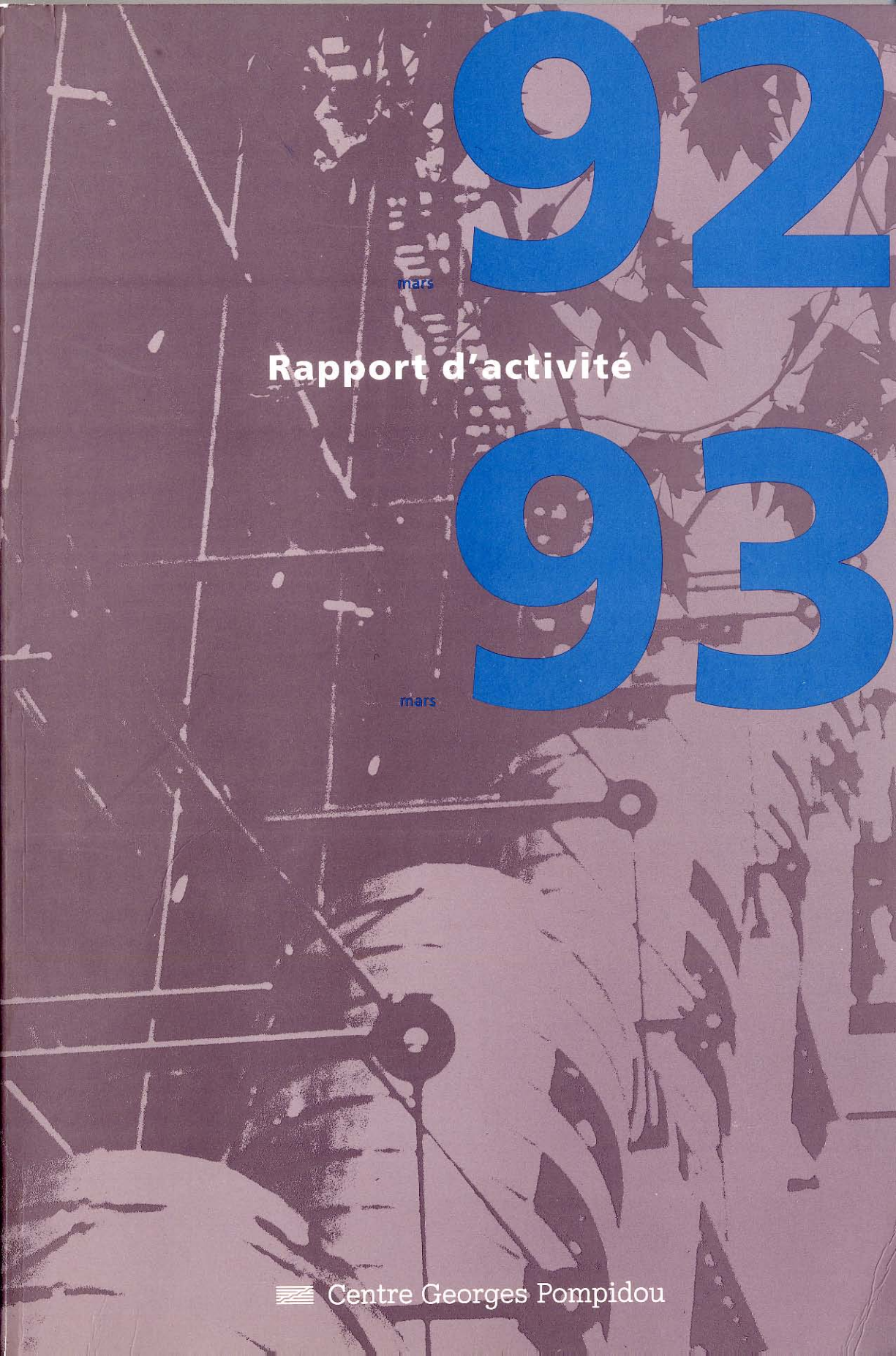




92

mars

Rapport d'activité

93

mars



Centre Georges Pompidou

"Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel (...) qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, etc. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui, du même coup, seraient mis en contact avec les arts ".

Georges Pompidou

Comme l'idée républicaine, la culture est une et indivisible. Tous les arts, au travers de leur singularité, disent des territoires communs. Pour la création de notre siècle, l'ambition singulière du Centre Georges Pompidou est de les englober tous, de tracer et retracer sans cesse leurs frontières, leur points de rupture, leurs croisements.

A plus d'un titre, l'année 1992 a marqué l'histoire du Centre. Tout d'abord par le foisonnement d'activités et la richesse des actions qui l'ont marquée, preuve de la vitalité de l'idée fondatrice de cette institution — ainsi l'intense activité d'expositions monographiques dont témoigne ce rapport.

Également par la manifestation de l'équilibre qui lui est propre, entre le souci du patrimoine et celui de la création du XXe siècle, l'enrichissement des collections nationales et le devoir de médiation, de transmission des connaissances et d'explication des choix qu'il impliquent — ainsi la constitution des nouvelles collections d'architecture et de design, et le rassemblement sous une direction unique des activités de transmission du savoir, jadis éparpillées dans la structure du Centre.

1992 fut enfin la première année de la mise en place de la réorganisation du Centre. Plus de vingt ans après sa conception, quinze ans après son ouverture, trois ans avant la célébration de son vingtième anniversaire, le Centre a pris la décision d'analyser ses modes de fonctionnement et de remédier aux lourdeurs d'une institution destinée dès l'origine à évoluer avec son temps.

En cela 1992, seule année de plein exercice de Dominique Bozo, porte puissamment sa marque. Il a frayé un chemin que nous devons suivre. Suivre cette voie, c'est redonner vitalité, unité et cohérence au projet pluridisciplinaire du Centre, pour lui rendre sa pertinence et son sens originel. C'est affirmer sa force, intacte.

Avant-propos

Ce rapport d'activité pour l'année 1992-1993 renferme textes et illustrations diverses, budget, graphiques, tableaux, organigramme, annexes, et tout ce qui constitue le rapport annuel d'un grand établissement public ...

... Mais aussi des analyses sur la politique culturelle du Centre, depuis sa création jusqu'à cette année 1992 ; sur sa muséographie, sa structure, l'histoire et l'avenir de son bâtiment ; sur les grandes expositions produites, les nouvelles collections constituées l'année dernière ; enfin, les listes exhaustives des 388 acquisitions, des productions audiovisuelles, musicales, éditoriales, des actions pédagogiques et des spectacles de l'année : tout le foisonnement de la pluridisciplinarité en acte.

Certains reprochent parfois au Centre Georges Pompidou son opacité — paradoxe, pour une architecture ouverte par excellence. Certes, on ne peut rendre compte sous une forme simple de l'activité d'une institution qui se veut le miroir de la création culturelle contemporaine, sous tous ses aspects. Mais cette complexité obligée ne dispense pas le Centre de répondre à ces simples questions : que trouve-t-on au Centre, qui y fait quoi ?

C'est l'autre ambition de ce texte. En effet, il était délicat de produire un simple rapport d'activités pour 1992, année-charnière qui s'achève sur le *décret portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou*. Préparée tout au long de cette année, la réorganisation que ce décret consacre, bouleverse l'organisation interne du Centre, réaffirme et actualise ses missions. Dès lors, un document fondé sur l'organisation ancienne risquait de se trouver périmé dès sa sortie.

Cette addition de complexités inhérentes au sujet, au lieu et au moment, imposait la forme retenue, celle du dictionnaire : une présentation alphabétique et thématique, seule garantie que le lecteur, quoi qu'il cherche — sur l'activité passée, sur la structure actuelle —, le trouve.

Ce texte se veut un instantané, une photographie de l'institution à la charnière des deux années — un miroir diffracté où le Centre, dans la posture de Janus, par delà son passé et son avenir immédiats, regarde et montre ce qu'il est.

Les donateurs de l'année 1992

Architecture et Design

Société Alessi
Société Artifort
Société Braun
Gordon Bruce
Jean-Pierre Buffi
Société Calabrese Engineering
Société Calor
Société Cassina
Comité Olympique d'Albertville
Jean-Claude Decaux
Société Driade
Catherine Drouin
Société Electrolux
Société Facom
Société des Faïenceries de Gien
Foster Associates
Sir Norman Foster
Robert F. Gatje, F.A.I.A.
Raymond Guidot
Guirgola Architects
Alan Goldberg
Wilhem Holtzbauer
Société IBM Autriche
IBM corporate, New-York
Société IBM Europe/Moyen-Orient/Afrique
Société IBM France
Toyo Ito
Danièle Jerabeck
Legoretta Arquitectos
Société Lexmark International Inc.
Serge Mansau
Institut du Monde Arabe
Société Moroso
Kohn, Pedersen, Fox Associates/PC/Marathon Realty/ IBM Canada

Studio Naco
Jean Nouvel
Eliot Noyes
Pei, Cobb, Freed and Partners
Pierre Perrigault
Renzo Piano
Christian de Portzamparc
Dieter Rams
Paul Rand
Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates
Société Rosenthal
Aldo Rossi
Richard Sapper
Scribcor (Chicago)
Kazuo Shinoara
SNCF
Société Swatch
Roger Tallon
Société Tecno
Trischitta
Peter Walker & Partners

Dessins

Société des Amis du Mnam
Geneviève Asse
Galerie Barbier-Beltz
M. et Mme. Michel Durand-Dessert
Toni Grand
Christian Malaval et galerie Baudoin-Lebon
René Stadler

Estampes

Yves de Fontbrune

Images animées

Hy Hirsh

Objets

Société des Amis du Mnam
Galerie Samy Kinge

Œuvres en 3 dimensions

Société des Amis du Mnam
Léo Castelli et la <i>Georges Pompidou Art and Culture Foundation</i>

Peintures

Achim d'Avis
M. et Mme Lucien Bourdon
Ellsworth Kelly
Christian Jaccard
Jeannette Thorez-Veermersch

Photos

Gisèle Freund

Sculptures

M. et Mme André Bernheim
Société des Amis du Mnam
Succession Aimé Maeght

**L'accueil**

17

v. aussi : *Le Bâtiment — La direction du développement et des relations avec le public*

Les acquisitions

17

v. aussi : *Les sociétés d'amis du Musée national d'art moderne et du Centre Georges Pompidou — La collection d'architecture — Le cabinet d'art graphique — Les collections contemporaines — Le décret du 24 décembre 1992 — La collection de design — La documentation du Musée national d'art moderne — La femme égorgée (Giacometti) — Gisèle Freund — Manifeste — La dation Martin-Malburet — La dation Pierre Matisse — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Le partenariat au Centre — La collection de peinture — La collection photographique — La restauration d'œuvres — Ritratto dell'artista con la madre (De Chirico) — La collection de sculptures — Images vidéo*

L'agence comptable

32

v. aussi : *Les acquisitions — Le budget du Centre — La femme égorgée*

Les sociétés d'amis

33

v. aussi : *Les acquisitions — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Le partenariat au Centre*

La collection d'architecture

33

v. aussi : *Le décret du 24 décembre 1992 — Coop Himmelblau — Louis I. Kahn — Marcel Lods — Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La tribune des architectes*

Le cabinet d'art graphique

34

v. aussi : *Dessins de Miró — François Morellet — Charlotte Salomon*

L'art en jeu

35

v. aussi : *L'atelier des enfants — Le département du développement culturel — La pédagogie au Centre*

Amériques latines

37

v. aussi : *La Bibliothèque publique d'information — Le cinéma au Centre — La grande galerie — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*

L'Atelier des enfants

39

v. aussi : *L'art en jeu — Le département du développement culturel — La pédagogie au Centre*

Le service audiovisuel

40

v. aussi : *La direction des manifestations et des spectacles — La documentation des œuvres du Musée — La photothèque du Musée national d'art moderne — La production audiovisuelle au Centre — Images vidéo*

La production audiovisuelle au Centre

41

v. aussi : *Le cinéma au Centre — Le service audiovisuel — Le département du développement culturel*

B

45

	Le bâtiment	45
<i>v.aussi :</i>	<i>L'accueil — L'atelier Brancusi — La direction du bâtiment et de la sécurité — La Bibliothèque publique d'information — Les chantiers de modernisation — Le cinéma au Centre — Les galeries contemporaines — La grande galerie — L'Ircam — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les muséographies du Centre — La programmation au Centre — La salle Garance — La salle d'actualité de la Bpi</i>	
	La direction du bâtiment et de la sécurité	47
<i>v.aussi :</i>	<i>Le bâtiment</i>	
	Le forum des questions de Ben	49
	La Bibliothèque publique d'information	49
<i>v.aussi :</i>	<i>Le cinéma au Centre — Les nouvelles technologies — Les publics du Centre — La salle d'actualité de la Bpi</i>	
	Dominique Bozo	52
	L'atelier Brancusi	53
<i>v.aussi :</i>	<i>Le bâtiment — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La restauration des œuvres — La collection de sculpture</i>	
	Le budget du Centre	53
<i>v.aussi :</i>	<i>Les acquisitions — L'agence comptable — La femme éborgnée</i>	

C

57

	Les Cahiers du Musée national d'art moderne	57
<i>v.aussi :</i>	<i>Le département du développement culturel — Les éditions — De la Revue parlée aux Revues parlées ...</i>	
	Le centre d'information du Cci	57
<i>v.aussi :</i>	<i>La collection d'architecture — La collection de design — Le centre de documentation du Cci — Les Lundis du Cci — Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les nouvelles technologies</i>	
	Le cinéma au Centre	59
<i>v.aussi :</i>	<i>Amériques latines — La production audiovisuelle au Centre — La Bibliothèque publique d'information — La direction des manifestations et des spectacles — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La salle Garance</i>	
	Les chantiers de modernisation	62
<i>v.aussi :</i>	<i>La réorganisation du Centre Georges Pompidou</i>	
	Les actions commerciales	63
<i>v.aussi :</i>	<i>La direction du développement et des relations avec le public — Les éditions</i>	
	La communication du Centre Georges Pompidou	63
<i>v.aussi :</i>	<i>Le partenariat au Centre</i>	
	Les conseils	65
<i>v.aussi :</i>	<i>Le décret du 24 décembre 1992 — La programmation — La réorganisation du Centre</i>	

	Les collections contemporaines	65
<i>v.aussi :</i>	<i>Les acquisitions — Les sociétés des amis du Musée national d'art moderne et du Centre Georges Pompidou — Les galeries contemporaines — Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les muséographies du Centre — La restauration des œuvres</i>	
	Les galeries contemporaines	66
<i>v.aussi :</i>	<i>Le bâtiment — Les collections contemporaines — Les éditions — Peter Fischli et David Weiss — Gary Hill — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle</i>	
	Autour de Coop Himmelblau	69
<i>v.aussi :</i>	<i>La collection d'architecture — Le forum — La programmation</i>	
	Cubismes tchèques	69
<i>v.aussi :</i>	<i>La collection de design</i>	
	D	71
	Extraits du décret du 24 décembre 1992	71
<i>v.aussi :</i>	<i>Les acquisitions — La collection d'architecture — Les conseils — La collection de design — Le département du développement culturel — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — L'organigramme — La réorganisation</i>	
	La collection de design	72
<i>v.aussi :</i>	<i>Le décret du 24 décembre 1992 — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Manifeste</i>	
	Le département du développement culturel	78
<i>v.aussi :</i>	<i>L'atelier des enfants — Le service audiovisuel — La production audiovisuelle au Centre — Les Cahiers du Musée national d'art moderne — Le décret du 24 décembre 1992 — L'édition au Centre — Les nouvelles technologies — La pédagogie au Centre — La réorganisation — De la Revue parlée aux Revues parlées — Traverses</i>	
	La direction du développement et des relations avec le public	79
<i>v.aussi :</i>	<i>L'accueil — Les actions commerciales — L'édition au Centre — Le public du Centre</i>	
	Le centre de documentation de l'Ircam et du CNRS	80
<i>v.aussi :</i>	<i>L'Ircam</i>	
	La documentation du Musée national d'art moderne	81
<i>v.aussi :</i>	<i>La dation Martin-Malburet — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les nouvelles technologies</i>	
	Le centre de documentation du Cci	82
<i>v.aussi :</i>	<i>La collection d'architecture — La collection de design — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle</i>	
	La documentation des collections du Musée national d'art moderne	83
<i>v.aussi :</i>	<i>La photothèque des œuvres du Musée national d'art moderne — Les nouvelles technologies</i>	

**85**

Les éditions du Centre

85

v. aussi : *La production audiovisuelle au Centre — Les Cahiers du Musée national d'art moderne — Les actions commerciales — Le département du développement culturel — La direction du développement et des relations avec le public — Traverses*

Rétrospective Max Ernst

86

v. aussi : *La grande galerie*

**91**

La femme égorgée (Giacometti)

91

v. aussi : *Les acquisitions — Le budget du Centre — La collection de sculptures*

Le service des finances et des affaires juridiques

91

v. aussi : *Annexes — Le budget du Centre*

Peter Fischli et David Weiss

91

v. aussi : *Les galeries contemporaines*

Gisèle Freund

93

v. aussi : *La collection photographique*

**95**

Nelson Goodman et les langages de l'art

95

v. aussi : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne — De la Revue parlée aux Revues Parlées*

Toutes les expositions temporaires de la grande galerie

96

v. aussi : *Art d'Amérique latine — Max Ernst — Gisèle Freund — Louis I. Kahn — Manifeste — Rouault*

**99**

Gary Hill

99

v. aussi : *Images vidéo*

**101**

L'Ircam

101

v. aussi : *La documentation de l'Ircam — La pédagogie musicale*

**107**

Louis I. Kahn

107

v. aussi : *La collection d'architecture*

**109****Wolfgang Laib**

109

*v.aussi : La programmation***Marcel Lods**

109

*v.aussi : La collection d'architecture***Le service de la logistique**

109

*v.aussi : La direction du bâtiment et de la sécurité — Le service des finances et des affaires juridiques***Les Lundis du Cci**

109

v.aussi : La collection d'architecture — Le Centre d'information du Cci — La collection de design — De la Revue parlée aux Revues parlées**113****Le Magazine**

113

Manifeste

113

*v.aussi : La collection d'architecture — Les collections contemporaines — La collection de design — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle***La direction des manifestations et des spectacles**

117

*v.aussi : La direction du bâtiment et de la sécurité — Le service de la logistique — La programmation au Centre — Les arts de la scène***La dation Pierre Matisse**

118

*v.aussi : Les acquisitions — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle***Dessins de Miró**

120

*v.aussi : Le cabinet d'art graphique***La dation Martin-Malburet**

120

*v.aussi : La documentation du Musée national d'art moderne***Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle**

123

*v.aussi : Les acquisitions — La collection d'architecture — Le cabinet d'art graphique — Le bâtiment — Le centre d'information du Centre de création industrielle — Les collections contemporaines — Les galeries contemporaines — Le décret du 24 décembre 1992 — La collection de design — La documentation du Musée national d'art moderne — La documentation des collections du Musée national d'art moderne — Manifeste — Les muséographies du Centre — La collection de peintures — La collection photographique — La photothèque des oeuvres du Musée — Les prêts et dépôts d'œuvres — Les publics du Centre — La restauration des œuvres — La collection de sculpture***Les muséographies du Centre**

127

*v.aussi : La collection d'architecture — Le bâtiment — La collection de design — Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La programmation du Centre***François Morellet**

131

v.aussi : Le cabinet d'art graphique

N

133

Les nouvelles technologies au Centre

133

v.aussi : La Bibliothèque publique d'Information — Le département du développement culturel — L'Ircam — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La pédagogie au Centre — La programmation — La salle d'actualité de la Bpi — Images vidéo

O

139

L'organigramme du Centre Georges Pompidou

139

P

141

Le partenariat du Centre

141

v.aussi : L'atelier des enfants — L'atelier Brancusi — La communication au Centre — Le département du développement culturel — La salle Garance

La collection de peinture

141

v.aussi : Les acquisitions — Le cabinet d'art graphique — Manifeste — La dation Pierre Matisse — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

La pédagogie au Centre

142

v.aussi : L'accueil — L'atelier des enfants — Le département du développement culturel — La pédagogie musicale à l'Ircam — Les publics du Centre

La pédagogie musicale à l'Ircam

143

v.aussi : L'Ircam — La documentation de l'Ircam

Les personnels du Centre

144

La collection photographique

145

v.aussi : Les acquisitions — Gisèle Freund — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

La photothèque des œuvres du musée

149

v.aussi : Les acquisitions — La documentation des collections du Mnam — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les nouvelles technologies

Les prêts d'œuvres

149

v.aussi : Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

La politique de programmation du Centre

150

v.aussi : Le bâtiment — La Bibliothèque publique d'information — Les conseils — Les galeries contemporaines — Le département du développement culturel — La grande galerie — La direction des manifestations et des spectacles — Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — Les nouvelles technologies — La réorganisation du Centre

Les publics du Centre

151

R

157

La **restauration** des œuvres

157

v.aussi : *Manifeste — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*

La **réorganisation** du Centre Georges Pompidou

157

v.aussi : *Les chantiers de modernisation—Le décret—L'organigramme*

De la **revue** parlée aux revues parlées...

