

Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture

In: Genèses, 6, 1991. pp. 98-124.

Citer ce document / Cite this document :

Pinto Louis. Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture. In: Genèses, 6, 1991. pp. 98-124.

doi : 10.3406/genes.1991.1094

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1991_num_6_1_1094

DÉCONSTRUIRE BEAUBOURG

ART, POLITIQUE
ET ARCHITECTURE*

Louis Pinto

MONUMENT et institution, le Centre Beaubourg (inauguré en 1977) condense doublement les conceptions dominantes de la culture légitime. D'une part, parce qu'il reflète et révèle les doctrines architecturales de son époque et d'autre part surtout, parce que, du fait même de son statut officiel, il est au service d'une vision intellectuelle et politique de la production et de la consommation culturelles. Pour un bien de ce type, plus que pour tout autre bâtiment, il apparaît inconcevable de dissocier les représentations architecturales du contexte idéologique dans lequel elles prennent sens. En effet, les architectes, qui doivent être considérés autrement qu'à travers la mythologie du « créateur », s'efforcent d'ajuster leurs pratiques à des structures de perception collectives, partagées notamment par des agents socialement habilités à décider et à évaluer, responsables politiques, experts, promoteurs, artistes, hauts fonctionnaires chargés de la culture, etc. Et s'il existe incontestablement des conflits entre ces différents agents, détenteurs d'intérêts inscrits dans leur position, c'est largement sur fond d'une entente tacite qu'ils peuvent être saisis.

La définition nouvelle de la « culture »

La nouveauté proclamée de Beaubourg consiste, avant tout, dans le refus, de plus en plus répandu, d'une représentation jugée périmée de la culture, celle qui est sous-jacente au musée comme lieu de conservation de biens offerts à la vénération d'un nombre réduit d'amateurs. Si la représentation « traditionnelle » était fondée sur la valeur indiscutée de classements culturels et, donc sur l'exclusion des individus ne disposant pas des moyens d'appropriation symbolique, la représentation novatrice semble faire droit à la variation, voire à la relativité des évaluations ainsi qu'aux aspirations d'un public virtuellement illimité. En effet, après Mai 1968, un impératif idéologique de démocratisation a tendu à s'imposer à la conscience du personnel politique conservateur réuni autour de l'initiateur du projet Beaubourg,

* Je remercie Martine Chaudron, de la BPI, qui a facilité mon travail documentaire au Centre Georges-Pompidou.

le président Pompidou (1969-1974) : la conception réformiste d'une « nouvelle société » est présentée par le Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, comme une réponse aux événements récents. Dans le domaine culturel, l'invocation gaullienne de la « France éternelle » et de la « grandeur historique » défendue non sans emphase par André Malraux, quasi inamovible ministre de la Culture, tendait à apparaître périmée car mal ajustée aux « besoins » nouveaux de production et de diffusion culturelles. Le président Pompidou est d'autant plus porté à favoriser l'innovation que ses propres goûts l'inclinent à la recherche des œuvres d'avant-garde. Son réseau de relations compte un certain nombre de créateurs au nombre desquels les peintres Hartung, Soulages, Vasarely, les sculpteurs Agam, Arman, Tinguely, le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez (« exilé » en Allemagne à la suite d'un différend avec Malraux), l'architecte Émile Aillaud, le conservateur de musée François Mathey et des personnalités avisées et compétentes telles que Bernard Anthonioz ou Michel Guy¹ et c'est, sans doute, ce qui l'a incité à organiser une grande exposition d'art moderne en 1972, à meubler certaines pièces de l'Élysée avec un mobilier contemporain peu dans les goûts de son prédécesseur (De Gaulle) et à coup sûr de ceux de son successeur (Giscard d'Estaing). Ces personnalités ne pouvaient qu'être insatisfaites d'une politique culturelle jugée peu ouverte à la modernité et impuissante à atténuer la prépondérance de nouveaux foyers de l'avant-garde planétaire. L'action de modernisation culturelle a été favorisée, parmi les membres du personnel politique, par quelques responsables des affaires culturelles : aux indispensables titres bureaucratiques qui attestent leur qualité de serviteur de l'État (diplôme de sciences politiques, ENA), ils ajoutent une compétence spécifique procurée par la famille d'origine, la scolarité ou par leur carrière. Ainsi, Robert Bordaz (né en 1908), délégué puis président du Centre de 1970 à 1977, qui a mené des études de droit et de sciences politiques, dit avoir longtemps hésité entre la vie intellectuelle qu'il a côtoyée dans son enfance et son adolescence et la vie publique, au point que toute sa carrière semble une conciliation de tentations différentes (il est passé de la Construction et de l'Urbanisme à l'Exposition universelle de Montréal, à l'ORTF)² ; Claude Mollard, (né en 1941), directeur général du

1. Pierre Cabanne, *le Pouvoir culturel sous la V^e République*, Paris, Olivier Orban, 1981.

2. Robert Bordaz, *Pour donner à voir. Au service des arts, du public et de l'État*, Préf. de P. Boulez, Paris, Diagonales, 1987.

Centre en 1975, est issu de l'ENA et a consacré en partie sa carrière au domaine de l'animation culturelle ; Sébastien Loste (né en 1936), chargé de mission auprès de Robert Bordaz et conseiller du président de la République, est, comme celui-ci, ancien élève de l'ENS et agrégé de lettres classiques.

Si le terme de « culture » est mis en avant par tout un ensemble d'individus porteurs de conceptions novatrices, c'est dans la mesure où il entre en opposition avec le terme d'« art » aux résonances plus élitistes. Dans un rapport officiel (préparation au 9^e Plan) sur « l'impératif culturel » se trouvent ainsi déclarées « culturelles » « des activités réprimées ou ignorées (quand elles ne sont pas méprisées) » d'où il apparaît possible de « faire surgir des réserves insoupçonnées de dynamisme, d'enthousiasme, de créativité, de plaisir³ ». La terminologie gauchiste du « plaisir » est combinée avec le répertoire plus traditionnel de la mobilisation des « énergies ».

Le discours officiel sur le Centre Beaubourg tenu par des hommes politiques, des gestionnaires de la culture ou des architectes, est une transposition particulière d'un discours plus général sur l'ordre social diffusé après Mai 1968. En effet, le préambule du concours d'architecture expose une conception déterminée de la culture : le bâtiment à construire devra tenir compte de ce que « la notion traditionnelle de l'Art et même celle de la culture semblent mises en question » et de ce que « la création est devenue le langage le plus immédiat, le plus total de notre époque ». La circulation généralisée des hommes, des biens et des informations doit l'emporter sur toutes les « cloisons ». La circulation est à la fois verticale – « les hiérarchies des expressions de l'art sont fictives » – et horizontale – des arts différents sont appelés à voisiner : en même temps que la culture doit s'ouvrir au public profane (Bibliothèque publique d'information, services d'accueil...), les créateurs sont conviés à réaliser tout ce que recouvre le terme d'« interdisciplinarité ». Selon le secrétaire général du Centre en 1976, Claude Mollard, les « missions » principales du Centre sont de : « décroisonner les activités culturelles pour favoriser un renouveau de la création et d'assurer leur très large diffusion auprès du public⁴ ». Dans sa présentation de Beaubourg, il écrivait : « La culture étend son domaine. Elle s'élargit au plus grand

3. *L'Impératif culturel*, Paris, la Documentation française, 1982, p. 41.

4. Claude Mollard, *l'Enjeu du Centre Georges-Pompidou*, Paris, Bourgois, 1976.

nombre. Elle gagne sur des terrains qui lui étaient fermés. Elle devient "fonction collective" au même titre que l'éducation, la justice, la santé, mais avec en outre l'ambition de dépasser toutes les frontières » (p. 15). De même, Pontus Hulten, directeur du département des Arts plastiques de Beaubourg, figure réputée de nouvelles conceptions muséologiques, proclame la fin du « cloisonnement entre l'art, la littérature, la science et la vie. [...] depuis longtemps, les artistes [...] se tournent vers un autre public, un public plus étendu, anonyme et curieux. C'est là un phénomène logique dans une société éclatée », et il précise à propos de l'institution du musée : « Il faut retirer leurs uniformes aux gardiens et à la culture⁵. » Il n'est donc pas étonnant que les chiffres soient devenus un enjeu politique : l'argument de la démocratisation se réfère plutôt au volume des visites (le « musée le plus visité du monde ») et la critique de cet argument se fonde sur les données, plus ou moins confidentielles, concernant la composition du public qui témoignent de la représentation des groupes sociaux favorisés économiquement et, surtout, culturellement⁶.

