

BERNADETTE DUFRENE

Monument ou *moviment* ?

En 1987, Richard Rogers, l'un des architectes du Centre Pompidou s'étonnait : « En dix ans, le Centre est devenu aussi monumental que Saint-Merri aux yeux de la Commission des sites. Je dois avouer que ce respect soudain me déconcerte un peu. Il risque en tout cas de poser des problèmes lorsqu'il faudra faire évoluer le bâtiment. J'espère que le succès du Centre ne se retournera pas contre lui en contribuant à figer les choses en l'état. Il est peut-être devenu un monument ; il ne doit surtout pas se transformer en monument historique¹. »

1. In *Le Centre Georges Pompidou : du bâtiment-jouet au monument*, Paris, Éditions du CGP, 1986.

Michel Denancé,
Centre Georges Pompidou, de Piano et Rogers, 1977
© Archipress.

Cette déclaration pose plusieurs problèmes : Beaubourg serait-il victime lui aussi du « tout-patrimoine » et du retour du monumental ? Non conçu comme un monument à l'origine, ce dont attestent aussi bien les déclarations des architectes que le lot des sobriquets dont il fut affublé au début (« raffinerie », « supermarché »), il serait devenu aussi monumental que Saint-Merri. Ce « respect soudain » ne risque-t-il pas de le dénaturer en en faisant un monument historique non évolutif ?

À l'origine, un anti-monument

Beaubourg est né de paradoxes et d'abord d'un paradoxe politique. De tous les sobriquets, celui de « Pompidolium », qui suggère l'idée d'un mausolée, est assurément le plus immérité. Le président Pompidou qui décide la création du Centre (« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel à la fois musée et centre de création ² ») refuse d'en contrôler la forme et le contenu, par souci démocratique. Dans le contexte très politisé de l'après-68, il s'est défendu de vouloir en faire le centre d'un art officiel : « L'artiste par vocation profonde aspire à l'indépendance, quand ce n'est pas à la contestation, et tout art officiel est désormais condamné à la médiocrité. » Quand R. Bordaz, le haut fonctionnaire chargé de piloter l'opération, fait part à Pontus Hulten de la décision prise en l'espace d'une nuit de rebaptiser l'établissement public du Centre Beaubourg « Centre Georges-Pompidou », c'est, à ses dires, non pour célébrer le président défunt mais pour que le chantier – dont la dépense est alors l'équivalent de 16 km d'autoroute dans un temps où le budget de la culture n'atteignait pas 0,5 % du budget de l'État – puisse être mené à terme. Et ce n'est pas le portrait du président par Vasarely dans le forum qui pourrait suffire à autoriser une comparaison avec un mausolée.

Beaubourg est aussi né d'un paradoxe architectural. Pour ce centre dont une des missions était de rétablir la place de Paris sur la scène artistique internationale, ce sont Piano et Rogers, la trentaine à peine passée, convaincus de n'avoir aucune chance de gagner le concours, qui furent sélectionnés : ils s'en étaient donné à cœur joie en dessinant un bâtiment d'anticipation, hors des conceptions dominantes en ce qui concerne l'architecture des lieux culturels. Les architectes avaient en effet eu peur « de déboucher, malgré [eux], sur un monument dont [ils n'auraient] pas contrôlé toutes les implications, politiques notamment » (Rogers). C'est pourquoi, selon Piano, Rogers « a tout de suite pensé [...] à une proposition alternative, à un bâtiment qui ne se-

2. *Le Monde*,
17 octobre
1972.

rait pas un monument, mais une fête, un grand jouet urbain ». Il ajoute cette phrase capitale pour comprendre le contexte : « La notion de culture paraissait suffisamment floue pour se prêter à cette interprétation. » Optant pour la simplicité contre la prétention d'un grand nombre de monuments, le bâtiment emprunte les éléments de son esthétique au fonctionnalisme et à l'usine.