159

v.aussi : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne — Le département du développement culturel —Manifeste — Traverses*

Ritratto dell'artista con la madre (De Chirico)

161

v.aussi : *Les acquisitions*

Rouault, première période, 1903-1920

161

v.aussi : *La grande galerie — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La collection de peinture*

S

163

La **salle Garance**

163

v.aussi : *Le cinéma au Centre*

La **salle d'actualité** de la Bibliothèque publique d'information

163

v.aussi : *La Bibliothèque publique d'information — Les nouvelles technologies*

Charlotte **Salomon**

165

v.aussi : *Le cabinet d'art graphique — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*

Les arts de la **scène** au Centre

165

v.aussi : *La direction des manifestations et des spectacles*

La collection de **sculpture** au Musée national d'art moderne

166

v.aussi : *La femme éborgnée — L'atelier Brancusi — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*

T

169

Traverses

169

v.aussi : *Le département du développement culturel — Les éditions*

La **tribune** des architectes

169

v.aussi : *La collection d'architecture—De la Revue parlée aux Revues parlées*

V

171

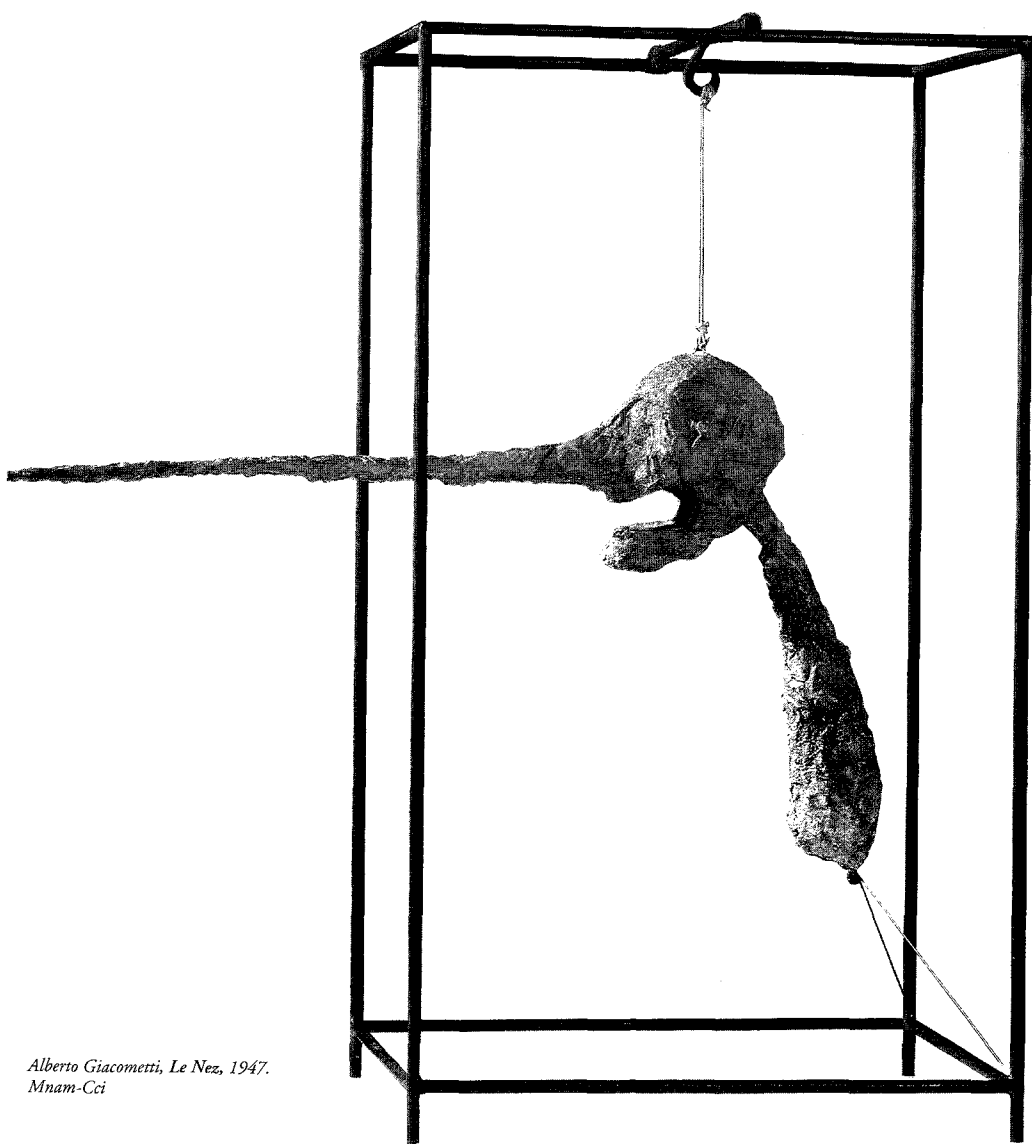
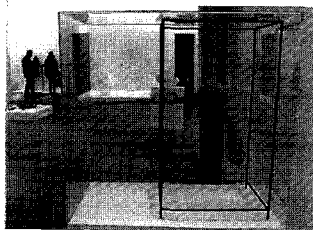
Images **vidéo**

171

v.aussi : *Manifeste — Nouvelles technologies — Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*

Annexes

172



*Alberto Giacometti, Le Nez, 1947.
Mnam-Cci*

L'accueil

*Responsables : Thérèse Gronsch,
service accueil/information,
Georgette Amiable (accueil Mnam-Cox)*

La tâche d'accueillir, d'orienter et d'informer les 25 000 personnes (en moyenne) qui visitent chaque jour le Centre Georges Pompidou incombe aux dix-huit agents du service accueil/information. Répartis sur deux banques d'accueil, l'une située à l'entrée de la rue Beaubourg, l'autre au rez-de-chaussée, ils répondent aux demandes les plus variées : des rendez-vous professionnels à l'accueil des groupes, en passant par la délivrance d'information en français et en langues étrangères sur tous les programmes du

Centre, et les modalités d'accès à toutes les manifestations. Installé dans une salle technique attenante au comptoir d'accueil, un dispositif micro leur permet d'annoncer des manifestations ponctuelles (débat, colloques, visites guidées, etc.). Au rez-de-chaussée et dans les escaliers mécaniques à chaque étage, un bandeau lumineux défilant rappelle le programme des manifestations. Le service accueil/information organise également les visites guidées du Centre. Des conférenciers en assurent l'accompagnement : au nombre de vingt, ils effectuent des visites en français, en allemand, en anglais, en italien et en espagnol. Les présentations des expositions d'architecture sont assurées par des architectes de formation.

Cette mission primordiale qu'est l'accueil du public — car c'est du contact initial avec les agents d'accueil que dépend souvent la première image que le visiteur se fait du Centre — a été profondément améliorée par le déplacement de la banque d'accueil sous l'œuvre de Sotto, à l'occasion de l'exposition *Manifeste*, au mois de juin 1992. Ce programme doit être prochainement complété par la mise en place progressive, dans le forum, d'outils de communication nouveaux : ainsi le mur d'image (inauguré en septembre 1993), ou le projet de bornes interactives consacrées aux manifestations du Centre. Dans l'année 1992, 1388 visites au total ont été réalisées par le service, pour une recette de 260 000F (toutes les visites sont payantes, y compris pour les scolaires).

Les personnels d'accueil et de surveillance du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle ont pour leur part une double mission : veiller au maintien de l'intégrité des œuvres, et répondre aux interrogations du public. A cet effet, l'équipe

bénéficie de cours d'histoire de l'art, d'une information systématique délivrée par le commissaire à l'ouverture d'une exposition temporaire, de visites d'ateliers d'artistes, de visites des musées de Paris, de documentations écrites et orales, de rencontres avec les artistes exposant dans le Centre.

v. aussi :

Le bâtiment

La direction du développement et des relations avec le public

Les acquisitions au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

*Directeur du Musée national d'art moderne/Centre de
création industrielle : Germain Viatte*

Si en 1977, l'installation du Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou consommait sa rupture avec la conception muséographique héritée du XIXe siècle, l'attribution au Musée, dès 1974, d'un budget d'acquisition propre constitue peut-être une évolution plus marquante encore. D'emblée, cette autonomie nouvelle a permis à l'équipe du Musée de mettre en place une véritable politique d'achat, et de commencer à combler les lacunes les plus criantes des collections nationales, notamment dans le domaine du surréalisme, de l'abstraction et de l'art international. Ainsi, ses collections n'ont-elles jamais cessé de se développer et de s'enrichir d'œuvres maîtresses, au point de compter à ce jour parmi les plus importantes au monde.

Une politique d'acquisition

Dès l'installation du Musée au Centre, les acquisitions d'art du XXe siècle ont été soumises à l'appréciation d'une commission comprenant des représentants des deux directions patrimoniales concernées, la Direction des Musées de France et la Délégation aux Arts Plastiques, ainsi que des personnalités extérieures et des membres de la conservation du Musée. Son directeur présidant la commission d'acquisition, le président du Centre était invité à participer à ces débats.

La politique d'acquisitions du Musée s'est rapidement orientée vers une répartition de ses crédits en trois masses de valeur sensiblement égales :

— Tout d'abord le renforcement de la partie "historique" de la collection, correspondant au premier

quart du XXe siècle, par le maintien ou le retour en France d'œuvres qui appartenaient à ce patrimoine — ce fut le cas en 1992 pour le Giacometti et le Dubuffet. Ici, le Musée doit généralement tenter d'obtenir des crédits complémentaires de l'État et du secteur privé pour maintenir son rang sur ce marché : en l'occurrence il s'agit plutôt pour lui d'une *participation* à l'acquisition.

— Le Musée doit également rassembler les œuvres d'une génération intermédiaire d'artistes, celle des années cinquante et soixante, dont les œuvres, en termes de marché, dépassent le million de francs.

— Enfin la dernière vocation du Musée, la plus délicate peut-être, concerne l'art contemporain. Les moyens mis à sa disposition ont permis, par un travail de prospection et d'information de plus en plus exigeant, de poursuivre une politique d'acquisition ouverte et rigoureuse, pour rendre pleinement compte de la réalité artistique française et des principaux jalons des courants internationaux.

D'une année sur l'autre, l'équilibre entre ces trois axes a toujours été délicat à maintenir, de par le poids des gros achats patrimoniaux, ou la nécessité de réaliser des efforts déterminés dans tel ou tel secteur : ainsi l'opération considérable réalisée en 1992 pour asseoir d'un point de vue patrimonial l'architecture, et surtout le design, avec l'achat de la collection Von Vegesack. En outre, il a fallu tenir compte de l'élargissement constant des domaines de compétence du Musée, à la photographie d'abord, puis au film d'art, à la vidéo et aux installations vidéos, et lorsque des pièces essentielles apparaissaient sur le marché, aux archives manuscrites du XXe siècle.

Malgré l'apport de plus en plus important des œuvres acquises par dation — et soumises en première instance à l'agrément du comité d'acquisitions du Mnam —, malgré l'engagement très substantiel de mécènes attachés au Musée (il faut citer tout particulièrement la famille Schlumberger), malgré des donations considérables (Daniel Cordier, Louise et Michel Leiris), un accroissement progressif et continu des crédits d'acquisitions est rapidement devenu indispensable, jusqu'à atteindre en 1984 les 26 Millions de francs (on trouvera en annexe un tableau décrivant l'évolution des crédits d'acquisition depuis l'installation du Musée au Centre).

C'est par le jeu croisé de tous ces apports que le

Musée a pu progressivement constituer l'ensemble exceptionnel présenté au public en 1992-1993, dans le cadre de l'exposition *Manifeste*. Ce déploiement incluait, pour la première fois, des ensembles d'architecture et de design, qui marquaient une nouvelle extension des domaines de la collection.

Le décret du 24 décembre 1992, qui confirmait la restructuration du Centre Georges Pompidou mise en œuvre par Dominique Bozo, prévoyait la constitution d'un nouveau comité d'acquisitions ayant pour tâche d'examiner les grandes orientations et les propositions d'acquisitions.

Il était majoritairement constitué de personnalités extérieures (Thierry de Duve, David Sylvester, Alfred Pacquement, André Bernheim, Hélène David-Weill et François Pinault), associés aux représentants de l'État (François Barré, alors délégué aux arts plastiques, étant représenté par Olivier Kaepelin et Jacques Sallois, le directeur des musées, par Jean-Pierre Cuzin). Placée sous l'autorité du président du Centre Georges Pompidou, la commission comprenait en outre le directeur du Mnam-Cci (Germain Viatte). Aujourd'hui, les séances de cette commission sont préparées par le comité des conservateurs, présidé par le directeur du Mnam-Cci.

Ces dernières années, malgré la mise en place de collections associatives (FRAC), et le développement de celles des collectivités territoriales dans le domaine de l'art contemporain, malgré la politique des achats de l'État aux artistes vivants (FNAC), la collection du Mnam-Cci demeure la seule à pouvoir témoigner largement des diverses tendances de l'art du XXe siècle en France et à l'étranger. Aujourd'hui, cette mission demeure : des pans entiers de l'art moderne sont encore absents ou sous-représentés dans les collections nationales, et l'actualité de l'art contemporain connaît sans cesse de nouveaux développements.

Les dons et donations

Si la collection du Musée national d'art moderne doit beaucoup à sa politique d'achat, elle s'est également enrichie par d'autres voies, notamment par des dons et des donations d'une générosité peut-être sans précédent : en 1982, l'ensemble monumental de gouaches découpées d'Henri Matisse offert par Mme Jean Matisse et Mr. Gérard Matisse ; en 1983, les cinq tableaux de Marc Chagall donnés

Les acquisitions se font par don, donation, legs, achat, ou dation.

Le don est une "libéralité à titre gracieux". C'est un geste qui ne s'accompagne pas de contrat, et les échanges de lettres ne font pas jurisprudence. En revanche, les œuvres sont inscrites sur l'inventaire.

La donation est un acte réalisé du vivant du donateur, qui s'accompagne d'un contrat devant notaire. Mais les donations peuvent être assorties de certaines conditions. La plus courante est une réserve d'usufruit, c'est à dire que le donateur conserve la jouissance de ses œuvres. Elles sont néanmoins inscrites sur l'inventaire. Une autre condition peut porter sur la participation des donateurs au mode de gestion des œuvres : gestion des prêts, de la restauration, des changements de présentation, etc. Une troisième condition repose sur une obligation contractuelle entre le Musée et les donateurs, qui peut concerner par exemple les modalités de présentation : cadre, intitulé, reconstitution, etc. Si ces conditions sont trop contraignantes, le Musée peut être amené à renoncer à certaines donations.

Le legs est un acte notarié fait par testament ou lettre manuscrite du légataire (testament olographe). Le Musée n'entre en possession des œuvres ou des biens qu'au moment du décès du légataire.

La dation permet le paiement de droits de succession par la remise à l'état d'œuvres considérées comme exceptionnelles. Cette mesure instituée par la loi du 31 décembre 1968 a été adoptée afin de conserver le patrimoine national, et d'éviter la dispersion des objets mobiliers ou des œuvres d'art. La loi autorise également un régime d'exonération des droits de mutation lorsque le bien est donné à l'état. Dans les deux cas, les œuvres sont soumises à l'avis de la Commission interministérielle d'agrément pour la conservation du patrimoine national, qui juge de l'opportunité du paiement par œuvre d'art et, en dernier lieu, à la décision du ministère des Finances. Une dation ne recouvre que très rarement l'ensemble des droits de succession.

par sa fille, Mme Ida Chagall ; enfin les magnifiques donations de Louise et Michel Leiris en 1985, et de Daniel Cordier en 1989, pour n'en citer que quelques-uns.

Il faut également mentionner le rôle joué par la *Société des amis du Musée national d'art moderne*, qui enrichit périodiquement les collections du Musée par des donations, et constitue un fonds d'œuvres d'art par des achats auprès de jeunes artistes. Les œuvres ainsi réunies restent déposées au Musée

national d'art moderne, à sa disposition ; certaines sont choisies par le Musée et lui sont données.

En 1992, outre les dons en architecture et en design, ont été donnés au Musée dix dessins, une estampe, dix peintures, dix-neuf sculptures et deux cent quatre photographies.

Les dations

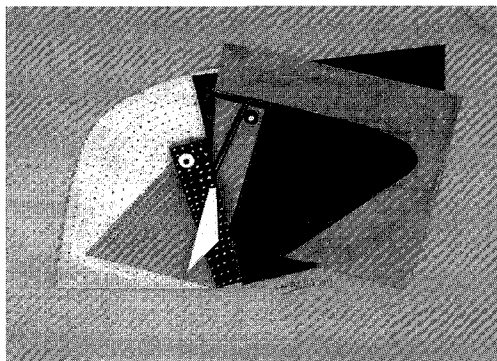
Ces dernières années, la collection du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle s'est notablement enrichie, grâce à l'utilisation de plus en plus fréquente du dispositif de la *dation*. *Sauf cas exceptionnel, toutes les œuvres du XXe siècle entrées par dation sont inscrites sur les inventaires du Musée ; mais elles font souvent l'objet de dépôts dans les musées des collectivités territoriales.*

Récemment, la dation la plus remarquable fut celle de la succession de Pierre Matisse, qui comprenait non seulement un grand nombre de chef-d'œuvres de Matisse, mais aussi des œuvres de Miró, de Dubuffet et de Giacometti.

En 1992, 18 œuvres sont entrées au Musée par dation.

— Parmi celles-ci, quatre importantes huiles sur toile ou sur papier de Jean Degottex (mort en 1989) qui permettent une représentation exceptionnelle de son œuvre depuis ses débuts abstraits, dans les années 50. *Hagakube BII* (1957, d'une série de 6) et le grand *Aware I*, (1961, pendant de l'*Aware II* que possédait déjà le Musée) témoignent parfaitement de son approche du signe par le geste, de sa recherche d'une écriture associée à l'étude de la pensée Zen, écriture réfléchie dans son rapport avec la peinture (*Écriture*, 1963), tandis que *Suite obscure VIII* (1964), où Degottex revient à la couleur, marque un passage à l'abstraction lyrique. Deux de ces œuvres, *Hagakube BII* et *Suite obscure VIII*, sont promises à la province, plus précisément au Musée de Brou à Bourg-en-Bresse, qui possède déjà des œuvres de Jean Degottex et qui verra ainsi sa représentation renforcée.

— Sont également entrées au Musée plusieurs œuvres provenant de l'ancienne collection de l'ambassadeur Henri Hoppenot. Notamment un important papier collé de Laurens, *Tête* (1915), œuvre de la toute première série des travaux cubistes du sculpteur (ce collage est une étude pour la construction *Tête*



Henri Laurens, Tête, 1915.
Mnam-Cci

Édouard Pignon, Deux Mineurs, 1948.
Mnam-Cci

(1919) de la collection du MoMA) ; une intéressante huile de Braque, *Cinq bananes et deux poires* (1908), petite nature morte peinte à l'Estaque, et qui témoigne de l'évolution de Braque au contact de Picasso ; une toile de Vlaminck restée dans l'atelier de l'artiste, *Nature morte au pichet* (1910), un des meilleurs témoins des recherches cubistes menées par

le peintre avec son ami Derain, en une série limitée - et isolée - de travaux situés entre 1908 et 1910, après le "choc cézannien" du Salon d'automne de 1908, choc qui le fait définitivement abandonner le fauvisme ; enfin, sept œuvres sur papier de Paul Klee, à la gouache ou à l'aquarelle, exécutées entre 1914 et 1938.

Tableau des acquisitions de l'année 1992.

(Sauf architecture et design)

Achats

	Dessins	
Geneviève Asse	Pomme	1946
	Fenêtre	1955
	Étude I	1956
	Sans titre-fenêtre	1991
Eduardo Chillida	Gravitation	1989
Marc Couturier	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1991
	Sans titre	1992
Felix Del Marle	Patineuses	1913
André Derain	Dans les champs	v.1904-06
Erik Dietman	Visage	1990
	La baleine	1990
	Sans titre	1990-91
	Autoportrait	1991
Oscar Dominguez	Les 4 sphères obéissantes	1943
Jean Dubuffet	Sans titre	1949
Jean Fautrier	Pour Eluard, carnet de 19 dessins	1947
Gérard Gasiorowski	"Les femmes, Ah oui, les femmes"	1974

Gérard Gasiorowski	"Avec quelque part un je-ne-sais quoi de..."	1974
	"Tout n'allait pas pour le mieux"	1974
Alberto Giacometti	Suspension	1963
Toni Grand	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
Julije Knifer	Méandre	1987-88
	Sans titre	1991
Richard Long	Sans titre	1989
Robert Malaval	La chambre d'aliment blanc	1962
Alfred Manessier	Sables, lavis I	1983
André Masson	Le génie de l'espèce III	1939
Martial Raysse	Salauds	v.1974
Jean-Claude Silbermann	Un cadavre	1991

Écrit

Jean-Claude Silbermann	25 Illustrations pour "La femme momentanée " de J.Simon	1992
------------------------	---	------

Peinture

Robert Combas	Mickey appartient à tout le monde	1979
	Egyptian reggae	1979-80
Giorgio De Chirico	Ritratto dell'artista con la madre	1919
Jean Dubuffet	Michel Tapie soleil	1946
Emmanuel Pereire	Monument pour un oeuf à la coque	1991
Jean-Pierre Pincemin	Sans titre	1969
Martial Raysse	Les deux poètes	1991
Ettore Spalletti	Cuscino	1990

Photo

Pierre Boucher	Nu couché	1935
	Femme fleur	1937
Frantisek Drtikol	La vague	1927
Robert Frank	New York city	1947
Karol Hiller	"Heliographische komposition"	v.1930
	"Heliographische komposition"	v.1930

Karol Hiller	"Heliographische komposition"	v.1930
	"Heliographische komposition ix"	1934
	"Heliographische komposition vi"	1934
	"Heliographische komposition xxiv"	1938
	"Heliographische komposition xviii"	1938
	"Heliographische komposition"	1938
	"Heliographische komposition"	1938
	"Heliographische komposition"	1939
Germaine Krull	Panthéon	1928
Eli Lotar	Sans titre	v.1929-30
	Portrait	1929
Roger Parry	Photographie au révélateur	v.1929-30
	Photographie au révélateur - explosion	1929-30
Robert Rauschenberg	Sri Lanka bags	1988

Sculpture

Pier-Paolo Calzolari	L'air vibre du bourdonnement des insectes	1970
Enrico Castellani	Superficie angolare bianca N° 6	1964
Erik Dietman	Hommage à Arthur Cravan	1976-77
Alberto Giacometti	Femme éborgnée	1932/40
Robert Groborne	Bronze n° 08090, 21.03.1990	1990
Christian Jaccard	Boite bleue	1972
Tetsumi Kudo	Pollution - Cultivation - Nouvelle écologie	1970-71
Bertrand Lavier	3 + 1	1987
Tomio Miki	Oreille	1964
Robert Morris	The card file	1962
Ettore Spalletti	Bacile	1982/92
Daniel Spoerri	Repas hongrois	1963
Robert Therrien	No title	1991
Joaquin Torres Garcia	Personnage à trois boutons	1927
	Personnage à deux boutons	1927
	Personnage à un bouton	1927

Image animée

Martial Raysse	Camembert Martial extra-doux	1969
	Le grand départ	1970

Dations

	Dessin	
Pierre Alechinsky	Tête	1959
Hans Hartung	Caractères	1948
Paul Klee	Maison	1915
	Sizilien	1924
	Escalier dans le jardin	v. 1926
	Aquarium im Garten	1928
	Bedrohliche Zeichen	1938
	Dame aus Lab	1938
Henri Laurens	Tête	1915
Filippo t. Marinetti	Recto /Verso : "mots en liberté: trains"	v. 1910