Cependant, les intérêts proprement artistiques ont été un autre facteur déterminant dans la conception du Centre et ils ont agi selon des modalités déterminées : la logique idéologico-politique a procuré les apparences de l'universalisme démocratique à la logique de faire-valoir économique et symbolique des biens culturels nouveaux dans laquelle s'inscrit également le Centre. En effet, celui-ci devait apparaître, pour les professionnels de l'art et du marché de l'art, comme la réponse des pouvoirs publics au déclin évident de la position de la France au cours des années 1960. Paris subit la concurrence de nouveaux lieux d'exposition, de commerce et de classement : Kunsthalle « Documenta » à Kassel, Moderna Museet et Kulturhuset de Stockholm, musée Louisiana au Danemark, Neue Nationalgalerie à Berlin, Lincoln Center à New York, Biennale de Venise, etc. La domination américaine fascine et il est significatif que la première grande exposition du Centre ait eu pour thème « Paris-New York ». Une stratégie de reconquête au sein du réseau des échanges culturels internationaux se trouvait ainsi d'emblée liée à la question de la présence d'un public nombreux, gage de visibilité et de réussite : la perpétuation des hiérarchies

5. Pontus Hulten, *Toutes les muses*, brochure du département des Arts plastiques de Beaubourg, reproduit dans *l'Arc*, n°63, 1975.

6. Le cas de la BPI est sans doute singulier, puisqu'elle remplit, auprès d'un certain nombre d'étudiants, la fonction d'une bibliothèque universitaire. Cf. Jean-François Barbier-Bouvet, Martine Poulain, *Public à l'œuvre : pratique culturelle à la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou*, Paris, la Documentation française, 1986.

artistiques au profit des non-profanes tendait à se réaliser d'une façon inédite, à travers une référence à la bonne volonté, sinon au « plaisir » de tous. Les contraintes de taille rendent compte d'une caractéristique remarquable du Centre, la concentration de plusieurs institutions culturelles soit anciennes soit nouvelles (Centre national d'art contemporain, Centre de création industrielle, Bibliothèque publique d'information, Institut de recherche et de coordination acoustique-musique...) au sein d'un même bâtiment.

Un clivage entre traditionalistes et modernistes apparaît. Devant la maquette du projet choisi, le président Pompidou avait déclaré : « Ça va faire crier ». Mais les « cris » se faisaient déjà entendre avant la construction par ceux que rebutaient les conceptions nouvelles de la culture : les « gens des musées » comme les appelait Claude Pompidou⁷ qui ne pouvait que constater le peu d'empressement des membres de la corporation pour occuper les nouvelles positions ; les artistes et connaisseurs réunis autour de la Société des amis du Musée d'art moderne afin de maintenir les œuvres dans leur lieu initial, le palais de l'avenue Wilson (parmi eux des veuves de peintres et André Malraux) ; enfin une partie du personnel de la droite qui, à travers Giscard d'Estaing, a failli remettre en question l'achèvement du monument après la mort de Georges Pompidou. La dissociation du budget du Centre et du budget de la Réunion des musées nationaux a été, sans doute, l'un des moyens de rompre avec l'emprise de l'orthodoxie culturelle.

On peut voir dans l'élévation des taux de scolarité secondaire et supérieure parmi de nouveaux groupes sociaux l'une des conditions de possibilité de la nouvelle définition anti-élitiste de la culture : entre les individus qui sont détenteurs de la culture légitime et ceux qui en sont dépossédés apparaît un ensemble de positions intermédiaires caractérisées par une expérience négative de l'ordre culturel jugé « rigide », « répressif », etc. Les limites imposées par la culture officielle considérée comme asservie aux intérêts d'une élite semblent pouvoir être surmontées grâce à la conciliation heureuse des contraires, la qualité et la quantité, la rareté et l'accessibilité, l'originalité et la popularité. C'est une transgression légitime des hiérarchies que contient la notion centrale de « créativité » (qui a une dimension verticale,

7. Interview dans *Paris-Match* du 29 janvier 1987.

« l'animation », et une dimension horizontale, « l'interdisciplinarité »). La « créativité » est l'une des formes nouvelles que prend dans l'univers de la culture la gestion politique des populations : fondée sur le primat des aspects symboliques de la domination, elle s'inscrit dans le langage de la « participation », de l'« expression », du « dialogue », de la « communication » qui se développe dans de nouveaux univers en voie de constitution, en particulier ceux de la « vie quotidienne », de l'« environnement », de la « consommation », etc., et qui marque la fin des formes anciennes de soumission « passive » et « obéissante » à l'ordre social ainsi que l'apparition d'attitudes plus « actives » et « civiques ». La découverte des « nouveaux besoins » est favorisée d'abord par une multitude d'agents remplissant une fonction de porte-parole, animateurs culturels, militants d'associations, médecins ou avocats voués aux pratiques « alternatives »... qui servent leurs intérêts d'avant-garde éclairée en même temps qu'ils servent la cause plus générale de la « base », de la « vie », de la « société civile ». Mais elle l'est également par la partie du personnel politique qui accepte de constituer en « partenaires » ces agents, au nom d'une vision moins autoritaire et plus libérale, sinon libertaire, de l'ordre social : au lieu de méconnaître les besoins de « créativité », et par suite, de risquer de ne pas lui donner d'autre issue que la destruction, ces hommes politiques « ouverts » et « intelligents » s'emploient à présenter la « culture » comme une alternative privilégiée à l'« anarchie » dont Mai 1968 a réveillé le spectre.

C'est une vision proprement politique de la culture qui se trouve exprimée par Jacques Rigaud (né en 1932) : haut fonctionnaire, ancien directeur de cabinet des ministres des Affaires culturelles de l'époque, Jacques Duhamel et Maurice Druon, il a joué un rôle d'intermédiaire entre universitaires, journalistes et hommes politiques. Dans l'un de ses livres parus en pleine maturation du Centre Beaubourg, il visait à concilier son sens professionnel de l'intérêt supérieur de l'État avec ses convictions intimes d'humaniste. Alors que « d'antiques certitudes, faites pour rassurer dans les épreuves, s'effondrent quand on les touche », que « la religion, la connaissance, l'art ont cessé d'être des réponses », et qu'enfin « le développement matériel ne garantit plus à lui seul l'avenir de l'homme », il s'agit, selon lui, de

trouver une réponse appropriée, contemporaine, au « besoin de ferveur » de l'homme, réponse que seule désormais la « culture » peut procurer. Mais, pour être applicable au plus grand nombre, cette solution doit, par hypothèse, surmonter le « schisme culturel » qui, traditionnellement, oppose le « public » et les « créateurs », la production de masse et la production pour initiés. Entre les termes d'une alternative brutale, une « troisième voie » demande à être explorée qui permette « l'éclosion d'une aspiration générale à la dignité de la vie⁸ ». Le principal dispositif que suscite cette évaluation du rôle de la culture est celui de l'« animation ». En agissant « sur le rapport entre les œuvres et ceux qui les reçoivent », l'animation tend à « être une médiation » (p. 92). Elle prête une vie toujours nouvelle aux biens, au patrimoine. Ainsi, Jacques Rigaud peut déclarer au sujet du musée : « On pourrait le croire condamné à rester inerte, avec ses œuvres clouées aux murs comme pour un supplice. Pourtant il s'anime et s'aère, s'adapte à une fréquentation plus dense par un public moins averti. La présentation des collections se diversifie, s'éclaire, vise à être à la fois didactique et attrayante, au grand dam des nostalgiques d'un déchiffrement érudit » (p. 87). Mais, en plus de l'« animation », il existe « une autre voie pour réintroduire la culture dans la vie du plus grand nombre : c'est l'action sur l'environnement de l'existence quotidienne » (p. 236) : la culture libérée dans les musées doit également s'échapper des murs et descendre dans la rue. Ainsi les contraires, haut et bas, élite et masse, esprit et matière... trouvent dans la culture un équilibre suprême dont les effets sont assez directement politiques. L'action à travers la « culture » et l'action à travers la « vie quotidienne » apparaissent ainsi comme des moments complémentaires d'une opération symbolique de représentation du monde social visant à substituer l'harmonie au conflit, l'intelligence à la violence, la communication au commandement... : un individu réconcilié avec la société dans son loisir comme dans ses consommations et dans son travail est appelé à remplacer l'homme « exploité » et « aliéné ».