La marque fonctionnaliste se trouve dans le choix de la transparence, de la flexibilité : les grands espaces ouverts des plateaux doivent permettre une utilisation des surfaces en fonction des besoins des « utilisateurs ». Elle se trouve aussi dans la visibilité soulignée des fonctions : circulations apparentes, escalators en façade, ascenseurs visibles, couleurs différentielles pour les diverses composantes, tuyaux et bouches d'aération individualisés... Partout, selon l'adage de Louis Sullivan, « *form follows function* » – la forme suit la fonction. Ce qui, en revanche, se démarque du fonctionnalisme, c'est l'accentuation volontaire de l'emprise technologique. Les architectes affirmaient ce qui apparaissait le plus éloigné du culturel *stricto sensu* : l'esthétique *high tech* de la machine. Non à la manière du *Vittoriano* de Rome dont les colonnades évoquent une machine à écrire, mais d'une manière originale qui rompt avec la conception palatiale de la culture : pour la première fois, c'est un bâtiment comparable à plus d'un titre à une usine qui accueille la culture. Une masse cubique simple, l'exhibition de tuyaux que les couleurs primaires désignent à l'attention, le principe des vastes plateaux libres... Il n'est pas jusqu'aux escalators qui ne suggèrent l'idée d'une activité, d'une *production* culturelle. Si l'on songe à la façade du palais de Tokyo, qui abritait l'ancien Musée national d'art moderne, on voit la révolution symbolique : à la colonnade se sont substitués les tuyaux, au monument qui arrête le passant, un monument qui laisse passer, à l'inscription de Valéry un mur d'informations (jamais réalisé par manque de moyens mais sur lequel devait s'inscrire l'actualité). Un parti pris de désobéissance a poussé les architectes à substituer un élément machinique à chaque élément symbolique : l'escalator remplace le grand escalier, la colonne d'aération la colonne des ordres anciens, etc. Beaubourg apparaissait alors contemporain d'une modernité qui accueillait la machine dans son patrimoine culturel comme en témoigne, avant même Orsay, le classement du marteau-pilon du Creusot. Le fonctionnalisme à la Mies Van der Rohe est revu et corrigé par le « brutalisme » d'Archigramm.

Non seulement l'architecture de Beaubourg lutte contre le statisme et le conventionnel monumentaux mais cette dimension antimonumentale est accentuée par le fonctionnement de l'institution, comme l'avaient souhaité

d'ailleurs les architectes : « La culture est statique et reste le privilège de l'élite ; notre problème est de la rendre vivante ; il faut qu'elle puisse aussi bien divertir qu'informer non seulement les touristes ou les spécialistes mais aussi ceux qui vivent dans les environs, un environnement en crise. »

Des mesures politiques (la gratuité de l'accès, l'ouverture le soir), l'utilisation de la piazza pour des manifestations favorisent la venue d'un nouveau public, ainsi que le passage d'une logique de conservation à une logique d'information pour le musée et la bibliothèque. La BPI est conçue comme un libre-service destiné à un grand public ; le musée non seulement développe une politique d'expositions propre à donner des repères pour l'art moderne et contemporain, notamment avec la programmation de *Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, mais il propose aussi des parcours différenciés dans l'espace de la collection permanente. L'un d'eux, les kinakothèques (les réserves accessibles), inaugurerait une révolution muséale en offrant au public curieux la possibilité d'accéder à d'autres œuvres que celles exposées sur les cimaises. L'expression « supermarché de la culture » vint alors naturellement sous la plume de journalistes, à la fois pour désigner la facilité d'accès au Centre et l'abondance de l'offre.

L'assaut monumental des années 1980

Moins d'une dizaine d'années après son ouverture, Beaubourg a subi deux assauts de l'Histoire. Le premier toucha le Musée national d'art moderne. Certains jugeaient qu'il souffrait d'un *déficit monumental* qui l'empêchait de bien remplir la mission qui est la sienne : transmettre la valeur des œuvres et offrir les conditions optimales pour leur réception. La flexibilité de l'architecture avait permis à Pontus Hulten et à son équipe de diversifier les parcours. Dominique Bozo, devenu directeur, fit appel à Gae Aulenti pour revenir à la monumentalité du musée-sanctuaire. Les arguments contre la flexibilité professionnelle avancés par Bozo (« une présentation plus concentrée par rapport à la présentation antérieure qui était éclatée, atomisée pourrait-on dire ») s'en prennent sans le dire au côté ludique du Centre. Bozo évoque le coût des changements périodiques d'espaces. Il souhaite un « classement fait selon les grandes individualités ». Il estime que l'espace doit être rationalisé (une débauche d'espace perdu) et qu'une hauteur de plafond trop grande et des volumes trop importants empêchent de bien apprécier les œuvres modernes réalisées dans de modestes ateliers et pour des salons de particu-

liers. Le critique Marcelin Pleynet condamnait également cet espace oscillant « entre plafond d'usine et pièce de HLM ».