Peinture

Georges Braque	Cinq bananes et deux poires	1908
Jean Degottex	Hagakube b II, 1957	1957
	Aware I, 3.1.1961	1961
	Écriture, 10.2.63	1963
	Suite obscure VIII - 2-12-64	1964
Paul Klee	Der Hirsch	1919
Maurice de Vlaminck	Nature morte au panier de fruits	1908/14

Photographie

Man Ray	Rayogramme	1926
---------	------------	------

Donations et dons**Dessin (don)**

Geneviève Asse	Sans titre	1976
	Lumière	1983
Horia Damian	Sans titre	1975
Erik Dietman	Sans titre	1989-90
Jean Dubuffet	Portrait d'Edith Boissonnas	1947
Toni Grand	Sans titre	1970-71
	Sans titre	1970-71
Jiri Kolar	Sans titre	1992
Robert Malaval	La chambre d'aliment blanc	1962
Adriana Simotova	Attouchement de la terre	1985

Estampe (don)

Henri Matisse	Couverture des "Cahiers d'art" n° 3-5	1936
---------------	---------------------------------------	------

Image animée (don)

Hy Hirsh	Eneri	1953
	Gyromorphosis	1956
	Autumn spectrum	1957
	Scratch pad	1960

Peinture (dons)

Christian Jaccard	Toile de lin calcinée marron/garance, décolorée	1975
Ellsworth Kelly	Sans titre	1988
Edouard Pignon	Deux mineurs	1948
Bernard Rancillac	Noel Mc. Ghee	1973

Peinture (donations)

Ed Paschke	Joella	1973
	Budini	1976
	Dubois	1978
	La nuit	1983
Peter Saul	Bewtiful & stwong	1971
Daniel Tremblay	Sans titre	1982

Photographie (don)

Gisèle Freund	Gisèle Freund étudiante, photographie par A.Monnier	1936
	Rue St.Louis-en-l'Île, Paris 14 juillet	1952
	Au bord de la Marne	1957
André Rogi	Rouault chez lui	v.1932-34

Photographie (donation)

Gisèle Freund	Accident sur l'Île de la Cité, Paris	1930
	Rue St-Julien-le-pauvre, Paris	1931
	Scène à la Bourse, Paris	1931
	Les goudronneurs, Paris	1931
	Le marché aux fleurs, Paris	1931
	Fumée sur Paris	1931
	Le bal des quatre arts, Paris	1932
	Île St-Louis, Paris	1933
	Sur un banc près de la Samaritaine, Paris	1933
	Pierre Drieu la Rochelle, Ibiza	1933
	Adrienne Monnier, Paris	1935
	André Malraux, Paris	1935
	André Malraux s'adresse au Congrès	1935

Gisèle Freund	Ilya Ehrenbourg, André Malraux et Paul Nizan, Paris	1935
	Aldous Huxley, Paris	1935
	Boris Pasternak et Isaak Babel pendant le Congrès	1935
	Gustav Regler et Anna Seghers, Paris	1935
	Norbert Elias, Paris	1935
	Nettoyage de la façade, Paris	1935
	L'homme à la fenêtre, Newcastle-on-Tyne	1935
	En entrant, Jarrow-on-Tyne	1935
	Palmer's shipyard, Jarrow-on-Tyne	1935
	Femmes de chômeurs à la porte, Newcastle-on-Tyne	1935
	Chômeurs depuis huit ans, Jarrow-on-Tyne	1935
	Un dimanche de chômeurs dans le "Black-areas"	1935
	Rue de la pluie, Newcastle-on-Tyne	1935
	Joueur d'accordéon, Jarrow-on-Tyne	1935
	L'enfant aux pieds nus, Newcastle-on-Tyne	1935
	Un dimanche dans la rue, Newcastle-on-Tyne	1935
	Une mère et deux de ses enfants, Newcastle-on-Tyne	1935
	Les enfants de la rue, Newcastle-on-Tyne	1935
	Trois jeunes sans travail, Newcastle-on-Tyne	1935
	Club de chômeurs, Jarrow-on-Tyne	1935
	Mineurs sans travail devant la mer, Whitehaven	1935
	Une promenade dans l'eau, Brighton	1935
	Voyeur à la plage, Brighton	1935
	Homme se coiffant sur la plage, Brighton	1935
	Adrienne Monnier dans sa librairie, Paris	1936
	Sylvia Beach dans Shakespeare and company, Paris	1936
	Adrienne Monnier dans le parc de Chantilly	1936
	Sylvia Beach, Paris	1937
	Adrienne Monnier à son bureau, Paris	1937
	Adrienne Monnier devant sa librairie, Paris	1937
	Un habitué de la Bibliothèque nationale, Paris	1937
	La littérature française à l'exposition internationale	1937
	Lecteur endormi, Bibliothèque nationale, Paris	1937
	Moine qui lit, Bibliothèque nationale, Paris	1937
	Lecteur, Bibliothèque nationale, Paris	1937
	Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale, Paris	1937
	Entrée de la salle de lecture	1937
	Lectrice aveugle, Paris	1937

Gisèle Freund	Paul Valéry, Georges Duhamel et Marcel Bouteron	1937
	Exposition internationale, Paris	1937
	La rédaction de "Mesures": Sylvia Beach, Mme Church	1937
	Adrienne Monnier, Paris	1938
	Paul Valéry, Paris	1938
	Vitrine d'un coiffeur, Paris	1938
	André Gide, Paris	1938
	André Gide et Mme Rysselberghe, Paris	1938
	Walter Benjamin, Paris	1938
	James Joyce chez lui, Paris	1938
	James Joyce sortant d'un taxi, Paris	1938
	James Joyce et Adrienne Monnier dans la rue	1938
	James Joyce chez "Shakespeare and company"	1938
	Eugène Jolas et James Joyce corrigeant <i>Finnegan's Wake</i>	1938
	Les mains de Joyce, Paris	1938
	James Joyce et son petit-fils Stephen, Paris	1938
	James Joyce au piano avec son fils Giorgio, Paris	1938
	Femmes ramassant du charbon, Whitehaven	1938
	Jean-Paul Sartre, Paris	1939
	Georges Duhamel, Paris	1939
	François Mauriac, Paris	1939
	Colette, Paris	1939
	Colette au lit, Paris	1939
	Jean Cocteau, Paris	1939
	James Joyce, Paris	1939
	James Joyce avec la loupe, Paris	1939
	George Bernard Shaw, Londres	1939
	Vita Sackville-West, Londres	1939
	Virginia Woolf avec son chien, Londres	1939
	Virginia Woolf devant la fresque de Vanessa Bell,	1939
	Virginia Woolf, Londres	1939
	Ortega y Gasset, Paris	1939
	Stefan Zweig, Londres	1939
	Louis Aragon, Paris	1939
	Elsa Triolet, Paris	1939
	André Breton, Paris	1939
	Marcel Duchamp, Paris	1939
	André Malraux, Paris	1939



Gisèle Freund, Frida Kahlo,
Mexico City, 1948. Mnam-Cci

Gisèle Freund	Paul Desjardins, Pontigny	1939
	Victoria Ocampo, Paris	1939
	Henri Michaux, Paris	1939
	Les mains de Suzana, Paris	1939
	Paul Eluard, Paris	1939
	Thornton Wilder, Paris	1939
	Henry de Montherlant, Paris	1939
	Herbert Read et Peggy Guggenheim, Londres	1939
	Sylvia Beach à la porte de sa librairie, Paris	1939
	Jean Paulhan, Paris	1940
	Romain Rolland, Paris	1940
	Bas de soie de Schiaparelli, Paris	1940
	Arthur Koestler, Paris	1940
	Tristan Tzara, Paris	1940
	Jorge Luis Borges, Buenos Aires	1943
	Chanteur de tango	1943
	Devant le portail de la banque nationale	1943
	Un millionnaire à la chasse au sanglier, Patagonie	1943
	Les dernières îles devant le cap Horn, Patagonie	1943
	Pêcheurs dans le canal du Beagle, Patagonie	1943
	Jorge Luis Borges, Buenos Aires	1943
	Au bout du monde, Patagonie	1943
	Pablo Neruda dans sa maison de campagne	1944
	Leon-Paul Fargue, Paris	1946
	Pierre Bonnard, Le Cannet	1946
	Pierre Bonnard peint, Le Cannet	1946
	Simone de Beauvoir, Paris	1948
	Henri Matisse dessine, Paris	1948
	Henri Matisse, Paris	1948
	Frida Kahlo, Mexico city	1948
	Vita Sackville-West dans son château natal, Knole	1948
	Christopher Isherwood, Londres	1948
	David Alfaro Siqueiros, Mexico city	1948
	Frida Kahlo et ses chiens, Mexico city	1948
	Le temple de Diego Rivera près de Mexico city	1948
	Frida Kahlo, Mexico city	1948
	Diego Rivera, Mexico city	1948
	Le torero Carlos Arruza s'habille, Mexico city	1950

Gisèle Freund	Le lever d'Evita Peron, Buenos Aires	1950
	Evita Peron fait sa toilette, Buenos Aires	1950
	Evita Peron reçoit les pauvres, Buenos Aires	1950
	Que le monde sache ce que je possède, Evita Peron	1950
	Evita Peron devant sa collection de chapeaux,	1950
	Evita et Juan Peron s'habillent pour la fête	1950
	Le général Juan Peron, Buenos Aires	1950
	Des heures d'attente	1950
	Diego Rivera peint "L'histoire du monde"	1951
	Frida Kahlo et son médecin Juan Farill, Mexico city	1951
	Diego Rivera devant la fresque "L'histoire du monde"	1951
	La collection d'ex-voto de Diego Rivera	1951
	Frida Kahlo à côté d'une sculpture dans sa cour	1951
	La table de travail de Frida Kahlo, Mexico city	1951
	Atelier d'un photographe de la rue, Mexico city	1952
	Adrienne Monnier signant son livre "Les gazettes"	1953
	Graham Sutherland, Côte d'Azur	1953
	Jacques Prevert et Ida Chagall, Vence	1953
	Fernandel, Paris	1953
	Teriade, cap Ferrat	1953
	Les sioux à Paris	1953
	Jacques Prevert, Vence	1953
	Le défilé des troupes, Paris 14 juillet	1954
	Simone de Beauvoir, Paris	1954
	Champs-Élysées, Paris 14 juillet	1954
	Groupe de spectateurs, Paris 14 juillet	1954
	Jean Paulhan, Paris	1954
	Colette, Monte-Carlo	1954
	Cirque, Paris	1955
	Le médium, Paris	1955
	Le pendule, Paris	1955
	Rue de Rivoli, Paris	1956
	La foire à la ferraille, Paris	1956
	Avenue de l'Opéra, Paris	1956
	Les clochards de Beaubourg, Paris	1956
	André Breton, Paris	1957
	Rue Boulard, Paris 14 juillet	1958
	Louis Aragon, Paris	1958

Gisèle Freund	Sèvres-Babylone sous la neige, Paris	1958
	Martin Buber, Paris	1958
	Henri Moore, Much Hadham, Hertfordshire	1959
	Iris Murdoch, Oxford	1959
	Serge Lifar, Paris	1959
	Tennessee Williams, Paris	1959
	Camelot de stylos bille, Paris	1960
	La brosse à dents électrique, Paris	1960
	John Steinbeck, Paris	1961
	Le Corbusier, Paris	1961
	Le Corbusier dans son studio, Paris	1961
	Charles de Gaulle et André Malraux, Paris	1962
	W.H.Auden, Londres	1963
	Simone Signoret, Paris	1963
	Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, Paris	1963
	Henri Michaux, Paris	1964
	Alberto Giacometti, Paris	1964
	Samuel Beckett, Paris	1964
	Paul Celan, Paris	1964
	La table de travail de Virginia Woolf, Rodmell,	1965
	Jean Paul Sartre, Paris	1965
	Marguerite Duras, Paris	1965
	Saint-John Perse, Giens	1966
	Eugène Ionesco, Paris	1966
	Man Ray, Paris	1967
	Arthur Koestler, Londres	1967
	Jorge Luis Borgès, Londres	1971
	Mont Scopus, Israël	1971
	Le mur de la Santé, Paris	1975
	Marguerite Yourcenar, Desert island, Maine	1976
	Manifestation de femmes, Paris	1979
	Paysans israéliens et arabes, Sinai	1979
	François Mitterrand, Paris	1981
	Hanna Schygulla, Paris	1984
	Nathalia Murray, Los Angeles	1988

Sculpture (don)

Sophie Calle	"Les poissons me fascinent"	1986
	"Les poissons me fascinent"	1986

Sophie Calle	"Les poissons me fascinent"	1986
	"Les aveugles"	1986
	"Le beau j'en ai fait mon deuil"	1986
	"Le beau j'en ai fait mon deuil"	1986
	"Les aveugles"	1986
	"Les aveugles"	1986
Anthony Caro	Table piece CCCXC	1977
Richard Deacon	The back of my hand IV	1986
Dan Flavin	Untitled monument for Vladimir Tatlin	1975
Alberto Giacometti	Le nez	1947
Ifp	Le plot	1985
Donald Judd	Sans titre	1978
Martial Raysse	Pourrir avec délicatesse	1960
Claude de Soria	Contre-lame n° 64	1985
	Contre-lame n° 65	1985
Michel Verjux	Petite et grande portes	1984
Didier Vermeiren	Sans titre	1987

Dépôts

Sculpture		
Frank Stella	Maquette pour un pont pédestre à la Villette	

Nombre total d'œuvres acquises en 1992: 388

v.aussi : Les sociétés d'amis du Musée national d'art moderne et du Centre Georges Pompidou
 La collection d'architecture
 Le cabinet d'art graphique
 Les collections contemporaines
 Le décret du 24 décembre 1992
 La collection de design
 La documentation du Musée national d'art moderne
 La femme égorgée (Giacometti)
 Gisèle Freund
 Manifeste
 La dation Martin-Malburet
 La dation Pierre Marisse
 Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle
 Le partenariat au Centre
 La collection de peinture
 La collection photographique
 La restauration d'œuvres
 Ritratto dell'artista con la madre (De Chirico)
 La collection de sculptures
 Images vidéo

L'agence comptable

Agent comptable : Jean-François Faissat

L'agence comptable, placée sous l'auto-rité d'un fonctionnaire du ministère du budget déta- ché auprès du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, a pour mission d'assurer le paie- ment des dépenses, l'encaissement des recettes, la garde et la conservation des fonds et des valeurs appartenant ou confiées à l'établissement, le manie- ment des fonds et des mouvements des comptes cou- rants, la conservation des pièces justificatives des opérations et des documents de comptabilité, la tenue de la comptabilité du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

Cette mission se fonde sur deux grands principes. D'une part, la séparation entre le comptable, et les services financiers du Centre Georges Pompidou. Ainsi ces services, s'ils ordonnent les opérations de dépenses ou de recettes, n'ont pas qualité pour les exécuter. Seul l'agent comptable dispose des signa-

tures sur les comptes courants. D'autre part, la responsabilité personnelle et pécuniaire du comptable, pour toutes les opérations qui relèvent de sa responsabilité : nommé par arrêté ministériel, assermenté et devant souscrire à un cautionnement, une hypothèque légale est susceptible d'être inscrite au profit du Trésor public sur ses biens personnels, et ses comptes sont soumis au jugement et à l'examen de la Cour des comptes.

En 1992, l'agence comptable a assuré le contrôle de 15 000 mandats environ, et de 5 000 factures. Elle a reçu près de 40 000 chèques, et collecté 30 000 000 de francs en droits d'entrée. Les dépenses de fonctionnement ont représenté 479,7 millions de francs, les recettes de fonctionnement, 467,4 millions de francs. Le résultat d'exploitation a été déficitaire à hauteur de 12,3 millions de francs. Ce chiffre comprend les 10 millions prélevés sur le fonds de roulement pour l'acquisition de la sculpture *La femme éborgnée* de Giacometti, et remboursés en 1993. Les opérations financières de la section d'investissement ont représenté 54,4 millions de francs en dépenses, et 58,8 millions de francs en recettes, soit un excédent de 4,4 millions de francs. Globalement, le total net des dépenses et des recettes s'est élevé à 498 millions de francs, et la diminution du fonds de roulement à 7,9 millions, sous réserve de l'opération d'acquisition de l'œuvre de Giacometti, sans laquelle apparaîtrait un excédent de 2,1 millions de francs.

v. aussi : *Les acquisitions*
Le budget du Centre
La femme éborgnée

Les sociétés d'amis du Centre Georges Pompidou et du Musée national d'art moderne

Les sociétés d'amis mobilisent autour de l'institution qu'elle soutiennent des personnes qui partagent les objectifs de celle-ci et croient en son action. La *Société des amis du Musée national d'art moderne* a été fondée le 16 juin 1903 sous la dénomination d'*Amis du Luxembourg* par un groupe d'amateurs d'art désireux d'accomplir pour les artistes vivants ce que la *Société des Amis du Louvre* effectuait, depuis 1897, pour les maîtres du passé. Elle se proposait principalement de contribuer à l'enrichissement du musée du Luxembourg, premier musée fran-

çais de l'art vivant. Reconnue d'utilité publique le 14 mars 1924, elle change de nom par un décret du 9 mai 1947 et devient la *Société des amis du Musée national d'art moderne*, pour l'ouverture officielle du nouveau musée, issu de la réunion des collections du Luxembourg et de celles du Jeu de Paume.

La *Société des amis du Musée national d'art moderne*, et la *Société des amis du Centre Georges Pompidou*, constituée en 1983, ont depuis 1990 une présidence commune afin que leurs objectifs soient désormais harmonisés. Madame Hélène David-Weill, leur présidente, leur a donné une triple vocation. Tout d'abord, ces sociétés enrichissent les collections du Musée national d'art moderne par donation et acquisitions ; ainsi d'importantes contributions ont permis au Musée d'acquérir des œuvres historiques du XXe siècle (Miró, Dubuffet), ou contemporaines (Basquiat, Hains). Elles aident également les artistes par des achats et des commandes. Enfin, elles développent l'intérêt du public pour l'art contemporain par une politique de fidélisation de leurs adhérents.

Au travers du *Comité pour l'art moderne* qui réunit une trentaine d'entreprises françaises et étrangères, elles suscitent notamment l'intérêt des mécènes potentiels aux projets développés par le Centre Georges Pompidou, qu'ils soient ponctuels (une exposition, un colloque par exemple) ou sur le long terme (un projet pédagogique, ou encore le projet de réaménagement de l'atelier Brancusi).

v. aussi : *Les acquisitions*
Le Musée national d'art moderne-Centre de création
industrielle
Le partenariat au Centre

La collection d'architecture au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Responsable : Alain Guiheux.

Créée en 1992, la collection d'architecture au Centre Georges Pompidou répondait à l'attente du public et des professionnels, la France étant l'un des derniers pays européens à ne posséder en ce domaine ni musée ni collection nationale. Désormais, par le décret du 24 décembre 1992, la conservation et la mise en valeur de la création architecturale du XXe siècle est inscrite dans les fonctions statutaires du Centre.

Une grande collection internationale d'architecture est donc en cours de constitution au sein du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Ainsi, avec le Musée des monuments français pour le patrimoine historique et le Musée d'Orsay pour le XIXe siècle, le Centre Georges Pompidou se voit doté d'une structure cohérente de conservation et de valorisation du patrimoine architectural d'aujourd'hui.

Principes de la collection

La nouvelle collection recouvre l'histoire de l'architecture contemporaine à partir de l'après-guerre. Toutefois des acquisitions correspondant à la première partie du siècle (Le Corbusier, Tony Garnier, Robert Mallet-Stevens, Oscar Nitzschke, Paul Nelson) s'attachent à retracer les origines de la création actuelle. En outre la collection est internationale, l'architecture d'aujourd'hui n'étant plus liée à un territoire ou une région, et les échanges d'informations ayant pris le pas sur les données locales — dimension amplifiée en France par la politique de concours internationaux. La collection s'intéresse particulièrement aux inventeurs, aux architectes à l'origine des inventions plastiques. Elle conserve des projets d'architectes, réalisés ou non, dont l'intention est la réalisation d'édifices. Il ne s'agit pas de dessins imaginaires, ni d'architectures peintes, ni d'architectures produites pour les besoins d'un marché ou d'une galerie. La volonté de construire est un critère premier de sélection.

Une présentation permanente

Les expositions d'architecture au Centre Georges Pompidou reçoivent de 500 à 2 500 visiteurs par jour. C'est à ce public très large et très divers que la collection s'adresse avant tout. Aussi tend-elle à n'acquérir que des pièces exploitables dans une présentation au public, et non seulement destinées à l'archivage.

La collection est en accord avec le bâtiment qui l'abrite, monument consacré du XXe siècle, véritable allégorie de la création industrielle. Montrée en 1992 encore sous forme d'exposition, elle devrait bénéficier d'un espace permanent de 800 à 1000 m². Une première salle permanente d'architecture contemporaine est d'ores et déjà ouverte au troisième étage du Musée. Compte tenu du nombre de pièces qui la composent et de la fragilité des dessins, la collection y est présentée par rotation.

Manifeste...

Cet intérêt particulier porté à l'invention technique s'est exprimé dans *Manifeste*, première présentation publique de la collection moins de dix mois après sa création, avec tout d'abord l'ensemble des maquettes produites par Jean Prouvé (qui était le président du jury du concours pour le Centre Georges Pompidou), ensemble essentiel pour comprendre l'œuvre d'un créateur qui demeure le modèle et la source des plus brillants architectes actuels. Les œuvres majeures données par Renzo Piano et Norman Foster constituent les éléments fondateurs de la collection. La *Banque de Hong-kong* et le *Centre Renault* de Swindown sont déjà inscrits dans l'histoire de l'architecture, tout comme le *Pavillon IBM* ou le *Musée De Menil* de Renzo Piano.

Les acquisitions les plus récentes confirment cette approche. C'est ainsi que la collection compte désormais deux des plus fabuleux projets du siècle : celui de la *Maison de la Publicité*, conçue par Oscar Nitzschke en 1935 pour l'avenue des Champs-Élysées, et dont la façade est singulièrement proche de celle du Centre Georges Pompidou, et celui de la *Maison Suspendue*, conçue par Paul Nelson en 1934-38. Outre les maquettes de la *Banque de Hong-kong*, le Centre possède également les documents principaux de l'édifice de la *Lloyds* de Londres dont Peter Rice fut l'ingénieur et Richard Rogers l'architecte. D'autres recherches historiques d'ores et déjà amorcées ont produit leurs premiers résultats, avec notamment des maquettes de l'ingénieur Robert Le Ricolais, dont la majeure partie de la carrière s'est déroulée à Philadelphie.

v. aussi :

Le décret du 24 décembre 1992

Coop Himmelblau

Louis I. Kahn

Marcel Lods

Manifeste

Le Musée national d'art moderne-Centre

de création industrielle

La tribune des architectes

Le cabinet d'art graphique

Responsable : Marie-Laure Bernadac

Le cabinet d'art graphique du Musée national d'art moderne, créé en 1975, rassemble aujourd'hui plus de 15 000 dessins. Cette collection unique d'œuvres sur papier, qui couvre la période de 1905 à nos jours, est très présente dans les collections permanentes du Musée, par des ensembles réguli-

rement renouvelés dans les couloirs et vitrines du quatrième étage, en accompagnement ou en contrepoint des peintures et sculptures de la même période.