La conception nouvelle de la culture tend à remplir une fonction sociale de pacification dans la mesure où elle est en affinité avec une représentation du monde où les classements, loin d'apparaître définitifs et irrévocables, apparaissent relatifs, provisoires, indécis. A

8. Jacques Rigaud, *la Culture pour vivre*, Paris, Gallimard, 1975, p. 207.

Beaubourg, des institutions disparates voisinent dans l'équivocité de leur statut respectif : l'accueil et le forum mêlent un peu tout le monde, comme le parvis à l'extérieur, tandis que les plus légitimes, le musée et l'auditorium, demeurent à l'écart et que certains lieux comme le Centre de création industrielle fonctionnent comme des zones frontières. Dans une telle partie se révèle un peu la signification du tout : « Le CCI est en effet le secteur le plus riche d'avenir dans le Centre, à l'intersection des préoccupations du public et des créateurs. Son action est tournée vers la vie quotidienne et donc aisée à comprendre, constituant une sorte de palier entre le non-public et les activités culturelles plus complexes des étages supérieurs⁹. » Initialement dirigé par François Mathey, le CCI a été considéré comme un lieu turbulent, voire « gauchiste ». Les expositions temporaires, facilement accessibles, qui sont consacrées à des objets familiers, favorisent le rapprochement entre la « culture » et la « vie ». Mais l'unicité du bâtiment recouvre inévitablement un espace hétérogène, différencié en fonction de la diversité des publics, même si, dans les discours officiels, la proximité spatiale est dotée du pouvoir magique d'effacer les séparations¹⁰.

La rhétorique de la « créativité » avec ses variantes, « animation » et « interdisciplinarité », peut apparaître comme une forme routinisée et stéréotypée de subversion symbolique, à la fois proche et lointaine des formes plus nobles pratiquées par les avant-gardes artistiques. La lutte proclamée contre les frontières verticales (haute et basse culture) et horizontales (entre genres et disciplines) doit être en effet rapportée à l'apparition d'un groupe nouveau de producteurs de biens engendré par les transformations du champ de production culturelle. En particulier, le brouillage des oppositions entre des secteurs jusqu'alors différents du champ, l'université et le journalisme, la littérature et la critique, la culture et la politique, a suscité des positions, difficilement classables selon les critères anciens, qui inclinent à une production culturelle hybride, dont les instances de consécration sont elles-mêmes faiblement légitimes. Généralistes attirés dans un univers intellectuel qui tend à « dépasser » toute spécialité, les philosophes ont visé à utiliser leur compétence savante sur de nouveaux objets¹¹. Ils participent à une multitude de lieux de rencontre – colloques sur « l'environne-

9. R. Bordaz, *le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Ramsay, 1977, p. 120.

10. Affirmant que le Centre n'est pas une « simple juxtaposition » d'activités, Robert Bordaz écrit : « Un centre intégré comme le nôtre offre au public un meilleur aménagement du temps de loisir culturel, permettant un enchaînement plus facile d'une pratique à l'autre. [...] Susciter un tel enchaînement, c'est contribuer à provoquer et donc à élargir l'accès à la culture » (p. 82).

11. Louis Pinto, *les Philosophes entre le lycée et l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, 1987.

ment », la « ville », etc., commissions pluridisciplinaires chargées d'étudier des projets d'urbanisme, de sociologie, d'économie... – où ils font valoir un point de vue « global » et « critique » destiné à compléter celui des « technocrates » et des spécialistes réputés plus soucieux d'efficacité. En parlant de « l'espace » plutôt que des agents sociaux concrets, leur discours permet d'exprimer des intérêts éthico-politiques sous la forme neutre et dépolitisée de la pure perception esthétique. Ainsi, lors du « colloque d'esthétique appliquée à la création du paysage urbain » tenu à Arc-et-Senans en septembre 1973¹², urbanistes, architectes, philosophes, sociologues, s'accordent, sous l'inspiration de Jacques Derrida, sur la nécessité d'une « grammatologie de la ville » permettant de passer de la métropole concentrée et centralisée (« notion de place centrée, de communication à portée de voix, hiérarchie des fonctions dans la cité et spécification des centres urbains en fonction de cette hiérarchie ») à l'espace ouvert – intelligent et « différent » (« cette notion d'espace centré régi par le logos s'est trouvée déplacée, décentrée, disséminée »). Le discours sur l'urbanisme et l'architecture pourrait représenter, sur ce domaine spécifique, l'équivalent du processus d'intellectualisation de la peinture accompli à la fin du siècle dernier par certains écrivains et poètes : un signe incontestable en est le succès de cet exercice nouveau, apparu dans les années 1970-1980, dans les revues intellectuelles (« L'objet architecture », *Critique*, janvier 1987 ; « La ville inquiète », *le Temps de la réflexion*, 1987 ; « Le postmoderne », *Cahiers de philosophie*, n° 6, 1988, et aussi le colloque « Métropole et modernité » organisé en mars 1989 par le Collège international de philosophie). L'idéologie de l'interdisciplinarité donne sa marque distinctive à des entreprises apparemment aussi différentes que l'*Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1972), le Collège international de philosophie (1983) ou la revue *Traverses*. Cette revue, dont le nom indique bien l'ambition, a été créée par le Centre de création industrielle en 1975. Les membres de son comité de rédaction ont pour caractéristique d'échapper aux classements de spécialités, puisque leur production intellectuelle relève souvent de plusieurs genres : ainsi on compte entre autres un journaliste et écrivain (Marc Le Bot), un historien et psychanalyste (Michel de Certeau¹³), un philosophe et romancier (Gilbert Lascault), un philosophe et historien

12. Publié à Paris, Copedith, 1975, 276 p.

13. Michel de Certeau (mort en 1986) a été chargé en 1983 par Jean Maheu, président du Centre, d'une mission d'expertise sur les activités du Centre dans les domaines de la littérature, de la philosophie et des sciences humaines ; cf. « Le sabbat encyclopédique du voir » publié par la revue *Esprit* en février 1987.

(Louis Marin), un sociologue à orientation philosophique (Jean Baudrillard), un économiste ouvert à la philosophie et aux sciences de l'homme (Marc Guillaume) et un journaliste (Pierre Lepape). Les numéros sont moins consacrés à des thèmes répertoriés d'après des disciplines ou des secteurs, qu'à des mots dont le statut indéfini ou même énigmatique autorise toutes les combinaisons d'apparence originale et rare : (« Lieux et objets de la mort » a été suivi par « Le design », « Le simulacre », « Le reste », « La cérémonie », « L'obsène », « Le dégoût », « Les circuits », « Le hasard »...). La revue est placée sous l'emblème de la « transversalité ». Cherchant à justifier le titre de la revue (qui désigne un « raccourci »), une responsable – Huguette Briand-Le Bot – oppose deux logiques, celle de la « ligne droite », de la « ségrégation », de la « contrainte » et celle de la « transversalité », dans un avant-propos au numéro un, qui enferme moins des thèses que des images, des métaphores et des aphorismes.

Le profit que, quant à eux, les architectes tirent de ce processus consiste en ceci qu'en se rapprochant de l'univers de la culture libre, ils tendent à s'affranchir par là même des dépendances patentes que leur impose l'univers de l'économie, même si le prix à payer est l'occupation d'un rang subalterne dans la hiérarchie des producteurs de discours à travers l'appropriation d'une rhétorique inventée par d'autres.

Pour tous les individus qui entendent se rattacher au champ de production culturelle l'appartenance se marque par la possession de schèmes communs au-delà des différences et spécialités : en philosophie, comme en architecture, le pôle négatif est lié au « centre », à la « hiérarchie », à l'« uniformité », à l'« immobilité », à la « rigidité », à l'« orthodoxie »... et le pôle positif est lié à la « marge », à la « différence », à la « pluralité », au « flux », à la « polyvalence » et à la « transparence ».

Beaubourg était appelé, par sa conception même, à devenir l'un des lieux essentiels de la « circulation » culturelle où s'accomplissent la conversion et le rassemblement de capitaux d'espèces et de valeurs différentes. Les formes de participation des artistes et des intellectuels peuvent aller des plus classiques (collaboration à la revue *Traverses*, participation à des débats tels que ceux de « l'espace séminaire » animé par Christian Descamps...) jusqu'aux formes les plus originales

et novatrices (Jean-François Lyotard auteur d'une exposition sur les « Immatériaux » en 1986). A la fois un et pluraliste, le Centre devait permettre d'attirer simultanément des individus pourvus de légitimité culturelle – artistes consacrés ou en voie de l'être – et des individus voués à une mission de vulgarisation culturelle auprès du grand public. Sa formule est, sans doute, dans cette association singulière de deux fonctions : la reproduction des hiérarchies culturelles, condition de la production de valeur proprement symbolique, et la dénégarion de ces mêmes hiérarchies au nom des valeurs idéologiques de démocratie.