D. Bozo et l'architecte Gae Aulenti ont donc réorganisé le musée sur une grille spatiale ordonnée comme un manuel d'histoire de l'art divisé en grands chapitres. Par ailleurs, les « boîtes », construites par modules de trois en profondeur et le plus souvent également en longueur, ne sont pas sans analogie avec le paradigme architectural monumental. Les dérives et les rapprochements sont annulés, ce qui induit pour le spectateur une lecture dans le strict respect des limites, hautement contemplative, déductive et jamais inductive : chaque bloc renferme une essence, la salle Matisse, la salle Brancusi. Tout au plus parvient-on à des triades.

Réinjecter, dans les espaces flexibles du dur, des cloisons épaisses et stables, de l'ordre, une hiérarchie comme cela fut fait avec l'« avenue » et les rues transversales, substituer aux « cabanes » du premier accrochage les cellules fixes correspondant aux mouvements artistiques, c'était céder à la tentation monumentale. En figeant les espaces du musée, on agissait contre l'esprit du bâtiment qui était son fonctionnement organique.

Cette évolution allait dans le sens souhaité par certains : Jean Baudrillard qui voyait dans Beaubourg un « monument de dissuasion culturelle », ou encore Jean Clair qui avait la hantise de « retourner au chaos de l'espace neutre et indifférencié ³ ». Pour lui, Beaubourg ne réalisait plus la coupure symbolique entre le désordre du monde extérieur et l'ordre spirituel qui doit régner à l'intérieur et avoir valeur d'exemple : « Vouloir, au nom de la flexibilité ou de la transparence, supprimer les repères, les seuils, les murs, les portes, les passages qui définissent l'enclos du musée et la distribution de ses salles, c'est faire bien autre chose que moderniser un espace traditionnel en l'ouvrant à une pluralité de destinations. C'est porter atteinte à ce qu'ils fondent en tant qu'espace localisé, lieu cultuel et rituel, détenteur d'un sens singulier que chaque visiteur essaie de s'approprier. Dans la volonté de désorienter que Beaubourg manifeste dès l'entrée, on reconnaîtra le besoin contraire. »

Lieu cultuel et rituel : comme Jean Baudrillard, Jean Clair proteste contre une désacralisation de l'art qui serait aussi une déperdition du sens de l'art. C'est le même type d'arguments que l'on trouve sous la plume de Dominique Fourcade, le spécialiste de Matisse. Il pense qu'il est impossible de se recueillir dans le premier Beaubourg, l'escalator étant à proximité des Matisse. Il préfère un cadre plus feutré et un retour à l'espace auratique du musée sanctuaire, voué au silence ⁴. Thierry de Duve, lui, reproche à Beaubourg de ne

3. in n° 17-18 des *CMNAM*, Centre Georges-Pompidou, 1986.
4. Jean Clair, *op. cit.*

pas permettre la bonne réception des Duchamp exposés en 1977, car le Centre était trop dans la continuité de la vie quotidienne pour marquer le changement de signification des objets manufacturés (*ready-made*) choisis par Duchamp et « élevés à la dignité d'œuvre d'art ». L'aspect « supermarché » de Beaubourg le condamnerait à échouer dans ces deux cas différents (et presque opposés) : d'un côté, il ne peut être à l'unisson de l'art épuré d'un Matisse (qui nécessite silence et site d'observation stable); de l'autre, il ne peut fournir un cadre suffisamment solennel et affirmé pour que la provocation d'un Duchamp prenne toute sa dimension. L'architecture anti-monumentale ne marquant pas la coupure symbolique entre l'enceinte du musée et le monde extérieur, ni les pièces sublimes ni celles qui, *a contrario*, mettent en question la sacralisation muséale ne pourraient être convenablement exposées.