Une première salle d'art graphique, située au quatrième étage côté sud, propose quatre expositions par an, dont deux sont réalisées à partir du fonds de la collection. Pour accompagner ces expositions, le Centre Georges Pompidou engage une nouvelle collection de catalogues appropriée à l'esprit et aux techniques du dessin. Proches du carnet à dessins, ces catalogues souvent réalisés en étroite collaboration avec l'artiste proposent une vision actualisée sur le dessin du XXe siècle. Une seconde salle d'art graphique située au troisième étage permet de montrer des acquisitions récentes ou des ensembles d'œuvres sur papier liés à la présentation des collections contemporaines.

L'année 1992 fut une année de mutation, de personnels et d'espaces. Elle a été marquée par l'arrivée, en février, d'un nouveau conservateur en chef et d'une restauratrice à mi-temps, ainsi que par le déménagement des collections et le réaménagement du cabinet d'art graphique dans de nouveaux locaux agrandis.

v. aussi : *Dessins de Miró*
François Morellet
Charlotte Salomon

L'art en jeu

"Ce que l'art est tout d'abord, et ce qu'il demeure avant tout, c'est un jeu"
Georges Bataille

La collection

La collection de livres *L'art en jeu* a été créée en 1985 par l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou. Elle compte aujourd'hui 23 titres, consacrés aux plus grands noms de l'art moderne. Chaque ouvrage propose la découverte d'un tableau ou d'une sculpture du musée : *Bleu de ciel* de Kandinsky, *La Tour Eiffel* de Delaunay, *Pépin Géant* de Arp, *Bleu II* de Miró, et des œuvres de Bonnard, Bram van Velde, Brancusi, Braque, Calder, Chagall, Dubuffet, Duchamp, Ernst, Giacometti, Kupka, Léger, Magritte, Matisse, Mondrian, Picasso, Tanguy, Warhol. Tableau ou sculpture, l'œuvre se dévoile progressivement grâce à une maquette attrayante. Cadrages, gros plans, découpes, plisages sollicitent la curiosité de l'enfant qui, de lecteur, devient acteur.

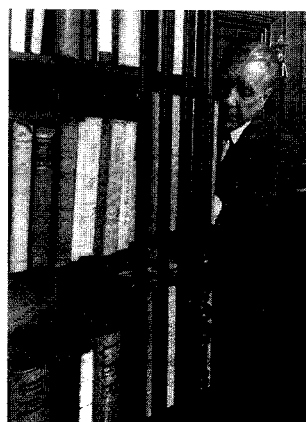
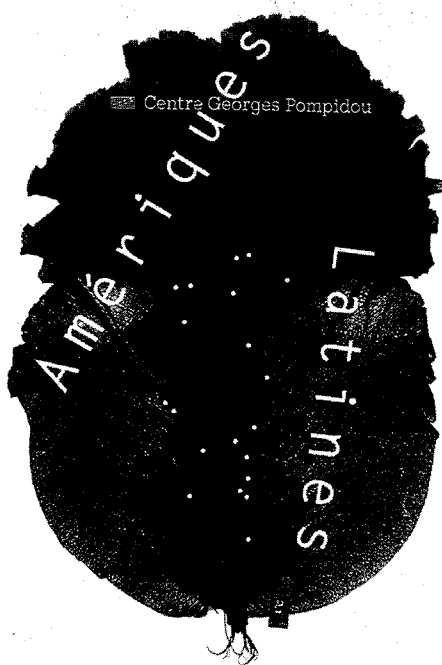
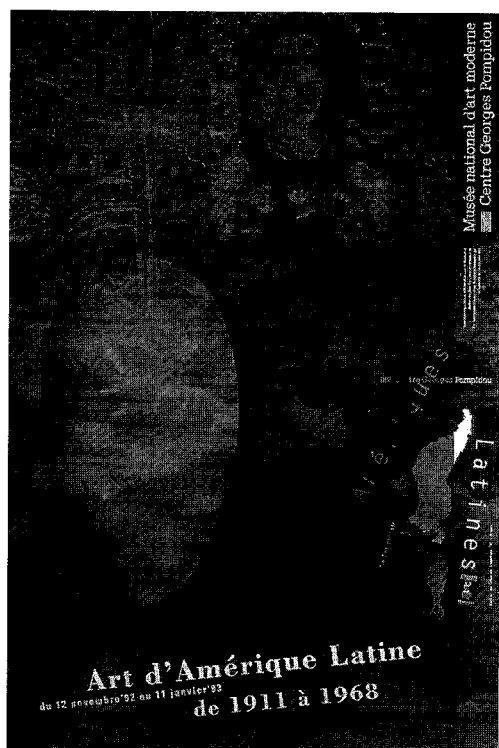
Les ventes de la collection L'Art en jeu

1985	Léger	15 900
	Magritte	19 800
1987	Arp	10 400
	Braque	14 700
	Picasso	29 000
1988	Bonnard	11 500
	Delaunay	18 900
	Kandinsky	18 900
1989	Calder	8 700
	Dubuffet	9 500
	Giacometti	10 100
1990	Miró	10 500
	Warhol	6 500
	Brancusi	7 000
1991	Tanguy	1 800
	Matisse	11 000
	Ernst	3 300
	Kupka	2 700
1992	Mondrian	1 800

Le succès de la collection a fait naître tout une série de prolongements originaux : des ateliers conçus autour des livres, des clips vidéo sur les œuvres représentées, enfin une exposition itinérante directement inspirée des livres de *l'art en jeu*.

L'exposition, du 21 octobre 1992 au 28 mars 1993

L'exposition *L'art en jeu* proposait quatre dispositifs de jeu, pour introduire les enfants à l'univers de grands artistes du XXe siècle. Chacun de ces dispositifs était centré sur la découverte progressive et ludique d'une œuvre des collections du Musée national d'art moderne : *La Tour Eiffel* de Delaunay, *Bleu de ciel* de Kandinsky, *Pépin géant* de Arp, *Bleu II* de Miró. Les dispositifs, sortes de grandes boîtes à surprises, sollicitant chaque fois l'intervention directe des enfants autour de panneaux pivotants, de reproductions tour à tour agrandies, détournées, interprétées en trois dimensions ou sonorisées. Au terme de ce parcours, les enfants pouvaient écouter au téléphone des textes de l'artiste, et découvrir dans des panneaux lumineux d'autres de ses œuvres.



*Affiches pour l'exposition
«Amériques Latines», nov. 92-jan. 93*

*Gisèle Freund, Diego Rivera devant
la fresque de «l'Histoire du monde»,
1951, Mexico City. Mnam-Cci*

Torres-Garcia, dessin, 1936. Mnam-Cci.

*Jorge Luis Borges,
exposition «L'univers de Borges»,
12 nov. 92 - 1er févr. 93*

Toutes les pistes proposées dans ce parcours de sensibilisation invitaient le jeune public à aller à la rencontre des œuvres originales au Musée. En complément, un espace de lecture proposait une sélection des meilleurs livres d'art pour la jeunesse.

L'exposition *L'art en jeu* a été coproduite par l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou, la Médiathèque municipale de la ville de Levallois ; la ville de Créteil ; le Centre régional des lettres Midi-Pyrénées/Odysud à Blagnac ; l'école des Beaux-arts-ville de Blois ; les villes de Cagnes sur mer, Grasse, Aix en Provence, avec le soutien de la Drac Provence-Alpes-Côte d'azur ; les villes d'Oyonnax, Villefontaine, Valence et Vaux-en-Velin, avec le soutien de la Drac Rhône-Alpes ; et la participation des éditions Milan et de la Joie par les livres.

v. aussi :

L'Atelier des enfants
Le département du développement culturel
La pédagogie au Centre

Amériques latines au Centre Georges Pompidou

Souhaitant s'associer aux célébrations du *Cinquième centenaire de la rencontre des Deux Mondes*, le Centre Georges Pompidou avait organisé un ensemble de onze manifestations consacrées à la peinture, la sculpture, le cinéma et le théâtre, réunies sous le titre d'*Amériques latines*, et destinées à faire découvrir la richesse et les particularités culturelles du continent latino-américain.

Outre une exposition consacrée à Jorge Amado, une série de rencontres et de débats, un séminaire de philosophie et plusieurs publications, les principaux événements de ce programme furent la première grande rétrospective sur l'art d'Amérique latine du début du XXe siècle à la fin des années soixante, une grande exposition consacrée à Jorge Luis Borgès, et la programmation d'un cycle sur le cinéma mexicain.

Art d'Amérique latine, 1911-1968

Du 11 novembre 1992 au 1er février 1993
81 120 visiteurs dont 29 954 payants
555 visiteurs par jour sur 54 jours

L'exposition *Art d'Amérique latine, 1911-1968* a été conçue par l'*International Council du Museum of Modern Art de New York* (MoMA), en collaboration avec le Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou.

L'Institut national des Beaux-arts mexicain, les musées de Caracas, Montevideo, Buenos Aires, New York, San Francisco, et nombre de collectionneurs privés des deux Amériques ont accepté de se dessaisir de

quelques-unes de leurs œuvres les plus précieuses, dont certaines sont de véritables trésors nationaux, comme les fresques de Diego Rivera ou les peintures de Frida Kahlo. Leur présentation à Paris constituait un événement exceptionnel.

Art d'Amérique latine, liste des artistes présentés

Ramón Alva de la Canal (1892 - 1985)
Tarsila do Amaral (1886 - 1973)
Abraham Angel (1905 - 1924)
Raúl Anguiano (1915 -)
Dr Atl (Gerardo Murillo) (1875 - 1964)
Rafael Barradas (1890 - 1929)
Antonio Berni (1905 - 1981)
Jacobo Borges (1931 -)
Fernando Botero (1932 -)
Herman Braun-Vega (1933 -)
Sergio Camargo (1930 - 1990)
Agustín Cardenas (1927 -)
Lygia Clark (1920 - 1988)
Carlos Cruz-Diez (1923 -)
José Luis Cuevas (1934 -)
José Cuneo (1887 - 1977)
Cícero Dias (1908 -)
Emilio di Cavalcanti (1897 - 1976)
Pedro Figari (1861 - 1938)
José Gamarra (1934 -)
Gego (Gertrud Goldschmidt) (1912 -)
Oswaldo Guayasamin (1919 -)
Alberto da Veiga Guignard (1890 - 1962)
Alberto Heredia (1924 -)
María Izquierdo (1902 - 1955)
Frida Kahlo (1907 - 1954)
Frans Krajcberg (1921 -)
José Juarez (1939 -)
Wifredo Lam (1902 - 1982)
Agustín Lazo (1900 - 1971)
Julio Le Parc (1928 -)
Grupo Madi / arte concreto invención :
- Carmelo Arden Quin (1913 -)
- Juan Bay (1892 - 1978)
- Martín Blaszko (1920 -)
- Alfredo Hlito (1923 -)
- Enio Lommi (1926 -)
- Gyula Kosice (1924 -)
- Diyi Laan (1927 -)
- Raúl Lozza (1911 -)
- Tomás Maldonado (1922 -)
- Juan Mele (1923 -)
- Lidy Prati (1921 -)
- Rhod Rothfuss (1920 - 1972)
- Gregorio Vardanega (1923 -)

Marisol (Marisol Escobar) (1930 -)
 Matta (Sebastián Antonio Matta Echaurren) (1911 -)
 Carlos Merida (1891 - 1984)
 Guillermo Meza (1917 -)
 Vicente do Rego Monteiro (1899 - 1970)
 Armando Morales (1927 -)
 Edgar Negret (1920 -)
 Felipe Noe (1933 -)
 Pablo O'Higgins (1904 - 1983)
 Hélio Oiticica (1937 - 1980)
 José Clemente Orozco (1883 - 1949)
 Alejandro Otero (1921 - 1990)
 Emilio Pettoruti (1895 - 1971)
 Arthur Luiz Piza (1928 -)
 Cándido Portinari (1903 - 1962)
 José Guadalupe Posada (1852 - 1913)
 Armando Reveron (1889 - 1954)
 Diego Rivera (1886 - 1957)
 Antonio Ruiz (1897 - 1964)
 Mira Schendel (1919 - 1988)
 Lasar Segall (1891 - 1957)
 Antonio Segui (1934 -)
 David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974)
 Xul Solar (1887 - 1963)
 Juan Soriano (1920 -)
 Jesús Rafael Soto (1923 -)
 El Taller de arte gráfica popular (Anguiano, Beltran, Andrea Gomez, Leopoldo Mendez, Mexiac, Mora, Zalce, ...)
 Rufino Tamayo (1899 - 1991)
 Francisco Toledo (1940 -)
 Luis Tomasello (1915 -)
 Joaquín Torres-García (1874 - 1949)
 Jorge de la Vega (1930 - 1971)
 Alfredo Volpi (1896 - 1988)

De l'art populaire et engagé du graveur mexicain Posada (1852-1913), dont les *Calaveras* ouvraient l'exposition, à la dénonciation de la menace d'un désastre écologique par le sculpteur brésilien Krajcberg, c'est toute l'histoire d'un continent qui s'y dessinait, écartelé entre les modèles esthétiques importés d'Europe : le cubisme (Diego Rivera, Rafael Barradas), le surréalisme (Frida Kahlo, Francisco Goitia, Lam, Matta), l'art abstrait (Sergio de Camargo, Lygia Clark, Alejandro Otero) et la tentation d'un "retour aux sources".

L'art d'Amérique latine n'est plus, au XXe siècle, un enjeu local, à l'ombre de rivalités politiques régionales. Il est un des modèles de l'élargissement possible du champ de notre conscience artistique que tous les observateurs attendent. A son inscription

dans une modernité comprise comme universelle et novatrice succède régulièrement, dans un mouvement de balancier récurrent, la recherche d'une identité artistique propre, réaction parfois vécue comme un provincialisme protecteur et rétrograde, mais qui n'en marque pas moins la réalité de traditions enracinées dans l'histoire. Nourries par les "avant-gardes" européennes successives, les artistes d'Amérique Latine nous proposent des solutions esthétiques originales qui constituent peut-être l'esquisse du langage artistique métissé de demain. Quelques-uns, tels Diego Rivera, Frida Kahlo, Lam, Matta, Torrès-García, étaient déjà connus du grand public, mais beaucoup d'autres comme José Cuneo (1887-1977), Maria Izquierdo (1902-1955), Reveron (1884-1954), les membres du groupe MADI, étaient jusqu'alors quasiment inconnus.

Présentée sur les 3 000 m² de la grande galerie du 5e étage, l'exposition conçue selon un parcours chronologique permettait aux visiteurs de suivre les étapes de l'évolution de l'art de ce continent de 1911 à 1968. Ce parcours proposait, à travers près de 500 œuvres de 83 artistes, une synthèse des moments les plus forts et les plus originaux de plus d'un demi-siècle d'histoire de douze pays différents.

L'univers de Borgès

Du 11 novembre 1992 au 1er février 1993

41 194 visiteurs dont 11 911 payants

572 visiteurs par jour sur 72 jours

Dans le cadre de la commémoration du *Cinquième centenaire de la rencontre des Deux Mondes* et de l'ensemble de manifestations sur l'Amérique latine du Centre Pompidou, la Bibliothèque publique d'information présentait une manifestation consacrée à l'un des plus grands écrivains de notre siècle, Jorge Luis Borgès. Marqué par son enfance à Buenos Aires comme par ses lectures précoces des textes anglais et français, grand voyageur fixé en Europe à la fin de sa vie, nul mieux que cet argentin ne pouvait évoquer les liens étroits et l'unité d'esprit qui attachent le nouveau monde à l'ancien. Nul mieux que ce bibliothécaire qui a fait de la bibliothèque un lieu magique d'évocations infinies ne pouvait symboliser la participation d'une grande bibliothèque à cet éternel va-et-vient intellectuel entre deux mondes.

La Bibliothèque publique d'information proposait au public une approche de l'*Univers de Borgès* mettant

en valeur les éléments constitutifs de son œuvre. De subtiles correspondances entre les différents objets exposés et les ouvrages ou les documents personnels de Borgès apparaissaient à travers la transcription visuelle offerte par un labyrinthe de seize cases au parcours aléatoire. Une création musicale originale commandée par l'Ircam au compositeur argentin Martin Matalon et enregistrée sur disque compact, était diffusée dans l'exposition. En prologue à l'exposition était projeté un film d'Edgardo Cozarinsky, *Portrait de Borgès en Aleph*, coproduction des services audiovisuels du Centre Pompidou et de la BPI, qui présentait un résumé synthétique de la vie de Borgès. L'exposition était complétée par un cycle de débats, *Borgesiana*, évoquant six aspects particuliers de l'œuvre de Borgès et un spectacle chanté : *Les milongas de Borgès*.

Cinéma mexicain

Cette rétrospective de 140 films mexicains de long métrage, la plus importante jamais organisée dans le monde, occupa la salle Garance pendant 14 semaines. 45 002 entrées payantes ont été enregistrées. La moyenne d'entrées par semaine a été l'une des plus fortes de la salle Garance (avec celle de la rétrospective espagnole et de l'hommage à la Warner Bros.)

v. aussi : *La Bibliothèque publique d'information*
Le cinéma au Centre
La grande galerie
Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

L'Atelier des enfants

Responsable : Gaëlle Bernard

L'Atelier des enfants est d'abord un lieu ouvert et polyvalent qui accueille chaque année près de 25 000 enfants de 6 à 13 ans. Il a pour but de sensibiliser l'enfant aux formes les plus diverses de la création contemporaine tout en leur permettant d'exercer, par le jeu, leurs perceptions sensorielles. Les enfants sont accueillis soit dans le cadre de l'école, avec leurs maîtres, pour des cycles consacrés aux arts plastiques, à la musique, à l'environnement et à l'audiovisuel, soit individuellement le mercredi et le samedi et pendant les vacances scolaires, dans des ateliers d'expression le plus souvent confiés à des artistes. L'Atelier organise également des expositions où les enfants sont invités à découvrir de façon active

un thème, un matériau, des œuvres d'artistes contemporains.

L'Atelier des enfants adopte une démarche originale, sans équivalent dans le paysage culturel français. En effet, il ne se définit pas seulement comme un lieu d'apprentissage, un lieu de transmission du savoir. Il se fonde sur l'activité interdisciplinaire du Centre Georges Pompidou pour initier de nouvelles pratiques, pour ouvrir l'enfant vers l'extérieur, vers la ville qui entoure le Centre.

Dans cette démarche, l'art est véritablement un vecteur d'ouverture des enfants sur le monde. Il s'appuie sur la création contemporaine pour initier, pour expérimenter de nouvelles démarches pédagogiques, inventer de nouvelles méthodes d'éveil, développer le goût des enfants pour les nouveaux outils et les nouvelles technologies de création et de transmission du savoir, expérimenter des démarches, créer des outils pour leur faire approcher les œuvres d'art, qu'elles passent par le jeu, l'expression ou l'imagination.

Son action se caractérise par la complémentarité et l'interaction permanente entre l'animation, et la production culturelle. Ainsi se prolonge-t-elle hors du Centre par des activités d'édition (livres, jeux, catalogues), de formation (stages destinés aux éducateurs) et de diffusion (expositions et mallettes pédagogiques qui voyagent en province et à l'étranger).

Les nombreuses animations qu'il organise demeurent aujourd'hui encore le noyau vivant de l'atelier. Les ateliers de recherche, notamment, constituent pour les publics scolaires un laboratoire d'expérimentations et de recherche pour la production d'outils pédagogiques dans les domaines des arts plastiques, de l'environnement-design, des images liées aux nouvelles technologies, de la musique.

L'Atelier des enfants se consacre également à la diffusion de ces innovations. Il s'agit de créer pour les éducateurs, sur la base de ces pratiques, des outils pédagogiques (expositions itinérantes, valises pédagogiques, produits d'édition et audiovisuels, stages de formation...) qui prolongent l'action de l'atelier hors du Centre et contribuent à développer et renouveler les différents modes d'éveil et de sensibilisation artistiques.

Attentif à tout ce qui peut être porteur d'idées ou

d'expériences dans le domaine de la création contemporaine, l'Atelier des enfants tend à devenir, vis-à-vis des régions et de l'étranger, un centre de ressources : ses expositions voyagent, de même que ses malettes pédagogiques et ses publications, tandis que ses interventions sont sollicitées pour des animations et des expériences liées à l'art contemporain.

Les expositions

- *Moi aussi je signe* : 18 novembre 1991 - 15 février 1992
- *Mille et une colonnes* : 26 février - 3 juin 1992
- *Icare et compagnie* : 17 juin - 28 septembre 1992.

Les ateliers de recherche

- Images et nouvelles technologies
- Environnement-design : *Espaces et objets de notre temps*
- Arts plastiques 1 : *Théâtre et peinture de pénombre* (janvier à juin 92), *Musique de la couleur, couleur des sons* (juin - décembre 92).
- Arts plastiques 2 : *L'Art en jeu*
- Musique : *La voix, le geste*
- *De l'atelier au musée* : cette nouvelle formule mise en place pour l'année scolaire 92-93 met l'accent sur la découverte de l'art contemporain à travers des approches thématiques telles que le corps, l'objet, les couleurs et matières. Chacun de ces thèmes, déclinés sur un trimestre, permet aux enfants de comparer des œuvres de différents artistes réunies autour d'une même problématique.

v. aussi : *L'art en jeu*
Le département du développement culturel
La pédagogie au Centre

Le service audiovisuel

Responsable : Georges Rosevègue

La présence active de l'audiovisuel au Centre Georges Pompidou constitue l'un de ses traits les plus originaux, l'un de ses plus sûrs points d'ancrage dans la modernité. Ainsi le Centre est-il non seulement un conservateur d'images fixes ou animées, mais aussi un producteur, grâce au service audiovisuel intégré dont il s'est doté dès sa création.

