorientation* contemporaine, il importerait qu'on s'attache à la qualité des hommes de pouvoir et de décision. Et à leur programme. Pour ne pas dire leur *programmation* future.

- 27 Il importerait donc qu'on admette la nécessité de la pensée et de la recherche ; qu'on admette qu'elles ne relèvent ni du simple tour de table ni des couloirs des ministères ; ni non plus de l'audit d'entreprise. Au Centre Georges-Pompidou, il est question d'immédiateté et de médiation, d'effacement du temps, d'articulation de l'espace ; il est question de la mémoire, du système des correspondances et des différences entre les arts, de dispositifs et de supports d'inscription. Ce ne sont pas des mots. Ce sont des idéautés fortement incorporées dans le champ politique, culturel et social. Les prendre au sérieux serait peut-être donner au Centre sa véritable chance de métamorphose. Et les citoyens qui préfèrent Beaubourg aux défilés de mode du Louvre aimeraient bien qu'on leur laisse leur outil en état de marche, voire qu'on embellisse leur grand atelier, « atelier contemporain », comme dit Ponge, où ils peuvent venir « se réparer ». La machine du Centre : l'outil, l'atelier du contemporain, gai, propre, coloré et vivant comme les fontaines de Niki de Saint-Phalle. Beaubourg réclame d'abord et avant tout qu'on sache bien « machiner » la machine. Beaubourg réclame de bons artisans, de bons ouvriers, de bons médiateurs, puisque son utopie repose précisément sur cet art subtil des médiations « entre ». Le Centre : *entre*. A la mesure de l'IRCAM. Au principe de l'ouverture et de notre communauté, fût-elle anonyme et bigarrée. Le Centre *entre*. Entre un objet surréaliste et un tableau de Fernand Léger. Une utopie qui serait tout à la fois, du côté du MNAM-CCI, *le Grand Verre* de Marcel Duchamp, du côté de l'IRCAM, *l'Explosante fixe* de Pierre Boulez et, du côté de la BPI, « *le gardien des métamorphoses* » d'Elias Canetti.