Le meilleur des centres possibles

Une alternative conceptuelle tend à apparaître, au début des années 1970, entre ce qui rentre dans des cases ou des classements d'un côté, et ce qui leur « échappe » (le « désir », la « révolte »...) de l'autre côté, et si ce contraste a tendu à être transposé à l'espace architectural et urbain, c'est surtout à travers le côté négatif qu'il semble avoir été le plus aisément et le plus clairement ressenti, du moins par les intellectuels. La contrainte sociale dont les manifestations étaient censées être la répression sexuelle et le contrôle politico-policier exercé sur les prolétaires, les jeunes, les femmes, les homosexuels, etc., a été associée aux formes géométriques régulières, rectilignes, uniformes destinées à favoriser soit le « dressage » (écoles, hôpitaux, prisons...), soit la conformité (grands ensembles des cités de banlieue). C'est en particulier dans le *Panopticum* de Jeremy Bentham, commenté par Michel Foucault, que l'on peut trouver une sorte de contre-utopie politico-urbaniste des intellectuels d'avant-garde¹⁴. En effet, ce monument qui réunit une organisation de l'espace, un traitement des hommes et un usage de la connaissance, incarne de façon éminente l'architecture de la « discipline », de la « surveillance », du « quadrillage », du « codage », de la « normalisation ». Le principe en est simple : une tour centrale est entourée d'un bâtiment en anneau divisé en cellules éclairées par des fenêtres extérieures qu'un surveillant unique suffit à contrôler grâce aux fenêtres ouvertes vers l'intérieur. Loin d'être considéré comme une simple invention d'un théoricien obsessionnel, ce bâtiment expérimental est présenté par Foucault comme le modèle d'une société qui est la nôtre, la

14. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

« société disciplinaire » (p. 248) : « Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage » (p. 219). Du côté de cette architecture on peut situer les sciences de l'homme car elles « ont leur matrice technique dans la minutie tatillonne et méchante des disciplines et de leurs investigations » (p. 227). Dès lors, un problème se pose : quelle organisation de l'espace peut-on faire correspondre au point de vue « libre » que présuppose implicitement le discours critique (ou « généalogique ») de l'intellectuel ? Peut-on imaginer un site adéquat pour ce qui est « différent », « marginal », « plural », « indécidable » ?

Projection architecturale d'une vision dominante de la « culture » dotée de fonctions proprement culturelles et de fonctions politiques externes, le Centre Beaubourg atteste l'existence de nombreuses affinités entre les schèmes idéologiques mis en œuvre par ceux qui détiennent le pouvoir d'agir sur le monde social, les schèmes intellectuels des nouveaux producteurs de biens culturels et les schèmes de perception cultivée, propres aux producteurs et interprètes des œuvres architecturales.

On peut tenter de caractériser les agents qui ont contribué à déterminer les caractéristiques du bâtiment. La première équipe du Centre formée avant le choix d'un projet d'architecture était constituée, à côté du responsable politico-administratif Sébastien Loste, de personnalités reconnues compétentes dans leur domaine et considérées souvent comme hérétiques ou marginales : Pierre Boulez (né en 1925), sollicité par Robert Bordaz pour revenir en France diriger l'Ircam, Pontus Hulten (né en 1924), ancien directeur du musée d'Art moderne de Stockholm, François Mathey (né en 1924), jusqu'alors conservateur au Musée des Arts décoratifs dont il avait contribué à faire un des rares hauts lieux pour la création d'avant-garde grâce à une série de manifestations ; il était fait appel à Jean-Pierre Séguin pour la Bibliothèque et à François Lombard (chargé de mission à la Direction de l'architecture du ministère des Affaires culturelles) pour l'aspect architectural. Les membres du jury, médiateurs entre le pouvoir politique (au sein duquel ils entretiennent des relations personnelles) et le monde des créateurs, sont des personnalités consacrées,

garantes de sérieux et réputées originales. On trouve des architectes prestigieux qui ont contribué à imposer un style moderniste ou fonctionnel, tels que Jean Prouvé (né en 1901), le président du jury, dont la carrière a été marquée par le « souci de tenter une fusion des Arts et de l'industrie¹⁵ », Émile Aillaud (né en 1902), réputé pour la construction de la maison du Peuple de Clichy, le Palais du CNIT ainsi que des bâtiments industriels et des habitations, Philip Johnson (né en 1906), marqué par l'influence du Bauhaus et l'un des auteurs de Lincoln Center, Oscar Niemeyer (né en 1907), disciple de Le Corbusier et connu comme l'un des auteurs des projets de Brasilia¹⁶ ; des conservateurs de grands musées tels que Frank Francis du British Museum, Michel Lacroix (né en 1929), directeur du département des peintures au Louvre, William Sandberg (né en 1898), autrefois directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam ; et d'autres figures réputées qualifiées telles que Herman Liebharts, directeur de la bibliothèque royale de Belgique et Gaëtan Picon (né en 1915), agrégé de philosophie, critique littéraire et ancien directeur des Arts et lettres au ministère des Affaires culturelles, qui assistait le président du jury. Chargé de mission auprès de Robert Bordaz, Sébastien Loste assurait le secrétariat du jury. Plusieurs centaines de projets ont été soumis à ce jury dont le caractère international devait attester l'indépendance par rapport au pouvoir politique et aux différentes corporations concernées.

Dans le langage de l'architecte, la demande du « client » semble devoir être formulée ainsi : le bâtiment devra être « une structure souple et un instrument dynamique de communication destiné à attirer le public le plus important possible en transcendant les limites traditionnelles imposées à la culture par les institutions ». Pour déterminer ce qui pourrait être la physionomie d'un bâtiment conforme aux « missions » proclamées par l'État à travers ses mandataires, il n'existait guère de modèle préalable : c'était aux candidats eux-mêmes à apporter une démonstration convaincante de leur aptitude à donner, comme dit le rapport du jury, « une traduction architecturale de la philosophie du Centre », et c'est pourquoi, de façon significative, aucune hauteur ni aucune limite financière n'étaient imposées (comme dans un traditionnel cahier des charges), la règle du jeu étant plutôt celle d'un

15. Notice du *Petit Journal* (CCI, Centre Georges-Pompidou) publié à l'occasion d'une exposition consacrée à Jean Prouvé en 1990.

16. Sur la trajectoire sociale et professionnelle d'Oscar Niemeyer, cf. José Carlos Durand, « Négociation politique et rénovation de l'architecture : Le Corbusier au Brésil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, juin 1991.

« concours d'idées ». Nécessairement « expérimental », le projet primé était celui qui apparaissait, aux yeux des spécialistes composant le jury, le mieux en mesure de mettre fin au décalage entre la « période » et les « modes d'expression » propres à l'architecture contemporaine. De cette demande peuvent être déduits les traits distinctifs de l'œuvre : pour les auteurs du projet finalement primé – Renzo Piano et Richard Rogers – celle-ci se présente comme « un tout capable de subir des changements de plan, de contours et d'élévation, de façon à faire face à l'imprévu », ou encore comme un « jeu de meccano géant en perpétuelle évolution plutôt que maison de poupée statique traditionnelle avec son goût du détail stérilisant ». Le bâtiment est flexible puisque les « murs sont amovibles et expriment la mobilité ». Il est transparent parce qu'« il n'y a pas de façade » et qu'ainsi il « révèle ses mécanismes internes à tous ceux qui le regardent ». En résumé, « il est évolutif, fonctionnel, transparent et son envers paraît à l'endroit¹⁷ ». Par la « simplicité » et l'aspect « très vivant et animé¹⁸ », l'édifice paraissait réussir à manifester dans son apparence même les fonctions auxquelles il devait être subordonné : loin d'être sacrifié au culte de l'art, comme dans ces monuments pleins de « grandiloquence » et d'« emphase » qu'affectionne le « geste architectural », la « vie » est présente à travers ce qui est ordinairement dissimulé, l'infrastructure technique et le monde extérieur (importance donnée à l'escalier roulant, à l'esplanade, au hall placé au niveau du sol...). Les architectes Renzo Piano (né en 1937) et Richard Rogers (né en 1933) qui s'étaient illustrés notamment dans des œuvres « de caractère industriel » (usines, *design*, etc.) pouvaient apparaître comme garants de l'intégration des dimensions « fonctionnelles » dans l'univers de l'architecture noble.

Toutefois, quand on le rapporte au groupe des projets jugés dignes d'être retenus¹⁹, le projet de Piano et Rogers n'apparaît plus comme unique car d'autres projets correspondaient aux critères plus ou moins explicités du jury : le refus de la stylisation esthétisante et du parti pris monumental est assez général, et seuls quelques projets osent proposer des formes ostensiblement spectaculaires (par exemple, une coquille d'œuf géante) ; un peu partout il n'est question que de la « très grande flexibilité des surfaces intérieures », de la « transparence

17. *Notice du projet lauréat. Exposé général sur le parti architectural adopté in Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, ministère de l'Éducation nationale – ministère des Affaires culturelles, Paris, 1971.