Les missions de ce service sont très larges. Le service audiovisuel doit tout d'abord répondre aux diverses demandes — réalisation de documents photographiques, conception de bandes sonores, mise en

place d'installations — liées aux activités des départements et services du Centre, notamment la photothèque et la documentation des œuvres du Musée national d'art moderne, ainsi que la direction des manifestations et des spectacles.

Il assure le suivi de l'apport du Centre dans les coproductions auxquelles il participe, notamment sous la forme de prestations techniques. Il établit les devis et les conventions de coproduction, les engagements financiers, assure la négociation des droits, suit les différentes étapes de la réalisation ...

Avec le service Images vidéo du Musée national d'art moderne, il contribue également au soutien à la création, en mettant à la disposition des artistes et des créateurs les moyens techniques susceptibles de leur permettre de réaliser bandes et installations vidéo.

Enfin, il valorise la présence de l'audiovisuel dans les manifestations, réalisant des documentaires intégrés à la muséographie des expositions, concevant les murs d'images, etc. Il établit actuellement l'inventaire de toutes les productions et coproductions réalisées à l'initiative du Centre depuis sa création.

Pour remplir ces missions, le service audiovisuel dispose de quatre studios ou laboratoires spécialisés : le studio vidéo, le studio son numérique, le studio multimédia, et le studio photo. Ainsi est-il parfaitement équipé pour réaliser des films, diaporamas, murs d'images, bandes sonores, installations vidéo et documents photographiques liés aux activités des départements et services du Centre (expositions, manifestations, éditions, archives) et pour produire des programmes destinés à une plus large diffusion (émissions de télévision, édition de vidéocassettes à usage privé, disques, etc.) En outre une cellule exploitation organise la mise en place et le suivi des matériels et des installations.

— Le studio vidéo (tournage plateau, montage, enregistrement et mixage son) permet de réaliser des programmes pour la télévision et des vidéocassettes (films sur l'art, l'architecture, le design, la musique, la littérature, la danse, programmes pour enfants), des vidéos pour les expositions du Centre ainsi que des installations d'artistes.

— Le studio son numérique répond à toutes les formes de productions sonores ou musicales : vidéo, disque compact, environnement sonore.

- Le studio multimédia est spécialisé dans la réalisation de spectacles audiovisuels mettant en scène différents médias : diapositives, films, vidéo, effets sonores spéciaux.
- Le studio photo réalise les prises de vue, les travaux de développement et de tirage, la création et l'animation d'images pour les manifestations, les expositions, et pour les éditions.

Tout en se consacrant à l'amélioration de sa propre organisation, le service audiovisuel a produit en 1992 62 programmes, correspondant à une durée d'une cinquantaine d'heures.

Programmes et documents internes liés aux activités et manifestations du Centre

Multimédia diapo

- 1 000 & 1 colonnes — Atelier au Musée (vidéodisque)
 — Le Centre a 15 ans — Convention IRCAM —
 Coop Himmelblau — Manifeste : audiovisuel

Vidéo

- Anthologie du virtuel (Virtual anthology) — Rencontre avec William S. Burroughs — Cinéma mexicain : bande annonce
 — Le Cinéma polonais — Le deuxième souffle du cubisme tchécoslovaque — Rencontre avec Günter Grass
 — Expérience Nîmes — Le Lapin d'Alice — Musée vidéo
 — Orphée, mettez du vôtre... — Rencontre avec Pierre Pachet — Rencontre avec Octavio Paz — Rencontre avec Robert Pinget — Portrait de Borgès en Aleph
 — Revue virtuelle — Claude Rutault — Vidéodanse 1992
 — Voix et images

Coproductions sur la création artistique et la culture du 20^e siècle destinées aux télévisions et réseaux de diffusion français et étrangers

- L'art en jeu : 20 clips — Christian Boltanski : Signalement 5 juin 1992 — Le cinéphile et le village. Entretien sur la télévision avec Serge Daney — Composition française
 — Continuum Ligeti — Degottex peintre — Écoute
 — Effort public (nouvelle version) — Entretien avec Renzo Piano — Pierre Guyotat — Hip Hop Punjabi — Manifeste. Centre Pompidou, 15 ans déjà — Pardesi (L'étranger)
 — Rosa — La Ville vue par Paul Chemetov. Regard sur le 13^e arrondissement — Vis à vis : Ex-Yougoslavie, ennemis potentiels — Eyal et Jawad, l'heure du dialogue
 — Idir et Johnny Clegg a capella — La Somalie et les autres
 — La terre, les Indiens et nous — Le nœud marin
 — Les messes basses d'Anne et Charlotte — Politique, que dire à nos enfants ? — Rose et Nejma — Sida, vivre avec

Prestations pour l'extérieur

- Michel Leiris — La République fête son Bicentenaire
 — Salon du meuble — La ville entre en gare

Archives

- Un entretien avec Maurice de Gandillac — Max Ernst
 — Manifeste : tournage espace de présentation
 — Claude Simon : "Littérature et mémoire" — Entretien de J. Svoboda avec Giorgio Strehler

Communication interne

- Réunion générale d'information du 12 février 1992 au Théâtre de la Ville — Autour des chantiers : Photomobile 1

Vidéos d'artistes

- Champs hors champs (Stan Douglas) — Jean André Fieschi
 — Karl Harmut Lerch — Umi (Roudenko Bertin)
 — François Curlet

v. aussi : La direction des manifestations et des spectacles
 La documentation des œuvres du Musée
 la photothèque du Musée national d'art moderne,
 La production audiovisuelle au Centre
 Images vidéo

La production audiovisuelle au Centre

Département du développement culturel
 (Daniel Soutif)
 Service audiovisuel (Georges Rosevègue)

Depuis sa création, le Centre Georges Pompidou s'est donné les moyens logistiques et juridiques lui permettant de mener une politique active de productions et de coproductions de programmes audiovisuels. Cette production recouvre des domaines aussi variés que les arts plastiques, le design, l'architecture, la danse, le théâtre, le cinéma, la littérature, la philosophie, les faits de société, etc.

L'une des missions primordiales du Centre est de rendre compte de la création contemporaine sous tous ses aspects. Aujourd'hui, le contexte international dans lequel celle-ci s'inscrit a conduit le Centre à mener une politique audiovisuelle qui traduise cette diversité et cette ouverture. En témoignent, récemment, les films sur l'artiste anglais Richard Long, sur le photographe tchèque Jan Saudek, sur l'architecte hollandais Rem Koolhaas.

Afin de répondre aux impératifs d'une plus large diffusion, le Centre s'est associé à plusieurs institutions publiques et privées ; notamment, des liens privilégiés ont été établis avec la délégation aux arts plastiques et la direction du livre. De même, il a développé un partenariat actif avec plusieurs chaînes de télévision

françaises et étrangères : de nombreuses coproductions ont pu être menées à bien avec *La Sept /Arte*, *France 3*, *Canal Plus*, et en Europe avec des chaînes de télévision connues pour la qualité de leur programmation culturelle, telles *Channel Four*, la *BBC* ou la *WDR*.

Aujourd'hui, la politique éditoriale audiovisuelle du Centre, définie au sein du département du développement culturel, s'oriente autour de trois axes principaux :

- conserver la mémoire des grandes expositions, dont la trace ne persistait jusqu'à présent qu'à travers des catalogues, et dont l'audiovisuel permettra de reconstituer les parcours et les partis pris de présentation des œuvres — ainsi, en 1993, l'exposition Matisse,
- constituer un fond d'archives sur les grandes figures du XXe siècle, qu'ils soient artistes, architectes, designers, écrivains ou philosophes,
- enfin, le Centre se doit de concourir par sa production audiovisuelle à la constitution d'une histoire réflexive de la culture du XXe siècle. La visée de tels films, qui aujourd'hui font cruellement défaut, devrait être d'offrir au public des lignes d'intelligibilité lui permettant de s'orienter dans le champ de la culture contemporaine.

Produire au Centre

Le Centre est présent à toutes les étapes du déroulement d'une production :

Des initiatives

Il est susceptible de répondre aux demandes de producteurs qui soutiennent des projets ambitieux (un film de trois heures sur Artaud, ou une série sur la traduction). Il collabore également avec des responsables d'unités de programmes de chaînes de télévision françaises et étrangères : ainsi a-t-il récemment coproduit sur *Arte* deux jours-titres consacrés à Aragon et au Surréalisme. Il peut également être amené à s'associer aux propositions d'autres institutions : ainsi la série *Mémoire* avec la délégation aux arts plastiques et la Drac Ile-de-France. Enfin, la politique volontariste que mène le Centre en matière de production audiovisuelle a donné lieu à la création de plusieurs collections vidéos : *Ateliers d'artistes*, *Relevés d'architectes*, *l'Art en jeu*, etc.

Une structure d'étude et de décision

Le département du développement culturel coordonne ces initiatives afin d'élaborer une politique de production cohérente, et des collections ayant une identité forte. C'est à la cellule audiovisuelle intégrée au département que revient la tâche de trouver les réalisateurs susceptibles de répondre aux exigences des projets, de choisir les producteurs délégués compétents et de chercher les partenaires à même de mener ces projets à bien.

En outre, les responsables des départements et des services culturels du Centre, et plusieurs personnalités extérieures appartenant au monde de l'audiovisuel constituent le comité éditorial audiovisuel, placé sous la présidence du président du Centre. Il est chargé d'étudier les contenus des projets, d'examiner leur faisabilité, de fixer les objectifs culturels précis qui permettront au Centre de s'engager, de gérer l'enveloppe budgétaire affectée aux coproductions — cette participation pouvant se faire sous forme de prestations techniques fournies par le service audiovisuel, ou sous forme d'appoint en numéraire.

Une unité de fabrication et de suivi juridique et financier : le service audiovisuel

Le service audiovisuel, à travers ses chargés de production, est habilité à assurer la production déléguée de certains projets, notamment les projets de création vidéo, la mémoire des expositions du Centre, etc. Il assure également, entre autres missions, le suivi de l'apport du Centre dans les coproductions.

Des lieux de diffusion

Le Centre dispose de plusieurs salles pour diffuser et promouvoir ses productions. Sont régulièrement programmés des avant-premières à la salle Garance, des films sur l'art au cinéma du Musée, les documentaires sur l'architecture dans la petite salle. Parmi les manifestations qui ont su fidéliser leur public, on peut encore citer *Vidéodanse*, ou la *Biennale internationale du film sur l'art*.

Quelques productions 1992

- *L'art en jeu*. Série de vingt clips vidéo d'une minute, à partir de vingt œuvres de la collection du Musée national d'art moderne, en prolongement de la collection de livres éditée par le Centre. Sans texte ni commentaire, cette série emploie toutes les techniques, des plus simples (animation traditionnelle, tournage ...) aux plus sophistiquées (Paint Box, Harry, Kadenza, 3D). Destinée à une diffusion internationale, elle s'adresse à tous les publics (diffusion Canal+).

Atelier des enfants et Musée national d'art moderne.

Coproduction : Cnac GP / Pandore / UMT / Image Ressource.

Réalisateurs : Cécile Babiolo, Jan Bultheel, Stéphane Druais, Michael Gaumnitz, C. A. Halpin, Claire Herlic, Guilhem Pratz, Dirk Van de Vondel, Basile Vignes.

- *Christian Boltanski : Signalement 5 juin 1992*. Documentaire vidéo de 1h 53. Collection *La Bibliothèque des artistes*. Un entretien avec Christian Boltanski dirigé par Jean-Pierre Salgas et réalisé par Michelle Porte. En deux épisodes : *Le voyage au Pérou* et *Une maison en Allemagne*.

Revue parlée. Production : CNAC GP

- *Le deuxième souffle du cubisme tchécoslovaque*. Version vidéo de 19' d'un diaporama réalisé pour l'exposition *Le cubisme tchèque*

Centre de création industrielle. Production : CNAC GP.

Auteur : François Burkhardt. Réalisateur : Patrick Arnold

- *Vis à vis*. Série de dix émissions de 52' pour *France 3*. Cette série a pour objectif de faire se rencontrer deux personnes dans deux lieux du globe, par l'intermédiaire de liaisons visiophoniques s'étendant sur plusieurs jours. Chaque film de la série a pour sujet une rencontre motivée par le fait que les protagonistes partagent, parfois à partir de points de vue opposés, une même situation.

Bibliothèque publique d'information. Coproduction :

Point du Jour / France 3 / CNAC GP. Auteurs : Patrice Barrat, Kim Spencer.

- *Hors -Champs* de Stan Douglas. Vidéo d'artiste. Œuvre composée de deux bandes vidéo musicales projetées sur un écran de 3x4 m suspendu au milieu d'une salle obscure. Le matériau de base de l'œuvre est constitué du tournage au Centre des répétitions de 4 musiciens de jazz : Georges Lewis, Douglas Ewart, Kent Carter, Olivier Johnson.

Musée national d'art moderne. Production : CNAC GP.

- *Écoute*. Documentaire vidéo de 2h.

IRCAM. Coproduction : JBA Production / La Sept / CNAC GP / Mikros Image / SACEM. Auteur : Miroslav Sebestik.

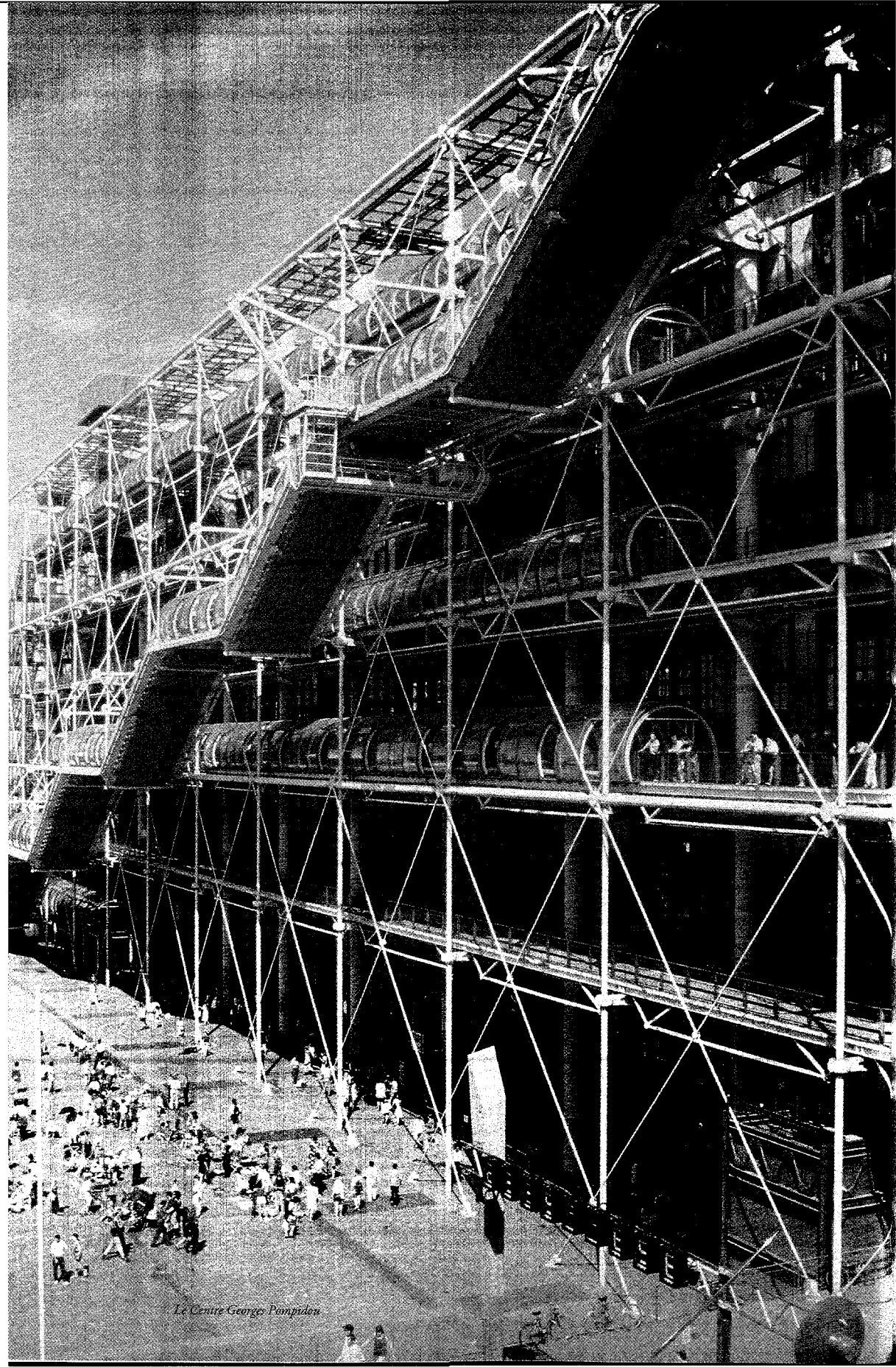
- *Max Ernst*. Archivage vidéo de l'exposition Max Ernst avec le commissaire Werner Spies.

Production : CNAC GP/MNAM. Réalisateur : Philippe Puicouyoul.

- *Pierre Guyotat*. Captation vidéo intégrale (110') en direct des cinq "Nouvelles improvisations publiques" de Pierre Guyotat en octobre 1992 dans le cadre du Festival d'Automne, dans la Grande salle et montage d'une des soirées.

Coproduction : Arcanal / Cnac GP. Réalisateur : Philippe Puicouyoul

v.aussi : *Le cinéma au Centre*
Le service audiovisuel
Le département du développement culturel



Le Centre Georges Pompidou

Le bâtiment en 1992

Le Centre Georges Pompidou est un "diagramme spatial évolutif", selon les termes de ses trois architectes Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini. Leur principal objectif : assurer une mobilité optimale des espaces.

De fait, en quinze ans de fonctionnement, le Centre Georges Pompidou a nécessairement évolué. De nouveaux lieux ont été créés, des espaces réaménagés. Parmi les principales étapes de cette évolution, citons :

- la salle de projection de l'Ircam qui, bien que conçue dès 1975, ouvre et réalise ses premières manifestations en octobre 1978 ;
- la salle Garance, destinée au cinéma et à la vidéo (350 places), et créée sous l'auvent nord en décembre 1984, pour répondre au succès rencontré par les manifestations audiovisuelles.

La conception de cette salle s'inscrivait dans un programme d'ensemble de réaménagement du Centre Georges Pompidou. Ce programme comprenait notamment :

- l'extension des galeries contemporaines sous l'auvent sud du bâtiment, demandée à l'architecte Renzo Piano, et inaugurée en mai 1985 ;
- le réaménagement des salles du Musée aux troisième et quatrième étage, le quatrième étant confié à l'architecte Gae Aulenti. Les nouveaux aménagements du Musée national d'art moderne ont été inaugurés par M. François Mitterrand, Président de la République, en décembre 1985.
- En 1986, à la Bibliothèque publique d'information, s'ouvrent la salle Jean Renoir, destinée à des projections et conférences-débats, la salle George Gershwin pour les projections vidéo-musiques et la salle Jorge Luis Borgès équipée pour les malvoyants et les non-voyants. La logithèque sera créée en 1988.
- En 1987 s'ouvrent la galerie des brèves consacrée à l'actualité du design, la galerie des dessins d'architecture et le centre d'information du Cci, tandis que le centre de documentation spécialisé du Cci est réaménagé. La salle Jean Prouvé, réservée aux débats, colloques et conférences, s'ouvrira en 1988.

"Sur la piazza et à l'extérieur du volume utilisable, on a centrifugé tous les équipements de mouvement du public. Sur le côté opposé, on a centrifugé tous les équipements techniques et les canalisations. Ainsi chaque étage est-il complètement libre et utilisable, pour toute forme d'activité culturelle connue ou à trouver." **Renzo Piano, Acier et formes.**

Le Centre Georges Pompidou, soit : une infrastructure de trois niveaux ; une superstructure en verre et en acier de sept niveaux. Deux hectares de terrain ; 103 305 mètres carrés de surface ; 42m de haut côté rue Beaubourg, 45,5m côté place ; 166m de long, 60m de large. 15 000 tonnes d'acier ; 11 000 mètres carrés de surface vitrée. 50 000 mètres cubes de béton armé, 1 600 000 mètres cubes d'air soufflé à l'heure.

La charpente est constituée de 14 portiques supportant 13 travées, de 48m de portée chacun, espacés de 12,80m. Sur les poteaux, et à chaque niveau, viennent s'articuler des éléments en acier moulé, les "gerberettes", qui mesurent 8m de long et pèsent 10 tonnes. Les poutres, d'une longueur de 45m, s'appuient sur ces gerberettes, qui transmettent les efforts dans les poteaux et sont équilibrées par des tirants ancrés dans des barrettes.

La charpente est contreventée dans les plans verticaux des quatre façades, et horizontaux des planchers. Ceux-ci, constitués de poutrelles entretoisées sont recouverts d'une dalle de béton. Chaque étage a une hauteur de 7m entre planchers. Le montage s'est effectué verticalement dans le sens sud-nord, travée par travée et sur cinq niveaux.

Les couleurs ont été utilisées comme élément d'habillage de la structure : le **bleu** pour les circulations d'air (la climatisation) ; le **vert** pour la circulation des fluides (les circuits d'eau) ; le **jaune** pour les flux électriques ; le **rouge** pour la circulation des personnes (escalators, ascenseurs).

- Enfin l'extension de l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique mis en œuvre à partir de 1987 se présente sous la forme d'une tour de 25 mètres conçue par Renzo Piano, et du réaménagement de deux bâtiments jouxtant le nouvel édifice, confié aux architectes d'intérieur Patrick et Daniel Rubin (Cabinet Canal). Cette extension devait permettre de libérer, dans la partie souterraine, différents bureaux ou salles de réunion et de les réorienter vers les besoins des compositeurs et des chercheurs. Ces locaux abriteront prochainement la totalité des activités du futur département pédagogique de l'Ircam.

L'année 1992

L'année 1992 aura été marquée par le lancement de grandes opérations de réhabilitation : le réaménagement du quatrième étage, le démarrage du chantier de réfection des structures extérieures du Centre, le début des travaux de réfection de l'étanchéité des terrasses, le renouvellement de l'autocommutateur téléphonique, la poursuite des travaux liés au contrôle des accès par badge magnétique ainsi qu'au renouvellement de la gestion technique centralisée.