Le second assaut fut ce « respect soudain » pour le monument. Les livres d'architecture et les revues se mirent à souligner son caractère exemplaire des années 1970 et de l'état de la société d'alors. Il était le témoignage d'utopies des années post-68. Beaubourg commençait à être perçu comme un « monument historique ». Mais Beaubourg peut-il n'être qu'un monument parmi d'autres, que seule son architecture signalerait à l'attention, et peut-il abriter un musée comme les autres ?

Le *moviment*

Dans ce mot proposé par Francis Ponge⁵, l'idée de mouvement, de vie s'attache à celle de monument. Quand Beaubourg forme notre mémoire, ce n'est pas seulement par la beauté de l'architecture, beauté à la fois historique et intemporelle, mais comme « accélérateur culturel », lieu d'échanges avec l'environnement urbain, national, international et entre différents modes de culture. Beaubourg comme *moviment* agit comme « un jeu de reflets », selon l'expression de Pontus Hulten. L'idée des architectes était de faire de Beaubourg un monument plus « ouvert » que les autres, c'est-à-dire transparent à la société, poreux à l'actualité et aménageable pour l'avenir.

Beaubourg transparent à la société : tout est fait, on l'a vu, pour que le public se sente chez lui. C'est le mouvement de la ville qui se propage par-delà les parois de verre, le long de l'escalator. En haut, ce n'est pas, comme dans *Le Troisième Homme* d'Orson Welles, un regard mégalomane que l'on porte sur ses semblables, c'est celui d'une civilité et d'une urbanité qui

5. F. Ponge, *L'écrit Beaubourg*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1977.

se savourent ensemble, éventuellement à la terrasse du restaurant. La société se donne à elle-même le spectacle de sa progression et de sa participation. Ce mouvement, toujours actuel, est aussi marqué par l'accélération : l'escalator permet une circulation rapide, inusitée dans un monument où l'on doit piétiner, où l'on doit stationner.

Beaubourg poreux à l'actualité : Sandberg aimait à décrire son musée idéal comme « le grand magasin de l'actuel ». Beaubourg fait partie de ces monuments liés non pas exclusivement au passé mais à l'actualité. Ils sont les lointains héritiers des bâtiments constructivistes rêvés par les architectes soviétiques auxquels l'exposition *Paris-Moscou* rendit hommage en 1979, en opérant une intéressante « mise en abyme » par la présentation des maquettes du monument à la III^e Internationale de Vladimir Tatline et de l'immeuble de la *Pravda*, à Leningrad, d'Alexandre Vesnine. L'essayiste Nicolas Pounine avait écrit à propos du projet de Tatline : « Un monument doit vivre de la vie politique et sociale de la ville et la ville doit vivre de lui. »

Il avait également salué l'avènement d'un « nouveau type de constructions monumentales réunissant formes artistiques pures et formes utilitaires ⁶ » et la résolution du « problème le plus complexe de la culture : la forme utilitaire apparaît comme une forme artistique pure ». Dans un texte légèrement antérieur intitulé « Des Monuments » (1919), le même Pounine voyait deux principes au monument de Tatline : d'une part, « les éléments du monument sont tous des appareils techniques du monde moderne » et, d'autre part, « le monument est le lieu de concentration du mouvement ». « Moins que partout ailleurs, écrivait-il, il convient d'y rester sur place, debout ou assis ; vous devez être mécaniquement porté, en haut, en bas... » Ce monument à l'information (la propagande) devait présenter « la dernière information, résolution, décision, la dernière invention, l'explosion des idées simples et claires, la création, seulement la création ». Il devait y avoir « un écran géant qui, le soir, par le truchement de pellicules cinématographiques, retransmettrait, vues à grande distance, les dernières nouvelles de la vie culturelle et politique mondiale... La radio, l'écran, les fils, étant tous éléments du monument, pourront être également éléments de la forme ». On peut rapprocher ce projet et ces analyses de ceux d'Alexandre Vesnine pour l'immeuble de la *Pravda* de Leningrad (1924) : ascenseurs apparents, croisillons fonctionnalistes en façade et verre comme à Beaubourg, présence de l'information sur les murs. L'architecte affirmait que « chaque objet réalisé par l'artiste moderne a dans la vie le rôle actif d'organiser la conscience de l'individu, de produire un effet psycho-physiologique sur lui et de lui insuffler