18. *Ibid.*

19. Dossier réuni par *Paris-Projet*, n° 7, 1972.

complète [...] avec l'espace intérieur polyvalent », de la « pénétrabilité » et de la « transparence générale » ; la plupart des projets semblent avoir pris en considération « la texture, l'échelle, l'épannelage du quartier » ou ménager la « transition entre le bâtiment et son environnement », etc. C'est peut-être dans sa position intermédiaire entre des formules extrêmes que réside la valeur du projet de Piano et Rogers : faire un monument destiné à la culture tout en manifestant et le refus de la monumentalité et le refus de la sacrabilité muséologique est une façon de résoudre l'antinomie objective imposée par les clients.

En effet, le projet lauréat paraît surmonter les oppositions auxquelles ont succombé, pour des raisons inverses et symétriques, ceux qui à travers les moyens de la technique, affirment « un parti franchement monumental » et ceux qui, entendent remettre en cause les présupposés de cette idéologie. Les premiers, qu'on peut appeler « modernistes », sont du côté de la technique, de la rigueur, de l'ordre, de la masse : un projet soviétique qui vise explicitement à édifier un « temple d'art contemporain » repose sur la juxtaposition de « volumes cubiques de trente-quatre mètres de côté » ; un projet américain, conçu comme une « grande machine », qui « tente de traduire dans un langage d'industrialisation une relation satisfaisante entre le monumental et l'indispensable flexibilité du contenant », possède l'allure d'une forteresse d'acier avec des tours, un pont, etc. Les seconds, qu'on peut appeler « utopistes » en ce qu'ils soulignent l'incompatibilité de la notion de musée « avec les intentions affirmées à propos de cette opération et de son environnement », sont du côté de la « fluidité », du morcellement. L'un d'entre eux évitant d'intégrer le musée d'art moderne de Chailot dans le nouveau Centre conçoit celui-ci comme une fédération d'activités : expositions temporaires, services de gestion et d'animation et « toute une série d'activités qui en feront l'image de la vie de chaque jour » (« On rencontrera donc sur le site, un cinéma, un marché du dimanche, des bâtiments en forme de collines boisées pour des pique-niques urbains, etc. ») ; l'architecture est fondée sur un « traitement fluide des surfaces dénivelées » réputé favorable aux expérimentations (libre transport des livres à l'intérieur du Centre, changement d'aspect suivant l'époque de l'année, loge-

ment des artistes dans des caravanes...). L'autre projet honoré par une mention spéciale du jury demande à être considérée moins comme « une étude d'architecture » que comme un « commentaire, un approfondissement et très largement une contestation du programme » ; ce qu'il propose d'après les auteurs, est « non pas une architecture définitive et aboutie, mais une matrice de flexibilité pour les futurs utilisateurs » : il s'agit d'une agrégation de plusieurs régions, un « espace de base culturel », un « coin culturel [...] où l'aspect commercial prévaudrait », un « secteur [...] où serait recherchée la liaison avec le passé historique autour d'un espace vert, une « zone expérimentale avec informations, panneaux d'affichage », et enfin des « logements, symbole de la vie quotidienne ».

La plupart des projets sélectionnés se situent entre les deux extrêmes : c'est ainsi que la répétition non monotone d'unités modulaires (cubes, polyèdres) permet de tempérer l'apparence massive du bâtiment, et que l'emploi de parois réfléchissantes ou que l'ouverture d'axes de circulation en relation avec l'extérieur favorisent l'intégration en douceur dans le quartier. La « vie » est suggérée et simulée par l'aménagement d'espaces et de volumes vides et inoccupés (« cour centrale », « grande place centrale », « esplanade », « amphithéâtre de plein air », « immense cratère », etc.).

Le projet de Piano et Rogers a pu sembler représenter une conciliation réussie de la monumentalité et de la contestation de la monumentalité : massif, accordant un rôle important à l'acier, le bâtiment est indéniablement lié au parti de la modernité technologique, mais celui-ci est tempéré d'une part, par un souci de l'accueil convivial (vaste piazza devant le bâtiment, entrée de plain-pied, panneaux lumineux sur la façade) et d'autre part par un aveu de « franchise » et de « simplicité » (selon les termes de Robert Bordaz) manifeste dans la forme globale et dans l'exhibition candide et ironique (à travers la peinture) des tubes et des tuyaux. L'« idée-force » du projet est présentée de la façon suivante dans le compte rendu quasi officiel de *Paris-Projet* : « Ainsi, bien qu'il ne puisse éviter d'être monumental par sa masse, sa situation et son échelle par rapport à l'environnement, le projet retenu se caractérise-t-il par le refus de la recherche plastique, considérée comme une fin en soi, par le refus d'un parti

artificiellement original, de ce que le président du jury a appelé « le grand geste architectural prestigieux », et par la simplicité voire la brutalité de sa structure, de sa silhouette, de son apparence²⁰ ».

Le conflit des interprètes

Mais pour rendre compte des propriétés socialement pertinentes d'un monument tel que Beaubourg, il ne suffit pas de mettre en évidence les représentations dont sont porteurs les responsables du projet. Loin de manifester la marque exclusive d'un groupe d'agents, le monument apparaît comme un enjeu de lutte entre des groupes dotés d'intérêts matériels et symboliques spécifiques.

Les prises de position sur la valeur du Centre Beaubourg mobilisent une multiplicité des principes de classement qui sont, entre eux, connectés par des relations assez souples d'homologie : le bâtiment est situable dans l'espace des possibles architecturaux et ceux-ci, à leur tour, ne prennent vraiment sens que référés aux oppositions qui structurent le champ politique (progressisme/conservatisme) et à celles qui structurent le champ culturel (originalité/conformisme) de sorte qu'un agent peut évaluer, à partir des informations disponibles et des dispositions esthétiques et idéologiques inscrites dans son point de vue déterminé, de quel côté – à la fois politique, culturel et architectural – se trouve le Centre. En effet, selon les points de vue, le bâtiment peut être tenu soit comme extrêmement « nouveau » soit comme moins « nouveau » qu'on ne l'aurait pensé, et à chacune de ces façons de voir est attachée une valeur soit positive soit négative. La pluralité des principes de classement simultanément à l'œuvre dans l'évaluation s'exprime sous forme cristallisée dans des images qui, par la vertu de l'analogie, mettent en relation des univers séparés logiquement tout en échappant aux contraintes de l'analyse formelle²¹.

En effet, l'opposition entre deux images principales domine la plupart des discours sur le Centre : l'image de l'« usine » qui accentue les attributs de modernité, de technicité, de fonctionnalité s'oppose à l'image du « temple » qui met en avant les attributs de contemplation, de piété, de gratuité, de sacralité. Perçu par

20. *Paris-Projet*, op. cit. Le « geste architectural » est l'emblème de la réaction architecturale mobilisée, y compris devant les tribunaux, contre le projet lauréat. Un de ses animateurs, M. Bergerioux, avait été un candidat malheureux au concours. Son projet représentait une main ouverte au-dessus des toits de Paris : cf. C. Mollard, op. cit., p. 78 et 105.

21. C'est une logique fondamentalement pratique, telle qu'elle a été analysée par Pierre Bourdieu dans *le Sens pratique* (Paris, Minuit, 1980, p.135 et suiv.) qui permet de rendre compte à la fois du passage entre des univers différents et des ressemblances globales entre eux. Les agents se disputent au sujet de l'application des couples d'opposition « non, c'est conservateur »... plutôt que sur la pertinence même des transpositions entre univers.

contraste avec les traditionnels « temples de l'art », Beaubourg peut être vu comme une « usine » et, à ce titre, il peut scandaliser les bien-pensants ou enchanter les audacieux. Mais, en vertu d'un retournement, Beaubourg peut lui-même être tenu par des démystificateurs comme un « temple » ayant des apparences d'« usine », monument mystificateur où le culte se survit dans le simulacre de son abolition. L'« usine » et le « temple » sont deux métaphores du monde social : dans la première s'exprime le fantasme de dominants qui se sentent menacés par la massification, la robotisation, la chosification et dont on trouve les traductions philosophiques dans les discours pessimistes sur la « technique ». Dans la seconde se reflète le point de vue critique des fractions dominées des classes supérieures, celui des « intellectuels », pour qui le fondement d'un ordre jugé injuste relève du pouvoir fascinant des idoles révérees par les foules. A une théorie plutôt « matérialiste » de la domination s'oppose donc une théorie plutôt « spiritualiste ».