L'usage intensif du bâtiment qui, dès les premiers jours, accueillait quatre fois plus de visiteurs que son programme ne le prévoyait, a rapidement mis en évidence les points positifs ainsi que les faiblesses de son programme architectural, notamment en ce qui concerne certains espaces dont la définition n'a pu être suffisamment élaborée lors de la construction (bureaux, réserves, forum, terrasses ...), et certains besoins sous-estimés (accueil, circulations générales).

La réflexion, qui porte en particulier sur la question des accès généraux et plus particulièrement ceux de la Bibliothèque, est directement liée au problème de la répartition des espaces dans les superstructures. Depuis l'ouverture, le forum a toujours souffert de multiples problèmes non résolus et s'est progressivement encombré de constructions de toutes natures imposées par les nécessités de l'accueil : boutique, bureau de poste, bureaux de correspondants, caisses, etc. La nécessité d'extension des collections du Mnam, l'ouverture de ces collections aux objets du Cci, l'utilisation peu rationnelle d'espaces libérés par le déménagement des bureaux, les difficultés d'accueil du public de la Bpi, le mauvais fonctionnement des salles de cinéma en superstructure et les problèmes de sécurité posés par le restaurant du cinquième étage, ont conduit le Centre à se poser le problème du réaménagement fonctionnel de sa structure.

Le Centre a entamé une série d'études en vue de la réorganisation de ses espaces intérieurs. Celle-ci répond à une double préoccupation : réagir aux formes multiples de vieillissement et aux dysfonctionnements qui affectent le bâtiment, mais aussi organiser le Centre autour d'une ambition forte et d'un projet renouvelé à l'échéance de son vingtième anniversaire en 1997.

Les superficies du Centre

Activité	Surfaces totales.(m2)
Accueil général public	5 980 m2
Accueil général et services	3 780 m2
Accueils spécialisés	80 m2
Activités commerciales	595 m2
Restaurants-Cafétéria	1 525 m2
Activités de base	40 165 m2
Musée national d'art moderne	13 670 m2
Cci	2 730 m2
Bpi.	15 100 m2
Expositions temporaires communes	4 620 m2
Conférences—spectacles débats cinéma	3 095 m2
Atelier des enfants	715 m2
IRCAM.	235 m2
Activités de coordination	3 955 m2
Direction du bâtiment et de la sécurité	345 m2
Caisse centrale	9 0 m2
Service informatique	705 m2
Service audiovisuel	1 195 m2
Administration du Centre	1 620 m2
Activités logistiques communes	3 255 m2
Locaux du personnel	450 m2
Reprographie	210 m2
Locaux techniques	P.M.
Divers logistique	2 485 m2
Stationnements Centre	110 m2
Total général	53 355 m2

Les abords du Centre

La Piazza et les abords, part intégrante de la vie du Centre Georges Pompidou, souffrent d'une dégradation profonde, à laquelle ni la Ville seule, ni l'établissement seul n'ont pu apporter de solution complète. C'est dire l'importance de la convention signée entre le Centre et la Ville de Paris le 18 mars 1993, fruit d'une réflexion commune engagée dès 1990. Cet accord, qui porte tant sur les objectifs que sur le mode de financement du réaménagement des abords du Centre Georges Pompidou, marque le lancement des chantiers de réhabilitation globale du bâtiment dans la perspective du vingtième anniversaire de sa construction.

Les problèmes à résoudre sont multiples : l'augmentation rapide du stationnement des cars rue du Renard ; l'abandon de projets d'aménagement prévus dans le programme initial, tels le souterrain piétonnier amorcé sur la Piazza, et le souterrain routier amorcé rue Rambuteau qui devaient conduire à la zone des Halles ; l'accumulation anarchique d'éléments de mobiliers urbains ; l'existence de zones mortes, mal fréquentées ; la désaffectation de l'atelier Brancusi et, d'une façon générale, la dégradation du revêtement de sol et de la gestion des déchets, l'inconfort des cheminements piétonniers et l'insécurité ambiante — notamment rue Rambuteau et rue du Renard.

Le réaménagement des abords prévoit donc l'élargissement de la Piazza par comblement du décaissé existant et par la démolition de l'actuel atelier Brancusi qui sera reconstruit dans un nouveau bâtiment, la création d'un parking autocars dans le parc auto existant, l'aménagement de locaux de réserves et de stockages sous la Piazza et dans le tunnel Rambuteau, la réfection du revêtement des sols sur la Piazza et les rues avoisinantes, la reprise du mobilier urbain, de éclairage, et des plantations sur la zone. La maîtrise d'œuvre des projets est confiée à l'architecte Renzo Piano. Le démarrage des travaux est prévu pour juin 1994, et le chantier durera environ deux ans. Le budget global de l'opération est de 120 millions de Francs.

v. aussi :

- L'accueil*
- L'atelier Brancusi*
- La direction du bâtiment et de la sécurité*
- La Bibliothèque publique d'information*
- Les chantiers de modernisation*
- Le cinéma au Centre*
- Les galeries contemporaines*
- La grande galerie*
- L'Ircam*
- Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle*
- Les muséographies du Centre*
- La programmation au Centre*
- La salle Garance*
- La salle d'actualité de la Bpi*

La direction du bâtiment et de la sécurité

Directeur : Pierre Alexandre

La direction du bâtiment et de la sécurité veille au quotidien à la bonne tenue du bâtiment, dans toutes ses dimensions: alerte, interventions, contrôle, planification et communication. Elle est le

moteur de son évolution technique. Elle veille à la qualité du service apporté au public, et assure sa sécurité. Elle est le gestionnaire des services internes du Centre. Cette direction regroupe trois services : le service bâtiment, le service sécurité, le service intérieur.

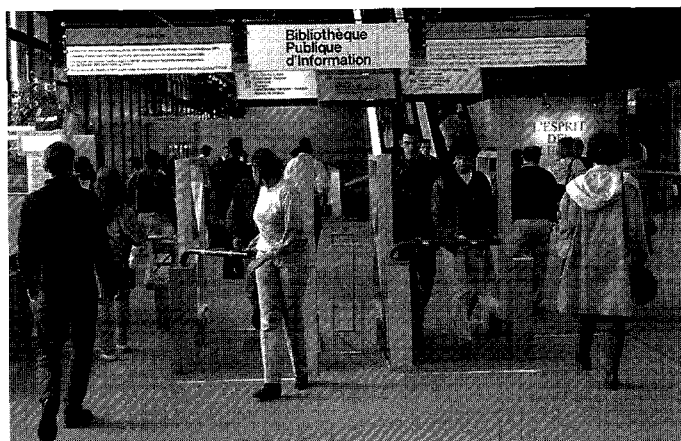
— *Le service bâtiment* aménage et restructure les espaces pour laisser place aux différentes activités du Centre, à l'accueil du public et du personnel. Il gère, maintient et renouvelle les composants du bâtiment. Il contribue à l'élaboration des marchés, prend en charge les parties techniques et suit les procédures administratives. Il est la mémoire technique du Centre.

— *Le service sécurité* veille au respect des lois et des règlements en matière de sécurité, ainsi qu'au respect de toutes prescriptions ayant trait à la sécurité des personnes et des biens. Il intervient pour prévenir ou maîtriser tout accident, quand il survient. Il contribue à l'accueil et à l'information du public. Il assure la protection des personnes associée à l'intervention et à l'alerte, et la protection et la surveillance des biens, tout en effectuant les contrôles préventifs indispensables. Il prend ou propose toutes les mesures utiles pour sauvegarder l'outil de travail et les œuvres. Fort de 130 agents de sécurité dont 21 pompiers, il assure une présence effective de 24 heures sur 24 tout au long de l'année.

Un P.C. de sécurité situé derrière la galerie du forum centralise les informations sur les mouvements des personnes et des équipements, notamment grâce à la quinzaine d'écrans vidéo reliés aux 168 caméras disséminées aux points stratégiques du bâtiment. L'ensemble du bâtiment est protégé du feu par un réseau serré de détecteurs capables d'alerter les sapeurs pompiers, présents en permanence. Les poteaux sont remplis d'une eau spécialement traitée, pour éviter la surchauffe rapide et la déformation de la structure en acier : celle-ci peut rester stable au feu pendant deux heures.

En 1992, le service sécurité a participé à la surveillance et à la sauvegarde de 5,7 millions de visiteurs. Les agents sont intervenus près de 1200 fois lors d'interventions diverses (incendies, secours à personnes etc.).

— Enfin le service intérieur maintient le Centre en état de propreté. Il participe à son activité en interve-



*La Bibliothèque publique
d'information, entrée.*

Le forum des questions de Ben, 1992

nant journallement au service des départements (téléphone, courrier, reprographie, fournitures de bureau, parking).

v. aussi : Le bâtiment

Le forum des questions de Ben

Du 11 décembre 1991 au 20 janvier 1992

Le premier projet d'une opération d'envergure menée par Ben dans le forum remontait à ... 1985 ! C'est en 1992 qu'à la demande de Dominique Bozo, et avec le concours de Catherine Francblin, l'artiste a été amené à le concrétiser. Il était logique que Benjamin Vautier, pourfendeur d'idées reçues, agitateur issu de *Fluxus* et adepte de la palabre comme œuvre d'art occupe un jour cet espace — dévolu, comme son nom l'indique et comme l'ont parfois trop bien compris les visiteurs par le passé, à la polémique.

La participation du public fut sollicitée en amont par l'envoi d'un questionnaire réclamant citations et opinions sur l'art : les réponses devaient alimenter un journal lumineux généreusement mis à la disposition de l'artiste par la société Sayag Vidéo tandis que de grandes questions de principe s'enlevaient en lettres blanches sur le fond badigeonné de noir du forum : *L'art a-t-il des limites ? Le nouveau est-il toujours nouveau ?*

Combien de passants venus là échanger des potins de café du commerce seront-ils repartis riches d'interrogations imprévues sur le statut de l'art ? Difficile à dire ; mais les idées qui font longuement leur chemin sont souvent les plus précieuses ...

La Bibliothèque publique d'information

Directeur : Martine Blanc-Montmayeur

Conçue à partir de 1967 par Jean-Pierre Seguin pour dédoubler la Bibliothèque Nationale, offrir des collections multimédias en libre accès à tous les publics et servir de banc d'essai aux autres bibliothèques publiques, la Bibliothèque publique d'information (ou Bpi) s'est ouverte en 1977, avec le Centre Pompidou. Organisme associé au Centre, la Bpi est un établissement public national à caractère administratif doté de la personnalité civile et de l'autonomie financière (son statut est fixé par le décret n° 76-82 du 27

janvier 1976), placé sous la tutelle de la direction du livre et de la lecture au ministère de la culture et de la francophonie. Pourvue d'un conseil d'administration propre que préside le président du Centre, la Bibliothèque est dirigée par un directeur, conservateur de bibliothèque. Son personnel est géré par le ministère de l'éducation nationale (direction des personnels de l'enseignement supérieur) et par le ministère de la culture.

La Bpi est ouverte à tous, sans aucune formalité. Les documents (excepté les vidéos et les micro-documents disponibles sur demande aux bureaux d'information) sont en libre accès. On n'y pratique pas le prêt. Tous les types de documents coexistent dans tous les domaines, le but étant d'offrir des collections encyclopédiques sur tous les supports. Ces collections multimédias couvrent 15,5 km de rayonnages, et représentent 360 000 titres et 400 000 volumes, 2 400 abonnements à des périodiques et des revues, 10 000 disques dont 4 000 compacts, 600 méthodes d'apprentissage des langues, 150 000 photographies sur 3 vidéodisques accessibles grâce à un logiciel de recherche spécial, 2 500 films vidéo documentaires, 300 logiciels en réseau sur les postes de la logithèque, plusieurs milliers de dossiers de presse thématiques. Les 11 000 m² de salles de lecture comportent 1 800 places assises dont 260 sont équipées d'appareils de lecture (magnétoscopes, lecteurs de microdocuments et de vidéodisques, etc.)

Elle comprend deux espaces spécifiques, la salle d'actualité (700 m²), lieu de promotion de l'édition française (livres, disques, périodiques), et la salle d'actualité jeunesse, qui remplit le même rôle pour l'édition en direction des enfants sur tous les supports.

Bibliothèque d'actualité, la Bpi élimine chaque année presque autant de documents qu'elle n'en acquiert afin de conserver constant le nombre de volumes dans ses espaces, et d'offrir au public un ensemble de documents constamment tenu à jour.

La fréquentation est exceptionnelle: 4 millions d'entrées annuelles, soit une moyenne journalière de 13 000 personnes (environ 51 % du total des entrées du Centre). La Bpi est la bibliothèque la plus fréquentée au monde. C'est actuellement l'une des deux bibliothèques parisiennes à être aussi largement ouverte au public, notamment le week-end (64 h par semaine).

Le public de la Bpi est à la fois en constant renouvellement, et particulièrement fidèle : 7,5 % la découvrent chaque jour, mais près de 60 % viennent depuis plus de deux ans. Cette population, principalement parisienne, est majoritairement masculine, jeune et très diplômée. Ce public est suivi depuis l'ouverture par un service unique en bibliothèque, le service des études et recherches, qui l'analyse constamment pour en découvrir les caractéristiques et les besoins, et pour éclairer les modes d'appropriation des moyens mis à sa disposition. Les résultats de ces enquêtes et de ces études sont régulièrement publiés.

Aider les utilisateurs à s'orienter et à se servir au mieux de ses multiples ressources est une des priorités de la Bpi. Ainsi son personnel assure-t-il à tour de rôle l'accueil du public dans les différents bureaux d'information répartis dans la Bibliothèque selon les principaux domaines de la connaissance. Par ailleurs, la Bpi s'efforce de développer l'autonomie des lecteurs en mettant à leur disposition un catalogue informatisé (accessible depuis peu sur le serveur Minitel 36 15 Bpi), des bibliographies sur des sujets d'actualité et des documents d'orientation sur les demandes les plus fréquentes des lecteurs.

Son rôle national l'a amenée à développer une politique d'information documentaire et d'innovation technologique à l'intention des autres bibliothèques, en liaison avec la direction du livre et de la lecture. Dans tous les domaines, en raison de sa situation particulière et sous la pression d'un public important en quantité comme en qualité, la Bpi est amenée à trouver des réponses nouvelles à des questions parfois imprévues. C'est ainsi qu'ont été développés diverses signalétiques pour maîtriser les flux des publics, des méthodes de "désherbage" des collections pour les maintenir à volume constant, un accès du grand public aux bases de données et aux logiciels, l'accès des aveugles aux documents par divers moyens humains et technologiques, la publication du catalogue de la Bibliothèque sur Cd-Rom, un projet de télécommunication des documents par le réseau Numéris, etc. Ces évolutions, ces expérimentations ont donné lieu à des transferts d'information vers les autres bibliothèques, entre autres grâce aux stages de bibliothécaires et aux publications professionnelles de la Bpi.

La situation particulière de la Bpi dans l'ensemble

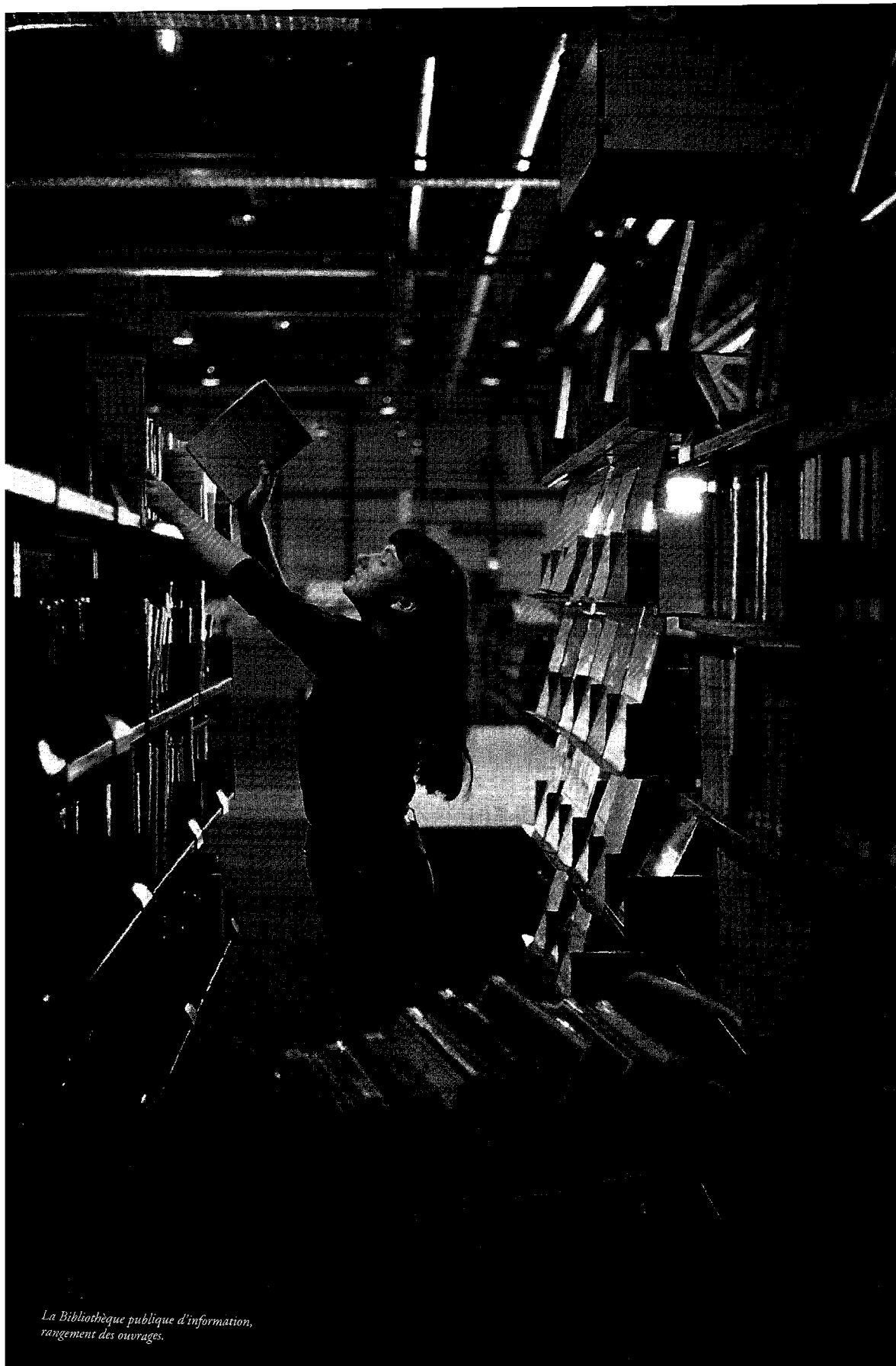
culturel du Centre Pompidou a donné une importance particulière à ses activités d'animation, qui mobilisent près de 10 % de ses ressources en personnel. En effet, dans ses espaces propres ou dans les espaces communs du Centre, la Bpi organise des manifestations variées: expositions, dont certaines itinèrent en province, débats, colloques et festivals de films documentaires (dont *Cinéma du réel*). En la matière, la Bpi, seule ou en collaboration avec les autres départements du Centre, apporte sa spécificité dans le domaine du livre et de la connaissance en général et sa sensibilité particulière aux problèmes culturels et de société de notre temps.

L'activité de la Bpi en 1992

L'année 1992 a été marquée par l'importante participation de la Bpi aux chantiers de modernisation du Centre Pompidou : 23 personnes ont contribué aux activités, réflexions et propositions de 10 chantiers. Comme les années précédentes, la Bibliothèque a joué son rôle de conseil et de champs d'expérimentation pour les autres bibliothèques, notamment la Bibliothèque de France.

Les 245 agents permanents de la Bibliothèque ont assuré leurs activités traditionnelles d'accueil des lecteurs, et la formation de nombreux stagiaires bibliothécaires ou documentalistes (123 personnes en 1992). Au public individuel, la Bibliothèque a proposé des documents d'orientation thématiques (sur le tabac, la ville, l'Europe, etc.), des bibliographies et des séances d'initiation au catalogue informatisé et à l'utilisation des Cd-Rom. 1 218 bibliothécaires et documentalistes ont été reçus pour des visites approfondies, 49 stagiaires français ont suivi une formation spécifique de plusieurs semaines, ainsi que 43 stagiaires étrangers de 24 états différents, dans le cadre d'échanges internationaux. Enfin les déficients visuels ont bénéficié d'un accueil particulier, assuré principalement par une équipe de 36 bénévoles.

En 1992, une enquête consacrée à *La file d'attente de la Bpi* tentait de cerner les motivations de ces lecteurs : leur patience s'expliquait pour une majorité d'entre eux par l'offre documentaire, l'amplitude horaire, et le libreaccès, mais aussi par l'atmosphère et l'ambiance de la Bpi, auxquels les lecteurs se disaient particulièrement sensibles. L'enquête sur *le public de la salle d'actualité* avait défini un public majoritaire-



*La Bibliothèque publique d'information,
rangement des ouvrages.*

ment composé d'actifs et de diplômés. Fortement intéressé par les livres, il achète après avoir consulté, lit la presse d'information, et pratique presque autant que la Bpi les autres espaces du Centre Georges Pompidou (expositions et Musée). En outre la Bibliothèque a publié des enquêtes sur les publics des débats du Centre Georges Pompidou, sur la lecture (*Lecture en milieu rural, Jeunes lecteurs, Lectures et lecteurs en Europe, Livre, lecture et sociabilités*), sur *Le phénomène de file d'attente aux portes du Musée*, et sur *L'espace culturel européen*.

Le détail des activités de la Bibliothèque publique d'information en 1992 est retracé dans son rapport d'activité propre.

v. aussi : *Le cinéma au Centre*
Les nouvelles technologies
Les publics du Centre
La salle d'actualité de la Bpi

La boutique

Voir : actions commerciales

Dominique Bozo

Né le 28 janvier 1935 à Alençon, Dominique Bozo a commencé sa carrière dans l'enseignement en 1959 en qualité d'instituteur, puis de professeur adjoint. Il poursuit ses études jusqu'en 1965, date à laquelle il obtient le diplôme supérieur de l'École du Louvre. Agent contractuel au ministère des affaires culturelles de 1966 à 1968, il est tout d'abord adjoint du secrétaire de la commission nationale chargée de l'inventaire des monuments et richesses artistiques de la France, puis assistant de musée au département des peintures du Louvre. En 1969, nommé stagiaire de musée, Dominique Bozo est affecté au Musée national d'art moderne. Il s'attache alors à un examen complet de la collection. Cet examen lui fait prendre conscience de l'ampleur de la tâche à accomplir afin de donner au Musée sa pleine dimension. Dans le cadre de l'établissement public du Centre Beaubourg, il collabore également au projet de réaménagement du Musée en vue de son insertion dans ce qui deviendra le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Titularisé en 1970 dans le nouveau corps de la Conservation des musées de France, Dominique Bozo supervise jusqu'en 1975 l'activité des scientifiques et des techniciens du Musée

national d'art moderne chargés des opérations de transfert, tout en apportant son concours scientifique à de nombreuses expositions tant en France qu'à l'étranger.