6. Cité dans Troels Andersen, *Art et poésie russes*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1979.

une énergie agissante » (1922). Pour Vesnine, « la tâche fondamentale de l'architecte est d'organiser une vie nouvelle, alors que la technologie n'est qu'un moyen pour le faire ». Le bâtiment est un organisme dont le fonctionnement fait la force qui impose un style de vie et organise l'activité sociale. C'est ce qui définirait le « nouveau monument ».

L'héroïsme idéologique et la propagande ne sont pas – tant s'en faut – repris par Piano et Rogers mais ils partagent avec les architectes constructivistes l'idée que chaque élément architectural doit matérialiser une force et un mouvement. Par ailleurs, ce qui impulse le mouvement à la machine Beaubourg, c'est la place prise par l'information, la production d'information aussi bien que la prise d'information. Pour que Beaubourg soit, selon la formule d'Umberto Eco, cette « machine émettrice-réceptrice globale », il faut non seulement des « utilisateurs » (c'est ainsi qu'on désignait les responsables des quatre départements) mais aussi des usagers. Alors que la *re-monumentalisation* dissocie la forme et la fonction, dans le premier Beaubourg, c'est le fonctionnement qui fait le monument : non plus un monument qui soit seulement support de mémoire, mais un monument qui participe à la production de la culture, qui l'actualise au lieu de la sacrifier.

Beaubourg aménageable pour l'avenir : le Centre Georges-Pompidou est un monument où « le futur est chez lui », selon la formule de Sandberg. Au Musée national d'art moderne, les plateaux flexibles ont été plusieurs fois réaménagés. À chaque exposition, le musée adapte son parcours au sujet. Un jour peut-être, dans l'espace des collections permanentes, les kinakotheques fonctionneront-elles, assurant une transformation considérable de la visite et de la réception des œuvres d'art. Comparaison, approfondissement seraient alors inscrits dans le temps même de la visite.

Le Centre, dans son ensemble, est ouvert à des modifications d'usage. L'actualité attend les formes nouvelles de la présence planétaire (Internet, câble, etc.). Plus le temps passera, plus le grand Méccano ressemblera à un ancêtre, mais demeurera l'idée dynamique et, surtout, le message essentiel de Beaubourg : rien ne change isolément. C'est l'ensemble des relations des secteurs de la culture, entre eux et avec le public, qui se modifient si l'on touche à l'une des composantes. L'avènement d'une forme nouvelle n'engendre pas forcément la disparition des autres précédentes. Beaubourg incarne l'idée qu'on ne peut adhérer à la monumentalité sacrilisante sans scléroser la culture.

A voir aujourd'hui Beaubourg – un immense tipi occupant un coin de la piazza, le pot d'or de Raynaud se détachant à la même hauteur devant la

façade entièrement dissimulée par l'immense placard publicitaire des montres Swatch, au centre duquel un cadre doré entoure un gigantesque point d'interrogation –, on est fondé à se demander quelle est la vraie nature du Centre Pompidou. Si le pot (veau) d'or suggère sans doute ironiquement l'adoration de l'art contemporain – adoration qui lui permet précisément d'être érigé à cette place –, nul ne sait ce qu'il contient. Beaubourg est-il un grand magasin de la culture fermé pour travaux, le temple aux offrandes de l'art contemporain occulté dans l'attente du millenium ou un grand jouet cassé que l'on répare en même temps qu'on joue aux Indiens et aux devinettes ? Au sud du bâtiment, les sculptures-machines de la fontaine Stravinsky paraîtraient presque graciles, sans leur mouvement qui attire l'attention. On se met alors à penser que le Centre Georges-Pompidou est à l'image de ces machines un *moviment*. C'est par son mouvement qu'il s'ouvre à la société, à la ville, au changement. Quand il sera de nouveau en marche, on comprendra qu'il n'est pas encore bon pour les monuments historiques : que Rogers se rassure !