A la « droite » de l'espace des commentateurs qualifiés (par opposition aux simples particuliers qui n'expriment que leur opinion), Beaubourg ne fait que réveiller les interrogations sur la valeur de l'innovation, qu'elle soit politique ou artistique. Il existe un inévitable conflit entre la logique autonome de l'innovation formelle, dont l'architecture « fonctionnelle » est une issue possible, et les dispositions spontanées de l'habitus qui portent à la dénégation du monde social²² à l'embellissement des formes et au rejet de tout ce qu'évoque le règne hideux de l'« usine ». Si, dans Beaubourg, l'extrême droite rejette une entreprise culturelle dont tout l'esprit marque la « décadence » et la « subversion », la droite modérée hésite entre la nostalgie des styles sûrs du passé et une forme de bonne volonté moderniste. Le Centre semble avoir suscité surtout l'aversion d'artistes (César, Georges Mathieu, mouvement « Geste architectural ») et d'écrivains (Barjavel, Gilbert Cesbron, Jean Dutourd) qui, relativement peu reconnus par leurs pairs et dépendants des besoins du grand public, sont voués, tant par leurs propres goûts que par les nécessités du marché, au respect conformiste de la tradition ou aux fausses innovations formelles assurées d'une rentabilité immédiate. C'est un sentiment d'horreur qu'exprime sans détour un jeune

22. P. Bourdieu, *la Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 197. Sur une histoire des jugements portant sur la « ville industrielle », cf. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, vol. 1, *la Révolution industrielle*, Paris, Dunod, 1978.

journaliste de droite ayant une réputation de franc-tireur, Dominique Jamet : « Il y a désormais, ancrée profondément dans Paris [...], une espèce de bateau-lavoir ou de raffinerie pétrolière, dont les tuyères, les chemins, les passerelles, les tubulures peintes en bleu, en rouge, en caca d'oie, écrasent de leur volume les Halles et le Marais et font la nique à Notre-Dame²³. »

Avec le temps, les résistances peuvent avoir fléchi. Il est intéressant d'observer cette oscillation à travers un cas de conversion réussie, celle du romancier et journaliste Renaud Matignon qui évoque dix ans plus tard ses sentiments initiaux : « On y alla d'abord pour voir une bizarrerie, une incongruité. Pour certains, un scandale [...]. C'est vrai : nous avons tous – presque tous – pesté. “La raffinerie”, “l'usine à gaz” venait de s'installer entre les Halles et le Marais, entre le ventre de Paris et les têtes emperruquées de sa noblesse disparue. » Progressivement, on s'est laissé gagner par cette « gare » et par les ravissements populistes procurés par la « population modeste et vaguement apache qui hante les zincs du côté de la rue aux Ours et de la rue du Grenier-Saint-Lazare, qui tape la belote, et qui sent le pastis et la gouaille²⁴ ». Les dédaigneux d'hier font les enthousiastes du jour prompts à dénoncer le « réflexe élitiste » d'une « intelligence » qui « n'aime guère partager les privilèges culturels dont [elle] a hérité²⁵ ».

L'acceptation du « nouveau » est ce qui réunit des agents qui, malgré leurs différences, entretiennent un accord minimal sur les modes de classement politique et culturel. Qu'ils soient proches du pouvoir politico-administratif (auquel se rattachent assez directement les architectes) ou proches du pouvoir intellectuel et artistique, ils ont en commun des instruments semblables de perception et d'évaluation fondés, ainsi qu'on l'a vu, sur le primat du « fluide », de l'« amovible » et du « polyvalent » sur « le rigide », le « fixe » et le « centralisé ».

Tous ne subsument pas les mêmes objets sous ces notions : c'est pourquoi, selon les points de vue, Beaubourg peut être situé d'un côté ou de l'autre. Alors que les uns opposent Beaubourg et les monuments antérieurs, les autres les rassemblent sous les emblèmes périmés de la « bourgeoisie », de l'« humanisme », de l'« Occident ». Les prétentions « modernistes » des premiers sont dénoncées par les seconds comme étant du

23. Article paru dans *l'Aurore* du 28 septembre 1976, cité par Gérard Vincent, « Beaubourg an VIII », *Vingtième Siècle*, avril-juin 1985, p. 56. Du même auteur qui, entre temps, a « mûri », cf. l'article « Chère vieille chose » dans *le Quotidien de Paris* du 27 janvier 1987.

24. Renaud Matignon, « Sur les genoux de l'avenir », *le Figaro*, 4 février 1987.

25. P. Nourry, « Beaubourg sans littérature », *le Figaro*, 28-29 janvier 1978.

faux-semblant : le Centre « se veut-il transparent, fonctionnel, quotidien » ? Ce n'est là que rhétorique inventée par « la muséologie moderniste et technocratique d'une société libérale avancée²⁶ ».

La conception harmonieuse d'une « créativité » réconciliée avec l'espace architectural ou urbain, reflète l'optimisme social que les individus proches de l'univers politico-administratif doivent à leur position dans l'espace social. Non seulement parce qu'ils ne peuvent contribuer à réaliser une œuvre sans croire à son bien-fondé, mais plus profondément, parce qu'à partir de leur point de vue de dominants, le négatif apparaît comme pouvant être annulé grâce à un traitement approprié : dans Beaubourg, la « culture » peut apporter enfin à l'« homme moderne » une réponse à ses « ma-laises » et à ses « inquiétudes ».

A cette architecture sont attribuées à la fois des qualités de « rationalité », de « fonctionnalité », d'« intelligibilité » et des qualités d'imagination, de rêve, de convivialité : l'« usine » est apprivoisée, humanisée, intellectualisée.

On comprend que le « refus du symbolique », de la « recherche plastique gratuite », pour employer la terminologie des juges, puisse être lui-même dit « symbolique » : le « fonctionnalisme architectural », auquel le bâtiment de Piano et Rogers est rattaché, n'est pas la simple subordination aux contraintes techniques, il est d'abord un message sur sa propre destination, ou mieux, sur son mode d'emploi. Dans une interview, exercice propice à la distanciation, les architectes insistent sur « l'idée polémique » qui les a animés : à la « conception du grand centre culturel », ils ont voulu opposer « celle du grand engin mécanique, de la grosse machine » (ou encore d'un « outil-container »). Les individus circulent au milieu d'une infrastructure qui, malgré ses dimensions et son allure, ne saurait les « intimider » : « Le bâtiment est un diagramme. Les gens savent le lire en un instant [...] les gens circulent en sachant où ils vont²⁷ ». La référence à la « machine » est censée exprimer le dépassement de l'opposition entre l'usine et le temple : récemment consacrée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *l'Anti-Œdipe*²⁸, la « machine » ne désigne pas un monstre froid mais un système ouvert d'options, maîtrisable en chacun de ses embranchements par les utilisateurs. Métaphore

26. J. Clair, « Du musée comme élevage de poussière (pensées impies) », *l'Arc*, n° 63, 1975.

27. Interview de Renzo Piano et Richard Rogers dans *Domus*, n° 566, janvier 1977.

28. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *l'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 43-50.

politique : la partie, loin d'être un simple « rouage », est prise dans le flux qui constitue la vie du (grand) Tout ; elle est active, intelligemment active car elle possède une vision d'ensemble ; et, inversement, la totalité n'est pas repliée sur elle-même, elle est ouverte sur de nouvelles possibilités. Le primat des utilisateurs sur le monument se marque en particulier par des moyens de mise en scène : le projet de Piano et Rogers qui était, semble-t-il le « seul à ne prévoir l'occupation que de la moitié des deux hectares²⁹ » accordait un grand rôle à la « piazza » et proposait des escaliers visibles, des panneaux lumineux, etc.

Cette intention des constructeurs a été saisie et approuvée par un poète prestigieux, l'une des références de l'avant-garde littéraire des années 1960-1970, Francis Ponge. Dans un ouvrage de circonstance, *l'Écrit Beaubourg*, il compare le bâtiment à un cœur : « un muscle, une pompe aspirante et refoulante, aux battements ininterrompus, animant sans repos, régulièrement, moins régulièrement parfois, aux moments d'émotion ou de fièvre, un corps en forme d'hexagone [...]. Moins donc un *monument*, que, s'il nous fallait inventer ce mot : un *moviment*³⁰ » et ailleurs, il déclare que le bâtiment se distingue par le fait qu'il n'y a en lui « rien de définitif » : « L'apparence extérieure de l'édifice n'est que l'ostentation de son échafaudage. *L'apparence intérieure* : celle d'un espace aléatoire. Rien n'est réussi. Rien ne transcende³¹. » A la « vie » et à son « cœur » ne conviennent pas des attributs figés et inertes, ceux de l'usine ou ceux du temple.