En 1976, Dominique Bozo se voit confier la charge de l'élaboration et de la réalisation du programme muséographique du futur Musée Picasso à l'Hôtel Salé. Il procède alors au choix des œuvres qui constituent la "dation Picasso", prestigieux ensemble qu'il veut aussi significatif que possible de l'art du maître dans tous ses moments et dans ses diverses expressions ou techniques. Il se consacre à l'étude et au traitement de cette collection entièrement nouvelle, tâche considérable que la présence de très nombreuses œuvres inédites rend délicate. De ce travail résulte en 1979 la rétrospective Picasso du Grand Palais, ainsi que celle qu'il organise en 1980 avec William Rubin au Museum of Modern Art de New York. C'est donc tout naturellement qu'il prend la tête du Musée Picasso lors de son ouverture en 1984, assurant le premier déploiement de la collection et engageant les activités d'une institution qui trouve immédiatement son renom international et son public.

En 1981, Dominique Bozo est nommé directeur du Musée national d'art moderne. Le Musée s'engage alors dans une nouvelle étape de son insertion au sein du Centre Georges Pompidou, avec le réaménagement des espaces et la définition des axes nouveaux de la politique d'exposition et de publication.

Nommé délégué aux arts plastiques et président du centre national des arts plastiques en 1986, il restructure la délégation aux arts plastiques en confirmant son rôle national. A la suite d'un rapport qui fera date, il contribue à la prise de conscience par l'État de la nécessité de consacrer de nouveaux moyens à l'enrichissement du patrimoine du XXe siècle et d'assurer aux collections concernées une répartition plus cohérente sur l'ensemble du territoire. Au même moment, il définit et met en œuvre le projet d'affectation de la galerie nationale du Jeu de Paume à l'art contemporain.

En 1990, Dominique Bozo retrouve le Centre Georges Pompidou en tant que directeur à la fois du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle. Le ministre de la culture lui confie alors la tâche de rédiger un rapport concernant la réforme de

l'institution à la suite duquel il est nommé président du Centre en août 1991. Depuis cette date, il s'est consacré à une réorganisation générale de l'établissement public qui s'est concrétisée en décembre 1992 par l'adoption d'un nouveau décret d'application de la loi qui a fondé le Centre en 1975. Les grandes axes de cette réforme profonde concernent le rapprochement en un seul département du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle, et la création d'un département du développement culturel marquant la priorité nouvelle accordée à la formation des publics. Au cours de cette période, il reprend une grande politique d'acquisitions, engage la constitution d'une collection d'architecture et de design et lance plusieurs grands projets d'exposition, notamment *Manifeste* en 1992, *Matisse* en 1993 puis, pour 1994, une grande manifestation pluridisciplinaire consacrée au thème de la ville ainsi que, pour 1995, une importante rétrospective de l'œuvre de Brancusi qui accompagnera la reconstruction de l'atelier du sculpteur sur la Piazza.

Cette carrière prestigieuse fut toute entière portée par la passion de l'art, l'amitié des artistes et celle de tous les acteurs nationaux et internationaux du monde de la culture. Homme de conviction et d'enthousiasme, Dominique Bozo a su conquérir l'adhésion et l'affection de tous ceux qui l'ont accompagné au cours de sa vie professionnelle.

L'atelier Brancusi

Lorsque Constantin Brancusi légua son atelier à l'État, il lui fit obligation de le reconstituer dans le Musée national d'art moderne. Ce qui n'avait pas été parfaitement réalisé au Palais de Tokyo le fut en 1977 sur la Piazza Beaubourg où fut reconstruit l'atelier de l'impasse Ronsin détruite par les bulldozers. À l'intérieur, on y trouvait ce qui fut à la fois la maison-foyer et l'atelier de celui qui était arrivé à Paris en 1904, venant de sa Roumanie natale.

Constantin Brancusi passa entre ces murs — ou entre ceux qui les représentent — trente-deux ans de sa vie ; il y mourut en 1957. Dans l'atelier reconstitué sur l'esplanade devant le Centre, la disposition du mobilier, des instruments, des sculptures et des plâtres de l'artiste est telle que l'artiste l'avait laissée. Ébauches, plâtres originaux, sculptures en bronze, en pierre et en marbre permettent de retrouver le monde clos et

secret, les formes presque immatérielles à force de pureté d'un des plus grands créateurs de notre temps.

Extérieurement très dégradé, l'atelier Brancusi est fermé au public depuis de nombreuses années. Les œuvres qu'il contient doivent être restaurées par les soins du département des sculptures du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, afin de préparer la grande exposition monographique projetée pour 1995 avec le Musée de Philadelphie, et la réouverture de l'atelier en 1996, dans un bâtiment facilitant la visite et la sécurité des collections. Outre la restauration des sculptures et de leurs socles, travail extrêmement délicat, ce projet comprend l'édition de deux ouvrages : un catalogue d'accompagnement de l'exposition et un catalogue raisonné du fonds Brancusi au Musée.

voir aussi :

*Le bâtiment
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
La restauration des œuvres
La collection de sculpture*

Le budget du Centre

Responsable du service financier : Claude Lavagne

Le budget 1992 du Centre Georges Pompidou, qui s'élevait à 507,031 millions de francs (Mf) en primitif, atteignait 616,366 Mf à la fin de l'exercice, après intégration des reports de l'exercice précédent, des recettes nouvelles de subventions publiques et privées destinées aux expositions ainsi qu'aux acquisitions d'œuvres d'art et des collectifs budgétaires réduisant le montant des subventions de l'État.

Les annulations de subventions se montent à :

- 3,5 Mf en fonctionnement (sur 324,307 Mf) soit 1,08%
- 2,5 Mf en acquisitions d'œuvres (sur 26,862 Mf) soit 9,3%
- 2 Mf en autorisation de programme d'équipement (sur 72,100 Mf) soit 2,8%.

Le budget final était couvert par des recettes pour :

- 449,946 Mf en 1^e section qui ont été réalisées à 97% ;
- 72,100 Mf en 2^e section qui ont été réalisées à 75% ;
- 94,320 Mf de prélèvement sur le fonds de roulement.

Hors prélèvement sur le fonds de roulement, les subventions de l'État représentent 413,268 Mf soit 81,2% des recettes réalisées. Elles représentaient 84,4% en budget primitif.

Les dépenses ont été réalisées à hauteur de 94,7% des crédits en première section, ventilés en :

- rémunération de personnel	192,8 Mf
- fonctionnement	205,0 Mf
- ressources affectées	2,5 Mf
- acquisition d'œuvres d'art	43,6 Mf
- amortissement	4,5 Mf

et à 36,8% des crédits en seconde section en raison de l'engagement en fin d'année de nombreux marchés et de retards constatés dans l'engagement de certains programmes de travaux. A la clôture de l'exercice 1992, le fonds de roulement est en diminution de 7,952 Mf par rapport à 1991 en raison du prélèvement de 11,1 Mf effectué pour l'acquisition de *La Femme égarée* de Giacometti. En budget primitif 1993, 11,1 Mf de crédits d'acquisitions d'œuvres

d'art seront versés au fonds de roulement et permettront à ce dernier d'être en progression de 3,15 Mf. La ventilation analytique des dépenses engagées en 1992 par département et direction après réaffectation des charges de personnel est la suivante :

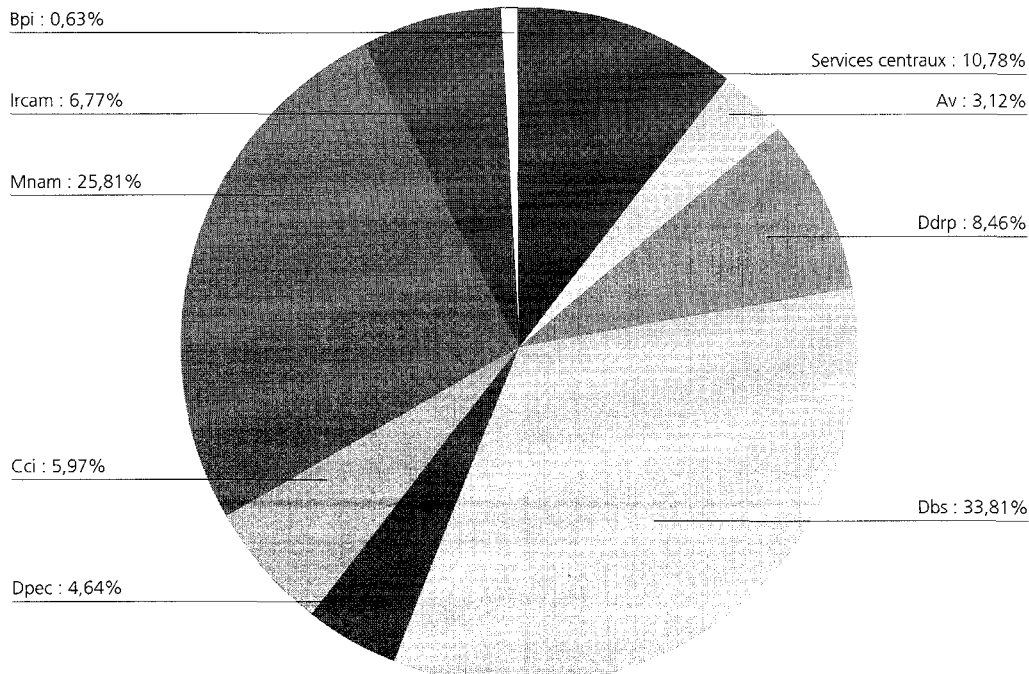
services centraux*	11%
Audiovisuel	3%
Ddrp	8%
Dbs	33%
Dpec**	5%
Cci	6%
Mnam	26%
Ircam	7%
Bpi	1%

*Les services centraux comprennent : la présidence, la communication, le service financier, l'agence comptable, le service informatique et la direction des ressources humaines.

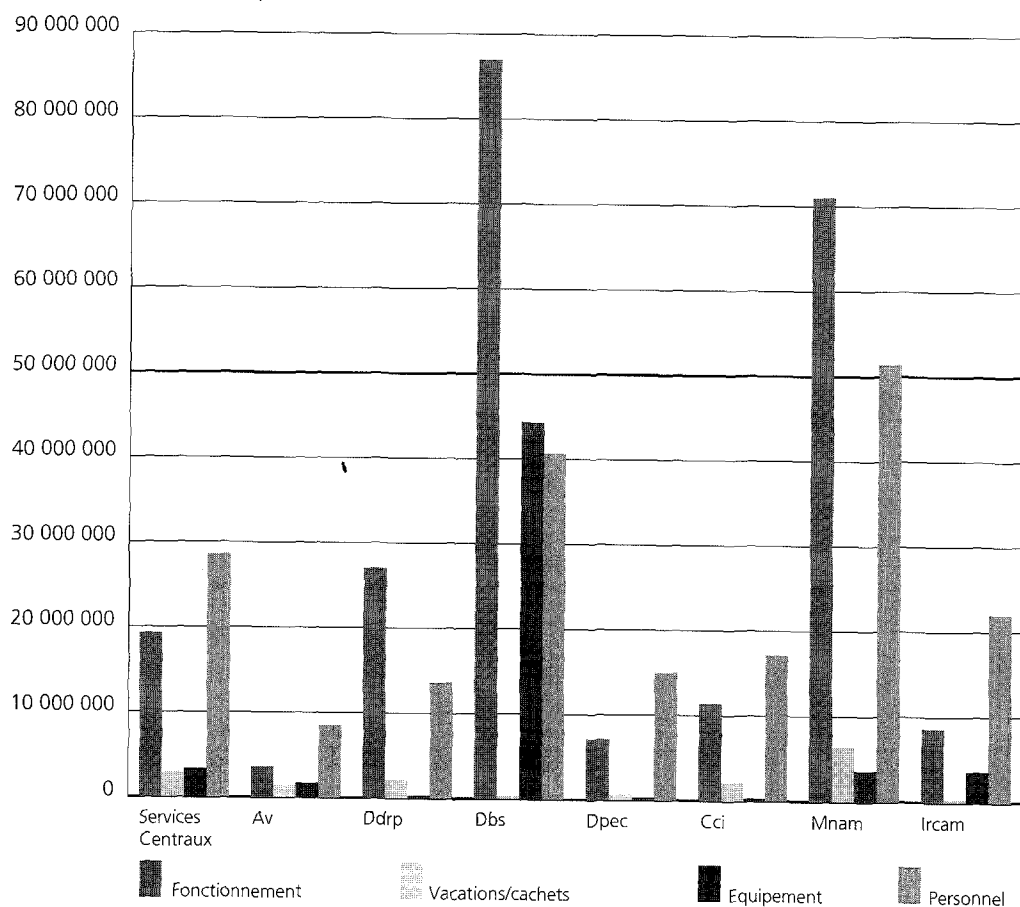
**La Dpec inclut les conseillers de programme

La décomposition par grand type de dépenses pour chacun des départements/directions est retracée par les graphique ci-après :

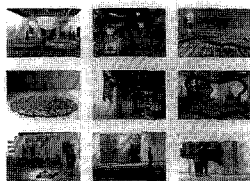
Budget 1992 : répartition des dépenses entre les services



Budget 1992 : répartition des dépenses entre les principaux services



LES CAHIERS
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE



M A N I F E S T E
JEAN-PIERRE TARGIE JEAN-PIERRE PROUST CHAÏS SYRME KRISTOFFEL PANDOR
JULIETTE DUBOUCHÉ JEAN-PIERRE PÉRELLA-MARTY MAGNET-BLONCHÉ MATHIAS PÉRELLA

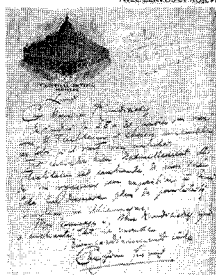
42

© Centre Georges Pompidou

HIVER 1992

LES CAHIERS
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

MASSILY KANDINSKY
CORRESPONDANCES
AVEC ZERKOV ET KOLJAT



HORS-SÉRIE/ARCHIVES

© Centre Georges Pompidou

1992

*Les Cahiers du Musée national
d'art moderne, couverture, n° 42,
hiver 1992*

*Les Cahiers du Musée national
d'art moderne, couverture,
Hors-série/Archives, 1992*

Les Cahiers du Musée national d'art moderne

Rédacteur en chef: Daniel Soutif

Les *Cahiers du Musée national d'art moderne* ont vu le jour en 1979, à l'initiative de Gérard Rénier (Jean Clair), alors conservateur au Musée, et rédacteur en chef des douze premiers numéros jusqu'en 1983. La maquette de la revue a été refondue en 1984 pour son quatorzième numéro, puis la conception d'ensemble des *Cahiers* a été redéfinie en 1987 (à partir des numéros 19/20) par Yves Michaud, qui en a assuré la rédaction en chef jusqu'au numéro 32, à l'été 1990. Depuis octobre 1990, Daniel Soutif, nommé en 1993 directeur du département du développement culturel, en est le rédacteur en chef.

Grâce à leur périodicité trimestrielle, Les *Cahiers du Mnam* assument une réflexion suivie en matière d'histoire de l'art moderne et d'esthétique, et rendent compte de l'état de la recherche dans ces domaines, en sollicitant la collaboration des personnalités nationales et internationales les plus prestigieuses. Par ses numéros hors-série annuels, et à partir du fond de la documentation du Mnam-Cci, Les *Cahiers* mènent également une politique de publication des archives conservées par ce service. Enfin, la revue organise dans le cadre des *Revue parlées* des colloques, conférences et débats qui alimentent certains de ses numéros.

La revue a accompli son indispensable informatisation, et l'ensemble de sa fabrication est désormais traitée en PAO. Elle peut donc se targuer de coûts de fonctionnement les plus bas possibles sans baisse de qualité.

Outre les 44 livraisons que les *Cahiers* comptent à ce jour, ont été publiés par la revue trois numéros hors-série : *L'art contemporain et le Musée* (1989), *Correspondance de guerre de Fernand Léger* (1990), *La correspondance de Kandinsky avec Zervos et Kojève* (1992).

En 1992, les *Cahiers* ont sorti leur nombre habituel de numéros : un par saison.

Derniers numéros parus

- N°41, automne 1992 : *Nelson Goodman et les langages de l'art*. Textes de Nelson Goodman, Jacques Bouveresse, Catherine Z. Elgin, Israel Scheffler, Christian Bouchindhomme, Rainer Rochlitz, Roger Pouivet, Jean-Marie Schaeffer, Luciano Handjaras, Yves Michaud, Joel Snyder, Lucien Stéphan, Richard Shusterman, Jacques Morizot.
- N°42, hiver 1992 : *Manifeste*. Textes de Jean-Pierre Criqui, Jean-Marc Poinot, Carlo Severi, Krzysztof Pomian, Hubert Damisch.
- N°43, printemps 1993 : *Variétés*. Textes de Jean-Pierre Criqui, Robert Smithson, Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Doris von Drathen, Hervé Gauville, Georges Didier Huberman. Lettres de Joan Miró, présentées par Margit Rowell.
- 1992 : *Hors-série archives. Correspondance de Kandinsky avec Zervos et Kojève*. Présentée par Christian Derouet, avec la participation de la société Kandinsky.

v. aussi : *Le département du développement culturel*
Les éditions
De la Revue parlée aux Revues parlées ...

Les Cahiers de l'Ircam

voir : *L'Ircam*.

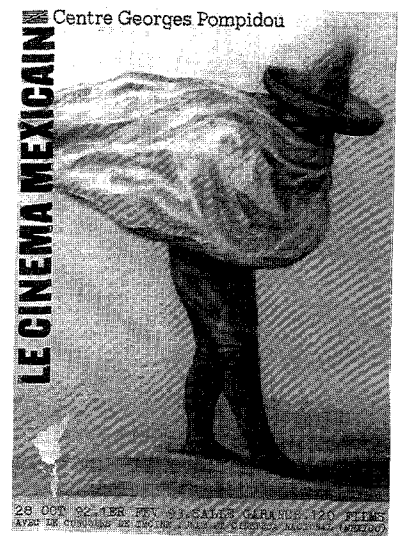
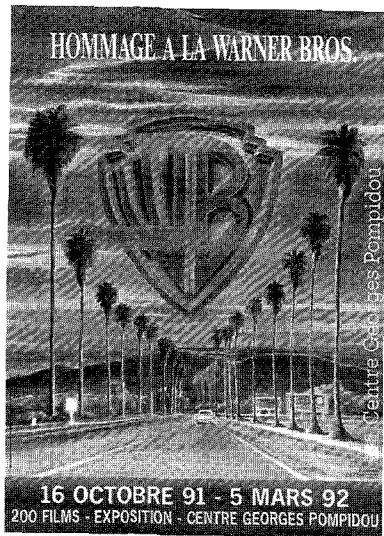
Le centre d'information du Cci

Le centre d'information du Centre de création industrielle est un lieu d'accueil, de débats et de suivi de l'actualité du design et de l'architecture. C'est également un outil de communication interdisciplinaire sur l'actualité de la création industrielle et architecturale en France et à l'étranger.

En 1992, le centre d'information a proposé au public, organisées par lui-même ou en partenariat, trois petites expositions dites *Observatoires* :

- *Sites sidérurgiques lorrains : genèse d'un nouveau paysage* (du 18 décembre au 23 février 1992). Coproduction avec l'Établissement public de la métropole lorraine
- *Ronde de nuit* (spectacle/surveillance) (du 11 mars au 25 mai 1992). 12 Cibachromes, 2x12m de Lewis Baltz. Scénographie de Lewis Baltz.
- *30 affiches pour l'environnement et le développement* (du 14 octobre 1992 au 18 janvier 1993). Exposition conçue par design à la Maison du livre, de l'image et du son à Villeurbanne.

L'exposition *Manifeste* impliquait que la majeure partie des espaces du Centre soient investis par les collections du Musée national d'art moderne et la nouvelle collection d'architecture et de design du Centre de création industrielle. A cette occasion, le



centre d'information du Cci a mis en place le centre d'information de l'exposition *Manifeste* (du 17 juin au 28 septembre 1992). Un audiovisuel multimédia (diapositives + vidéos) en quatre langues présentant l'exposition a été conçu pour l'occasion.

Le centre d'information du Cci a contribué à l'intégration de la collection de design et d'architecture dans le programme des bornes de consultation des collections, en définissant les besoins spécifiques du Cci et insérant les textes et les images dans la base de données Saga. Trois de ces bornes permettant la consultation interactive des collections d'arts plastiques, de design et architecture ont été installées à l'occasion de *Manifeste* au Centre d'information, et sont restées à la disposition du public depuis lors.

u.aussi :
La collection d'architecture
La collection de design
Le centre de documentation du Cci
Les Lundis du Cci
Manifeste
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
Les nouvelles technologies

Le cinéma au Centre

Responsable de la programmation de la salle Garance :
Jean-Louis Passek
Films sur l'art, film expérimental :
Jean-Michel Bouhours
Cinéma du réel : Suzette Glenadel

Vue d'ensemble...

Art du XXe siècle par excellence, le cinéma appartient depuis toujours aux disciplines intégrées dans le projet culturel du Centre Georges Pompidou. Ainsi une politique de programmation cinématographique a-t-elle été mise en place dès l'origine par le Musée national d'art moderne, la Bibliothèque publique d'information et, dès 1978, par le conseiller de programme cinéma.

La cinéma au Centre se décline en quatre grandes catégories, qui tentent de rendre compte de l'ensemble de la production cinématographique contemporaine : le cinéma de fiction, le cinéma documentaire, le cinéma expérimental, les films sur l'art. Ces quatre catégories distinctes traduisent un souci commun : celui de mettre leur programmation en cohérence avec le projet pluridisciplinaire global du Centre, de lui donner en ce domaine une véritable identité culturelle, et de le distinguer des autres salles parisiennes, institutionnelles ou commerciales.