29. Dans l'avant-projet, la piazza devait se prolonger sous le bâtiment, et le volume de celui-ci devait être « très articulé, très interrompu » (60 % de l'espace) et non pas occupé en sa quasi-totalité (85 %).

30. Francis Ponge, *l'Écrit Beaubourg*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1977, p. 23.

31. F. Ponge, « Manuscrit de *l'Écrit Beaubourg* » in *Catalogue de l'exposition Francis Ponge*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1977.

32. Extrait du rapport du PS, rédigé par Dominique Taddéi, consacré à la culture, cité par R. Bordaz, *op. cit.* p. 117.

La dénonciation « de gauche » de l'architecture du Centre est liée à une vision critique où alternent et se mêlent le refus d'une « créativité » aplatie dans une institution et le refus d'une appropriation inégale, élitiste de la « créativité ». Alors que les membres de l'opposition institutionnelle – parti socialiste et parti communiste – mettent volontiers en avant le terrain qu'ils maîtrisent le mieux, celui de la « démocratie culturelle » (et non pas celui de l'architecture comme telle) en dénonçant une conception qui profiterait « davantage aux activités de conservation ou de diffusion élitaires qu'aux activités d'animation proprement dites³² », les porte-parole d'organisations d'extrême gauche s'efforcent de manifester ostensiblement la rupture entre le discours critique tenu par eux et le discours officiel et

ce, d'autant plus que, fondés sur les mêmes catégories, ces discours pourraient sembler indiscernables.

Dans l'une des nombreuses brochures consacrées au « phénomène Beaubourg » par le PSU³³, organisation remplissant une fonction intermédiaire entre gauche officielle et extrême gauche révolutionnaire, les auteurs s'employaient essentiellement à dénoncer le faux-semblant du Centre en dévoilant une réalité foncièrement conservatrice. Le « phénomène Beaubourg » est censé dissimuler tous les traits de la politique culturelle conservatrice des représentants de la bourgeoisie – le « centralisme », le « contrôle » idéologique et politique, l'« intégration » de la culture dans le « commerce », la « démagogie » envers la « petite bourgeoisie », la « ségrégation » à l'encontre des classes populaires – tous traits qui s'opposent à la norme culturelle « de gauche », la « production effective de la culture par tous ». Beaubourg n'est que la caricature d'une culture authentique, c'est-à-dire affranchie de l'élitisme et de l'argent : « La culture ne doit pas être un surplus à la vie quotidienne, elle n'est pas l'apanage des créateurs, elle ne se réduit pas à des œuvres. Il s'agit d'un phénomène collectif qui doit trouver son expression dans la vie quotidienne » (p. 12). Le bâtiment est voué à n'être lui-même que faux-semblant : la culture « technologique » y est poussée à la « parodie », à l'« enflure » : « Le meccano Beaubourg s'ordonne en réalité à deux modèles : la grande surface commerciale et l'usine. L'étagement spatial s'inspire de l'architecture utilitaire (entrepôts, filatures, raffineries) du début du XIX^e siècle ; le principe de l'ossature de fer remonte aux années 1870 (chocolaterie Menier, par Saulnier). Les ponts roulants, les mezzanines mobiles du plan initial – plus tard écartés parce que trop chers – signalent le choix des auteurs : parodier l'efficacité technologique, mimer au cœur de la gratuité et du semblant les rouages impeccables de l'entreprise industrielle. De même, les parois criardes, les bariolages par étage et par fonctions (eux aussi écartés, en définitive, au profit d'un blanc cassé du meilleur ton « giscardien ») sacrifiaient au mythe d'une « évidence » fonctionnelle³⁴ » (p. 26). Il ne faut pas s'y laisser prendre. Derrière la fonctionnalité de l'usine, il y a la « mythologie » de la « bourgeoisie ». Beaubourg est un « temple », mausolée de biens morts destinés à écraser les vivants : « Devant

33. Marie Leroy, *le Phénomène Beaubourg*, Paris, Syros, 1977.

34. Cette description « démystificatrice » s'oppose, comme son négatif, à la vision officielle qui affirme : « Ici la forme est le résultat d'une alliance poussée entre l'architecte et l'ingénieur. Dans peu de bâtiments, architecture et technologie ont été à ce point unies. Comme le verre et l'acier qui constituent les deux matériaux de base du Centre. La nouveauté de cette architecture se définit à plusieurs niveaux. Du point de vue de la conception d'abord : il s'agit en quelque sorte d'une architecture extravertie qui s'oppose à l'architecture de murs-rideaux qui sévit actuellement. Rien n'est discernable derrière les murs opaques des tours contemporaines. A Beaubourg au contraire l'ouverture vers l'extérieur est totale, le piéton voit en transparence circuler les visiteurs sur les galeries et les escaliers mécaniques extérieurs. Cette architecture a d'autre part le caractère d'une "mégastructure". De dimension importante, le Centre ressemble à une véritable ville intérieure, avec ses rues couvertes, ses places, ses circulations, ses fonctions diverses, ses centrales de climatisation et d'électricité » (R. Bordaz, *op. cit.*, p. 105-106). L'extrême gauche ne se laisse pas « prendre » aux prouesses techniques : « Des poutres portantes de 50 mètres, permettant des espaces continus de 75 000 m² : tel est l'exploit qu'on nous demande d'applaudir – comme si ces surfaces démesurées avaient par elles-mêmes valeur programmatique, comme si l'installation contiguë de différents services d'exposition et de bibliothèques exigeait les mêmes dégagements qu'un match de football » (M. Leroy, *op. cit.*, p. 27).

Beaubourg, on ne peut que s'incliner avec crainte et tremblement [...] une classe s'y étale et y enferme ses reliques, une des armes de son pouvoir avec ordre de vénérer. On peut [...] noter là [l'une des] contradictions : un temple doit être ouvert à tous, mais pas à n'importe qui³⁵ ».

Cette image du « temple » se présente spontanément aux artistes et intellectuels « libérés », car de leur point de vue lucide, les visiteurs de Beaubourg apparaissent comme des idolâtres mystifiés. François Loyer, un universitaire spécialiste d'architecture, dénonce « ce pur produit du mythe technologique qui a traversé l'architecture des années 1960 » et, pour lui, « ce fonctionnalisme apparent n'est en définitive qu'un élégant formalisme³⁶ ». Des architectes contestataires s'empres- sent de vendre la mèche. Paul Chemetov dénonce l'illu- sion de « l'emphase technique » qui ne sert qu'à « fétichiser » ce qu'elle montre : « la distance, le contrepoint manquent pour provoquer l'explication qui naît de la différence³⁷ ».

Les créateurs occupant dans le champ culturel une position réputée inclassable sont portés à l'anathème prophétique et dénoncent les institutions qui leur sem- blent faire bon marché du pouvoir de négation, attribut par excellence des esprits novateurs. Le Centre Beau- bourg illustre la contradiction qui existe, pour eux, entre des visées radicalement iconoclastes et le processus ins- titutionnellement garanti de consécration culturelle qui tend à transmuier toute révolte en valeur positive. Et comme ils ne peuvent rejeter totalement une entreprise qui favorise l'extension du marché pour les biens cultu- rels qu'ils produisent et qui les concerne parfois direc- tement, ils sont voués aux formes symboliques de destruction rituelle de la culture. Ainsi, Jean Baudril- lard, auteur d'essais sociologiques visant à déchiffrer les symptômes de l'ultime modernité, exprime sous la forme limite du paroxysme et du paradoxe, le refus que les intellectuels en tant que tels sont portés à opposer aux prétentions culturelles des agents des bureaucraties publiques vus comme des « logiciens de l'ordre établi, dépourvus de tout esprit critique³⁸ ». Dans « l'idéologie de visibilité, de transparence, de polyvalence, de consensus et de contact » (p. 13), il ne voit qu'une illu- sion dissimulant selon lui le fait que « tous les contenus culturels de Beaubourg sont anachroniques » (p. 14) et

35. M. Leroy, *op. cit.*, p. 79.

36. F. Loyer, « Beaubourg », *Encyclopedia universalis*, 1977.

37. Paul Chemetov, « L'opéra Pompidou », *Techniques et architecture*, n° 317, décembre 1977.

38. Jean Baudrillard, *l'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

que, finalement, « la culture est morte » (p. 15). A partir d'un constat aussi iconoclaste, la production culturelle ne peut échapper au destin du silence qu'en acceptant de ressasser la vanité de la culture. La dualité entre l'exigence expressive qui s'impose à tout créateur et l'impossibilité de tout contenu est au principe du contraste perçu dans Beaubourg par Baudrillard entre « la beauté de la carcasse » et « l'échec des espaces intérieurs ». De cette contradiction naît « une utopie irréalisable sans doute » (p. 20) : le prophète se prend à rêver d'un monument « vide », forme suprême et déniée du chef-d'œuvre : « Ce devrait être un labyrinthe, une bibliothèque combinatoire infinie [...] ou encore des ruines circulaires » (p. 21). Bref, encore un symbole. Mais la négation absolue ne pouvant se reconnaître dans une alternative déterminée, même purement imaginaire, elle est finalement attribuée par Baudrillard à l'effet autodestructeur (« implosif ») de l'accès de la « masse » à ce monument « anachroniquement » destiné à la culture : « *Faites plier Beaubourg !* Nouveau mot d'ordre révolutionnaire. Inutile de l'incendier, inutile de le contester. Allez-y ! C'est la meilleure façon de le détruire » (p. 35). C'est par sa présence même que l'intellectuel prophétique participe à la destruction de l'illusion qu'il dénonce.

Comme on l'a vu, il peut arriver que les images opposées de l'usine et du temple se combinent dans une image mixte et floue, celle de la « grande surface », en laquelle fusionnent le pôle profane de l'utilité, de l'économie, de l'oralité et le pôle sacré du spectacle (la « société du spectacle »), de la passivité voyeuriste, de la séduction. Derrière l'intention apparemment progressiste de dénoncer le « fétichisme de la marchandise » et les méfaits du « capitalisme » sur le « prolétariat », se trahit le point de vue fasciné des dominants face à ce qu'ils perçoivent comme une montée des masses : dans les nouveaux « consommateurs » à la fois « affamés » et « apathiques » suscités par la « démocratisation » culturelle, ils décèlent une nouvelle culture qui n'est au fond que la « fin de la culture ». C'est pourquoi Beaubourg s'inscrit, à côté de la télévision, du livre de Poche, de la Fnac et du club Méditerranée, dans la série des mythes attribués aux « masses » par les spécialistes des mythologies de masses, dans la lignée de Roland Barthes, d'Edgar Morin et de Jean Baudrillard³⁹. Transis

39. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 ; Edgar Morin, *l'Esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962 et 1975 ; J. Baudrillard, *le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 et *la Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970. Ce qui réunit ces auteurs est un projet de démythification de la quotidienneté qui implique une interprétation des « symboles » cachés du et au plus grand nombre. Sur ce projet, on peut se reporter aux analyses, désormais classiques, de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *les Temps modernes*, n° 211, décembre 1963.

par « l'esprit du temps » qu'ils prétendent manifester à leurs contemporains, les mythologues tendent à ne prêter attention qu'au conflit ultime entre les barbares à visage cultivé et la minorité des prophètes intellectuels aux allures « nomades » et « sauvages », rebelles à la culture « domestiquée ». C'est l'« impérialisme du visuel » que Michel de Certeau pense avoir décelé dans Beaubourg : « Le plateau de Beaubourg, c'est l'exorbitation du visible, le sabbat encyclopédique du voir. Entre producteurs et consommateurs, une même logique fonctionne : d'un côté montrer, de l'autre, voir. De ce point de vue, ce qui manque, c'est du secret, c'est de l'ombre, de l'invisible, et donc aussi la séduction qu'instaure le caché⁴⁰. » Le « visuel » est l'euphémisation savante du spectacle, limite vile du culte vivant : désormais incapables de révéler (dans le silence), les « consommateurs » viennent éprouver pour elle-même la pulsion de voir, cette vaine curiosité. Beaubourg ? Un grand magasin dans ce temple dévoyé que des myopes ont pu prendre pour une usine.

Mais pourrait-on, si on le conteste, concevoir une alternative architecturale au Centre ? A moins d'un nihilisme intellectuel à la Baudrillard, la question se pose de savoir quel pourrait être l'authentique équivalent architectural des catégories politico-intellectuelles nobles, « fluidité », « communication », « ouverture » : en particulier, la « vie » est-elle nécessairement exclue par des monuments voués à la fonction de conservation culturelle⁴¹ ? A l'« Archipel du Goulag des œuvres d'art », selon le mot d'un ancien conservateur du Musée d'Art moderne (1968-1970) dont tout le propos porte la marque d'un alliage singulier, celui d'un gauchisme de droite, sont opposés différents modèles : le « musée secret où nul ne va jamais », spécialité de l'Italie difficile à reproduire ailleurs⁴², le marché aux puces, l'« écomusée⁴³ », l'habitat dispersé. Ainsi, jouant de ces oppositions, un universitaire et écrivain ayant eu un rôle important dans la création du Collège international de philosophie, en vient à exprimer la façon dont il voit l'architecture d'avenir : « Au musée quadrilatère en ascenseur (Baubourg), il sera temps de voir succéder le musée ou plutôt l'atelier en archipel, en diaspora – en village⁴⁴. » Perdus parmi les autres, les entrepôts anciens de la halle aux vins de Bercy peuvent, un temps,

40. M. de Certeau, *op. cit.*, p. 70-71.

41. Sur l'optimisme du gestionnaire, cf. la réponse de Claude Mollard au nihilisme antimusée de certains intellectuels (*op. cit.*, p. 267 et suiv.).

42. J. Clair, « Du musée comme élevage de poussière... », *op. cit.*

43. Souvent cité en exemple par les critiques intellectuels du musée (cf. Gilbert Lascault, « Le musée comme échec indispensable », *l'Arc*, n° 63, 1975, p. 55-60), l'écomusée semble avoir bénéficié d'une image d'originalité procurée vraisemblablement par son statut vierge et écologique dans le monde de la « culture ». Lors de la conférence du conseil international des musées de 1971, l'écomusée avait été défini comme « un musée éclaté, interdisciplinaire, démontrant l'homme dans le temps et dans l'espace, dans son environnement naturel et culturel, en invitant la population à participer à son propre développement » (cité par G. Lascault, p. 59).

44. J.-P. Faye, « Le lieu et le projet », *Contact*, 1983.

servir de vague support à l'alternative architecturale conçue par les intellectuels.

Monument ouvert au grand public et, dans les années 1970-1980, le plus fréquenté de Paris, Beaubourg était nécessairement voué à apparaître comme une « grande surface de la culture » ainsi qu'en témoignent les critiques radicales plus ou moins politisées qui lui ont été adressées. La présence des intellectuels a été, malgré tout, assurée par ce succès même. Les réticences ont disparu au fur et à mesure que la consécration du Centre a tendu à neutraliser les oppositions et les débats des origines. C'est que, de plus en plus inséré dans la vie, le Centre était, peut-être aussi, moins regardé.

Masse matérielle qui s'impose à la perception, le monument célébré ou dénigré n'est pas seulement ce que les yeux voient ; il est, dans une certaine mesure, la somme d'interprétations variables et renouvelées qui mettent en jeu un rapport à la culture et un rapport à la politique, les agents en concurrence disputant de la question de savoir s'il mérite d'être qualifié de « beau », de « novateur », d'« original » ou, même, de « progressiste ». Comme en témoigne l'éloquence récente des philosophes en la matière, un domaine nouveau s'ouvre à l'interprétation lettrée. Domaine relativement libre puisque, plus que les autres arts (à l'exception, sans doute, de la musique), il diffère de la forme du texte, sans être pour autant entièrement gratuit : dans le discours sur l'architecture est impliquée cette dimension objectivement politique des dispositions esthétiques qu'est le rapport à l'espace. C'est, en effet, toujours de la répartition des unités, de l'ordonnance des formes et des volumes qu'il s'agit dans une œuvre, et l'on peut, selon les époques et les positions occupées dans l'univers des interprètes, louer ou blâmer ce qui apparaît comme « massif », « harmonieux », « fonctionnel », « structuré », « lumineux », « transparent », etc.

Contre le relativisme de l'interprétation généralisée fondé sur l'illusion de l'homogénéité du sens et de la forme spatiale, sans doute faut-il rappeler les limites dans lesquelles s'accomplit le travail d'interprétation⁴⁵. La forme qui comporte une part irréductible d'indétermination n'est liée à aucun contenu discursif de façon

45. Les interprètes qui surestiment leur propre pouvoir sont voués malgré tous les raffinements herméneutiques aux interprétations sauvages du fait qu'ils s'interdisent de porter au jour les principes qui fondent la pluralité des interprétations. A tout prendre, une déconstruction, même arbitraire, leur paraît préférable, pour peu qu'elle soit tenue pour subtile, à un peu de sociologie.

univoque. Les interprètes, dont la visibilité peut en certaines conjonctures s'accroître (surtout lorsque les circuits de légitimation deviennent plus longs et plus complexes), ont à compter avec ceux qui marquent les limites de leur activité, à savoir les agents qui ont le pouvoir social de construire, et pour qui la question du sens et, encore moins celle de sa déconstruction, ne sont l'affaire exclusive.