Le cinéma de fiction

Dès l'ouverture du Centre, la Cinéma-thèque française d'Henri Langlois s'installait dans une salle de 160 places située au cinquième étage du Centre Georges Pompidou, et qui se voulait complémentaire de celle de Chaillot. Elle poursuivait une activité permanente jusqu'en 1988. Du point de vue de sa programmation, il s'agissait seulement d'une salle parisienne de plus consacrée à la programmation des archives du cinéma, sans relations particulières avec les activités du Centre.

Parallèlement, des cycles dédiés aux cinématographies étrangères mal connues étaient programmés dans la petite salle. Ce projet avait pour but de faire connaître aux spectateurs les richesses du cinéma mondial, richesses qui n'apparaissent pratiquement plus sur les écrans commerciaux. Le succès de cette formule a conduit à la création en 1984, sous l'auvent nord, de la *salle Garance*, salle de 350 places spécialisée dans la projection du cinéma et de la vidéo. Ainsi le Centre se dotait par la qualité des projections, le confort offert et la taille de l'écran, d'une véritable salle de cinéma.

Aujourd'hui le bilan de la salle Garance est extrêmement positif. La fréquentation annuelle (calculée sur 10 mois et 18 séances hebdomadaires) s'équilibre entre 85 000 et 130 000 entrées payantes. Il s'agit là de la plus forte fréquentation parisienne pour une salle du même type institutionnel. La comparaison vaut également pour les salles commerciales de même contenance en fauteuils (qui elles, fonctionnent 7 jours sur 7 avec 35 séances hebdomadaires, et sont souvent loin de faire le double d'entrées de la salle Garance sur 12 mois).

En 1992

- *Cinéma mexicain :*
voir : Amériques latines
- *Cinéma Polonais :* c'est la deuxième manifestation organisée au Centre Georges Pompidou en hommage au cinéma polonais. Un cycle de 200 films (fiction, documentaires, courts métrages, animation) a été programmé pendant 17 semaines salle Garance, attirant plus de 32 000 spectateurs (dont 28 270 entrées payantes).
- *Hommage à la Warner Bros. :* premier hommage consacré au cinéma américain par le Centre

Georges Pompidou, l'*Hommage à la Warner Bros.* présentait une exposition qui accueillit plus de 30 000 visiteurs venus admirer affiches, photos, objets, maquettes, costumes et robes des grands acteurs et actrices de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Une rétrospective de 250 films de fiction, de la période muette à nos jours, attira plus de 110 000 spectateurs, dont 92 107 entrées payantes.

Le cinéma documentaire à la Bibliothèque publique d'information...

La Bibliothèque publique d'information a acquis une expérience considérable dans les domaines de la communication, de l'illustration et de la défense du cinéma documentaire. Elle s'est également signalée par une activité régulière et des initiatives originales en direction des enfants afin de leur offrir un répertoire d'œuvres classiques ou peu diffusées, et d'en faciliter la compréhension.

Trois axes de travail spécifiques caractérisent le rôle de la Bibliothèque dans ces domaines :

- une activité de recherche, de sélection et d'acquisition de films récents permettant l'enrichissement progressif d'une collection de films documentaires de plus de 2 400 titres, et d'un fonds de films d'animation et de films documentaires d'environ 300 titres aujourd'hui, destinés au public jeune ;
- l'élaboration et la réalisation de manifestations régulières et diversifiées en matière d'animations audiovisuelles, notamment le festival *Cinéma du réel*.
- Enfin la gestion d'*Intervidéo*, service de prêt de films documentaires aux bibliothèques publiques (principalement les 1 400 bibliothèques de villes de plus de 5 000 habitants), rattaché au service audiovisuel de la Bpi en septembre 1992.

En 1992, le fonds de films s'est enrichi de 87 nouveaux titres ; 15 titres anciens ont fait l'objet d'un renouvellement de droits ; 65 titres dont les droits venaient à échéance ont été retirés du fonds. Enfin, 20 titres nouveaux sont venus enrichir le fond ONISEP. 116 titres nouveaux ont été réceptionnés dans le cadre d'*Intervidéo*, 275 titres ont été prêtés.

Cinéma du réel, festival international de films ethnographiques et sociologiques

Créé en 1978 à l'initiative de la Bibliothèque publique d'information avec le concours du CNRS audiovisuel et du Comité du film ethnographique, le festival *Cinéma du réel* a pour but de promouvoir le cinéma documentaire à caractère sociologique et ethnographique. Organisée par la Bibliothèque publique d'information dont dépend sa réalisation, cette manifestation est renforcée depuis 1984 par l'Association des amis du Cinéma du réel — son président d'honneur en fut Joris Ivens — regroupant des documentaristes du monde entier, des institutionnels et des professionnels particulièrement actifs dans le domaine du documentaire. Ouvert à tous, *Cinéma du réel* offre chaque année à un vaste public une production récente provenant de pays divers, la découverte d'auteurs nouveaux et d'œuvres majeures de cinéastes confirmés. Après quinze ans d'existence, *Cinéma du réel* reste non seulement un festival de référence, mais accomplit également, par ses choix et ses sélections, une œuvre de recherche et d'innovation dans le domaine du documentaire.

Pour son édition 1992, le festival a compté 14 202 entrées. La compétition internationale se composait de 34 films (dont 4 français), le panorama français de 12 films. La rétrospective consacrée à l'Amérique latine comportait 53 films. Au total, avec les séances spéciales, 99 films ont été programmés, représentant 110 séances. 32 pays ont soumis des films à la sélection. Avec les pays d'Amérique latine, plus de 34 pays étaient représentés. Dans la compétition internationale, on peut noter une prédominance des films de pays dits développés, et l'absence des pays d'Europe centrale, en pleine restructuration économique, ainsi que des continents africains et sud-américains.

Parmi les films primés, trois ont été particulièrement remarqués : *Black Harvest* de Bob Connolly et Robin Anderson (Australie), qui clôt la trilogie initiée avec *First Contact* primé en 1983 et *Joe Leahy's neighbours* primé en 1989 ; *Lumumba, la mort du prophète* de Raoul Peck (Haïti) ; enfin *Brother's keeper* de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky (États-Unis). La production et la sélection 1992 représentent un des meilleurs "crus" du *Cinéma du réel*.

Le cinéma documentaire au Cci : architecture et design

Avant-premières

- Le 17 mars 1992, projection du film *Paris vu par Paul Chemetov* à la Vidéothèque de Paris, à la demande de l'architecte, qui avait construit la Vidéothèque. Une coproduction Cci/INA/Vidéothèque de Paris.
- Le 17 mai 1992, projection dans la petite salle du film américain *The Spirit in architecture* : John Lautner, dont la réalisatrice Bette Jane Cohen avait apporté elle-même la copie de Los Angeles.

Cadre de ville

- Cadre de ville n° 39 : *Manifeste* s'est tenu dans la petite salle les 24 et 25 juin et les 17 et 18 septembre 1992. Ont été présentés des films et des vidéos sur : Archigram, Norman Foster, Frank O. Gehry, Toyo Ito, Jean Nouvel, Renzo Piano, Christian de Portzamparc, Jean Prouvé, Aldo Rossi et Kazuo Shinohara.
- Cadre de ville n° 40 : *Le point sur...* s'est tenu dans la petite salle les 11 et 12 décembre 1992. Il présentait les films primés et sélectionnés à la *Biennale internationale du film d'architecture et d'environnement urbain* de Bordeaux.

Participation à l'exposition Manifeste

- audiovisuels : mise en place d'une programmation de 30' sur deux moniteurs dans l'espace design.
- *Revue parlée* : sélection d'une programmation de vidéos sur l'architecture et le design dans l'espace du grand foyer.

Le cinéma au Musée

Cinéma d'artiste, cinéma expérimental

Dans le cadre de la réorganisation du Centre initiée par Dominique Bozo, et au même titre que la photographie, le dessin ou le design, le Musée national d'art moderne a voulu reconnaître au cinéma le statut de création artistique au sens plein du terme, dans la mesure où la collection et l'activité scientifique qui en résulte sont arrivés à maturité. Ainsi les équipes travaillant sur le cinéma d'artiste et le cinéma expérimental participent-elles désormais pleinement aux organes du Musée : comité d'acquisition, comité de prêt, comité des conservateurs, etc.

En 1992, la programmation a été marquée par l'exposition *Manifeste*. A cette occasion, furent présentés au public sur une durée de trois mois l'intégralité des films de la collection du Musée de 1960 à aujourd'hui. Cette programmation a été accompagnée de quatre conférences, dont celles du cinéaste *underground* américain Stan Brakhage, qui vint pour la première fois en France, présenter en deux soirées le contenu de sa praxis cinématographique. Deux autres conférences thématiques, de Scott Mc. Donald et William Moritz, ont respectivement mis l'accent sur les enjeux du cinéma expérimental contemporain, et sur les relations entre le cinéma et l'ordinateur. A la demande du public, cette programmation a été reprise d'octobre à décembre. Furent également présentés au public les rétrospectives des films de Jean-Claude Mocik, ainsi que de David Rimmer, cinéaste canadien, de Daniel Eisenberg, cinéaste de Boston, et du groupe *Métamkine* de Grenoble.

Au cours de cette année 1992, un premier travail de la sauvegarde des films fut entrepris par l'équipe du Musée, pour retrouver des éléments perdus, tirer des contretypes ou des internégatifs de sécurité — notamment de début de la restauration du négatif original de *L'Age d'or* de Luis Bunuel en vue de sa présentation en octobre 1993, avec la parution d'un numéro hors-série des *Cahier du Musée* consacré au film. Une douzaine de films seulement ont pu être acquis en 92, notamment pour le cinéma anglais des années 70 dont les œuvres faisaient défaut à la collection.

Films sur l'art

La collection de *Films sur l'art* du Musée regroupe les films réalisés sur les artistes modernes et contemporains comme Masson, Hartung, Picasso, Soulages, ou Alechinsky, par des auteurs de cinéma tels Grémillon, Resnais, Emmer, Mitrani, ou Coulibeuf, pour ne citer que quelques noms. Cette collection représente à l'heure actuelle 250 titres. Par ailleurs, elle a reçu en dépôt, en 1992, 80 films de 35 mm et 16 mm produits par la mission audiovisuelle du *Centre national des arts plastiques*. Enfin, la collection de vidéos sur l'art est enrichie tous les deux ans de titres retenus en compétition aux différentes biennales.

La Biennale internationale du film d'art

La Biennale internationale du film sur l'art créée en avril 1986, et organisée depuis 1987 par le Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou, présente pour chacune de ses éditions une programmation thématique et une compétition. Par la singularité de ses thèmes et l'approfondissement du sujet choisi — le regard porté par le cinéma sur l'art — elle place le Musée national d'art moderne au premier rang dans ce champ de réflexion.

La troisième *Biennale internationale du film sur l'art*, consacrée à *Picasso à l'écran*, s'est tenue du 9 au 15 juin 1992. Elle a présenté plus de 300 films, et réuni son public d'auteurs-réalisateurs, d'artistes français et étrangers, et tous les partenaires de la production et de la conservation des films sur l'art dans le monde. Elle a accueilli à Paris les 25 cinéastes en compétition, venus de Hongrie, d'Estonie, de Grèce, d'Écosse, d'Autriche, du Brésil, du Danemark, d'Italie, de Bulgarie, d'Allemagne, d'Espagne, de Hollande, de Belgique, des États-Unis.

*v.aussi : La production audiovisuelle au Centre
La Bibliothèque publique d'information
La direction des manifestations et des spectacles
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
La salle Garance*

Les chantiers de modernisation du Centre Georges Pompidou

Les chantiers de modernisation s'inscrivent dans le projet de réorganisation du Centre lancé par Dominique Bozo, pour doter l'établissement d'une structure capable d'assumer pleinement ses projets culturels futurs. Instruments d'une nouvelle dynamique, ils constituaient également un cadre de concertation associant aux réformes les agents qui le souhaitaient.

Ainsi ces chantiers ont permis à un grand nombre d'agents du Centre de participer activement à cette élaboration des réformes : sur un peu plus de deux cent volontaires inscrits, 160 se sont activement investis dans l'entreprise.

Les 11 chantiers de modernisation, et leurs missions

Sécurité au Centre

Mieux assurer la sécurité des œuvres et des expositions, la sécurité du bâtiment et des espaces, la sécurité du public.

Services internes

Améliorer le fonctionnement des services essentiels à la vie quotidienne du Centre : courrier, standard, reprographie, garage, documentation des services, etc.

Accueil du public

Analyser les besoins des différents publics du Centre, les conditions d'une meilleure formation des personnels, d'un meilleur aménagement et d'une répartition plus efficace des lieux d'accueil ...

Gestion des ateliers

Améliorer des conditions de travail et la qualité du soutien technique indispensable à la gestion des productions et des collections.

Relation des départements associés avec le Centre

Créer un nouveau dynamisme dans les relations entre les différents départements du Centre, étudier le type de manifestation pouvant associer pleinement ces départements.

Nouvelles technologies

Étudier leur application à la muséographie et à l'information du public.

Circulation des informations opérationnelles nécessaires aux services

Fournir aux services des informations sur la programmation, les fournisseurs, les lieux, les ressources ; étudier la répartition des demandes d'information du public.

Gestion des ressources humaines

Favoriser les mouvements internes, améliorer le déroulement des carrières des agents du Centre, définir des processus de recrutement.

Bonne tenue du bâtiment

Améliorer l'environnement général pour tous ceux, agents ou public, qui fréquentent le Centre.

Systèmes d'information

Doter le Centre d'un schéma directeur informatique et bureautique.

Procédures financières et contrôle de gestion

Rendre plus rapides et plus efficaces les procédures financières ; établir un véritable contrôle de gestion.

Les actions commerciales

Directeur de la direction du développement et des relations avec le public : Patrick Landre

Depuis quelques années, grâce à une politique de diversification — notamment la création de la Boutique, et le lancement d'opérations et de produits nouveaux —, ainsi qu'à une stratégie de distribution et de promotion adaptée, les actions commerciales du Centre Georges Pompidou ont connu un net développement.

En 1992, le chiffre d'affaires des éditions s'est élevé à 10,15 Mf. Les recettes diverses facturées (redevance de coéditions et de cession de droits, et royalties diverses), se sont élevées à 1,19 Mf, soit une hausse de 23% par rapport à 1991. Le chiffre d'affaires de la Boutique s'est élevé à 5,3 Mf TTC.

La Boutique

Le 21 juin 1988, s'ouvre la Boutique de vente du Centre Georges Pompidou. Conçue par Philippe Stark, cet espace de découverte des designers et créateurs de talent présente 300 objets de 10 à 6 000 francs, choisis parmi les plus beaux produits de design issus de la production industrielle internationale.

Ceux-ci sont répartis en trois grandes familles. Les *Permanents*, éditions du Centre Georges Pompidou ou coproductions labélisées avec des industriels, rassemblent 40 produits de 8 à 400 francs, disponibles toute l'année. La *Sélection Boutique* offre une gamme de produits originaux de 3 francs à 6 000 francs, sélectionnés par le Centre pour la Boutique. Enfin les *Événementiels* offrent une sélection de produits liés aux grandes expositions du Centre.

La *Boutique* a présenté en 1992 environ 450 produits différents, dont les prix s'échelonnent de 10 à 6 000F. Très diversifiés, ils recouvrent les arts de la table, la maison, la décoration, les jouets, la papeterie, les bijoux, les tissus imprimés (*tee shirts*, foulards), etc.

Les bilans et statistiques des ventes depuis quelques années font apparaître que 90% du nombre d'objets vendus sont d'un prix de vente inférieur à 150 F. Les 20 produits qui réalisent les meilleures ventes génèrent environ 30% du chiffre d'affaires global. Enfin 50% du chiffre d'affaires est généré par environ 45 produits.

Les concessions

Elia a poursuivi l'exploitation des espaces de restauration, au cinquième étage du Centre. Le contrat de concession d'exploitation des librairies du Centre concédé à *Flammarion* 4 arrivait à expiration le 31 décembre 1992. La poursuite de la collaboration du Centre avec le même partenaire a été décidée.

voir aussi : La direction du développement et des relations avec le public
Les éditions

La communication du Centre Georges Pompidou

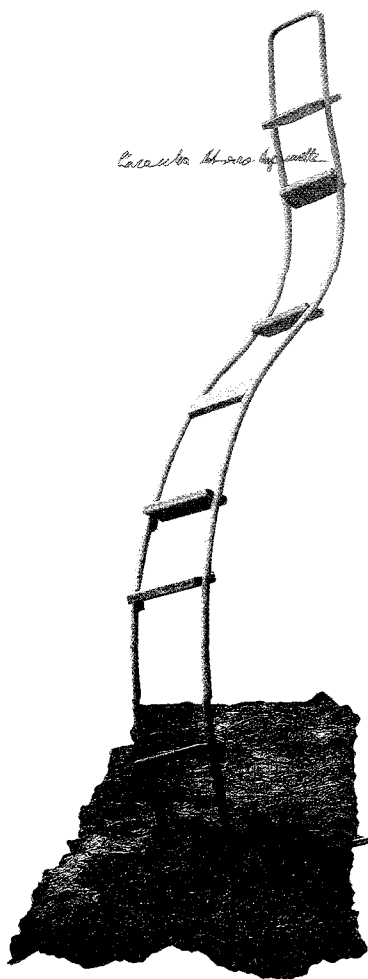
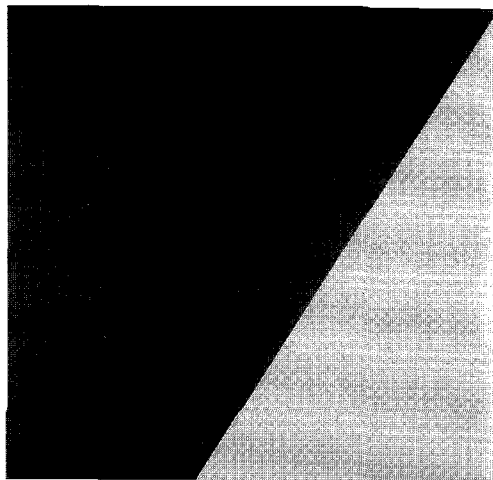
Directeur de la communication : Jean-Pierre Biron

L'année 1992 constitue pour la communication au Centre une période charnière. En effet, un audit mené tout au long de cette année avait souligné la nécessité de créer une entité fonctionnelle regroupant, à l'échelle de l'institution, tous les acteurs et les outils de la communication. Cet audit s'est concrétisé par la création, début 1993, d'une direction de la Communication réunissant les services de presse et de relations publiques de la présidence, du Mnam, du Cci et des espaces communs.

Cette nouvelle direction est directement rattachée au président. En fonction des stratégies et des missions de l'établissement, elle définit la politique d'image du Centre et assure la cohérence des discours qu'il tient sur ses activités. Enfin, elle centralise les besoins en communication des diverses composantes de l'institution.

En 1992, alors que cette structure était en cours d'élaboration, la communication des deux grandes expositions proposées par le Centre, *Manifeste* et *Amériques Latines*, avait été confiée respectivement aux agences *Heymann & Renoult* et *DNA*. Celles-ci avaient assuré la coordination des services de presse et de relations publiques des départements impliqués dans ces manifestations pluridisciplinaires.

Pour *Manifeste* en particulier, l'agence *Heymann & Renoult* avait effectué une fructueuse recherche de partenariats, qui avaient permis, pour la première fois au Centre, d'établir un véritable plan de communication : notamment un plan média d'envergure et, pour toute la durée de la manifestation, une campagne d'affichage de grande ampleur et un suivi publicitaire dans la presse écrite.



Martial Raysse, Les Deux Poètes, 1991. Mnam-Cci

Ellsworth Kelly, Sans titre, 1988. Mnam-Cci

Pier-Paolo Calzolari, L'air vibre du bourdonnement des insectes, 1970. Mnam-Cci

Jean Degottex, Aware (I), 1961. Mnam-Cci

MANIFESTE a été réalisé grâce au concours de

L'Association des amis du Musée national d'art moderne
La Société des amis du Centre Georges Pompidou
La LIBRAIRIE FLAMMARION 4, SERGACEB

avec la collaboration de :

ARTE ; BULL ; BOLLORE TECHNOLOGIES ; FR3

avec le soutien de :

ABET LAMINATI/PRINT FRANCE/P.L. — AFAA —
AVENIR-HAVAS — Cité des Sciences et de l'Industrie,
LA VILLETTE — J.C DECAUX — FCB — I. GUZZINI —
JAPAN AIRLINES — METROBUS — S.I.V.

et l'appui de

La galerie de Paris

v. aussi : Le partenariat au Centre

Les conseils

La parution du nouveau décret du 23 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou et la mise en place progressive d'une nouvelle organisation ont redéfini les rôles respectifs des organismes de direction de l'établissement.

Le *conseil d'orientation* donne un avis sur la programmation culturelle et le projet de budget du Centre, et se voit soumettre le rapport d'activité. Composé de parlementaires, d'élus, de représentants des ministères de la culture et de la francophonie, du budget, de l'éducation nationale et de personnalités du monde culturel et économique, ce conseil peut être l'occasion de présenter et de "vendre" les projets du Centre.

Le *conseil de direction* est l'instance exécutive et décisionnaire du Centre Georges Pompidou. Il vote le budget, approuve la programmation artistique et culturelle, fixe la politique tarifaire du Centre. Outre le président, il comprend le directeur général, les directeurs des départements et les directeurs des organismes associés. D'autres responsables de l'établissement désignés par le président du Centre, ainsi que le commissaire du gouvernement, le contrôleur financier et l'agent comptable peuvent assister aux délibérations à titre consultatif.

Le *conseil artistique* est une instance consultative inscrite en tant que telle dans le décret du 24 décembre

1992 portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou. Selon les termes de ce décret, ce conseil a pour fonction d'émettre des propositions et de donner un avis sur la politique culturelle et la programmation des manifestations du Centre. Il prépare, de fait, un programme à moyen et long terme qui sera soumis, pour adoption, au conseil de direction, le président restant, *in fine*, maître de la décision définitive. Le président définit la composition de cette instance : les directeurs des départements ainsi que des organismes associés en sont membres de droit ; siégent à leurs côtés certains représentants des différentes activités culturelles du Centre ; le président peut également, s'il le souhaite, faire appel à des personnalités extérieures, dans la proportion d'un tiers des membres au maximum ; il peut, enfin, inviter ponctuellement toute personne dont il souhaite la présence en fonction de l'ordre du jour, notamment les commissaires d'exposition chargés de présenter un projet. Ce conseil se réunit au moins trois fois l'an.

*v. aussi : Le décret du 24 décembre 1992
La programmation
La réorganisation du Centre*

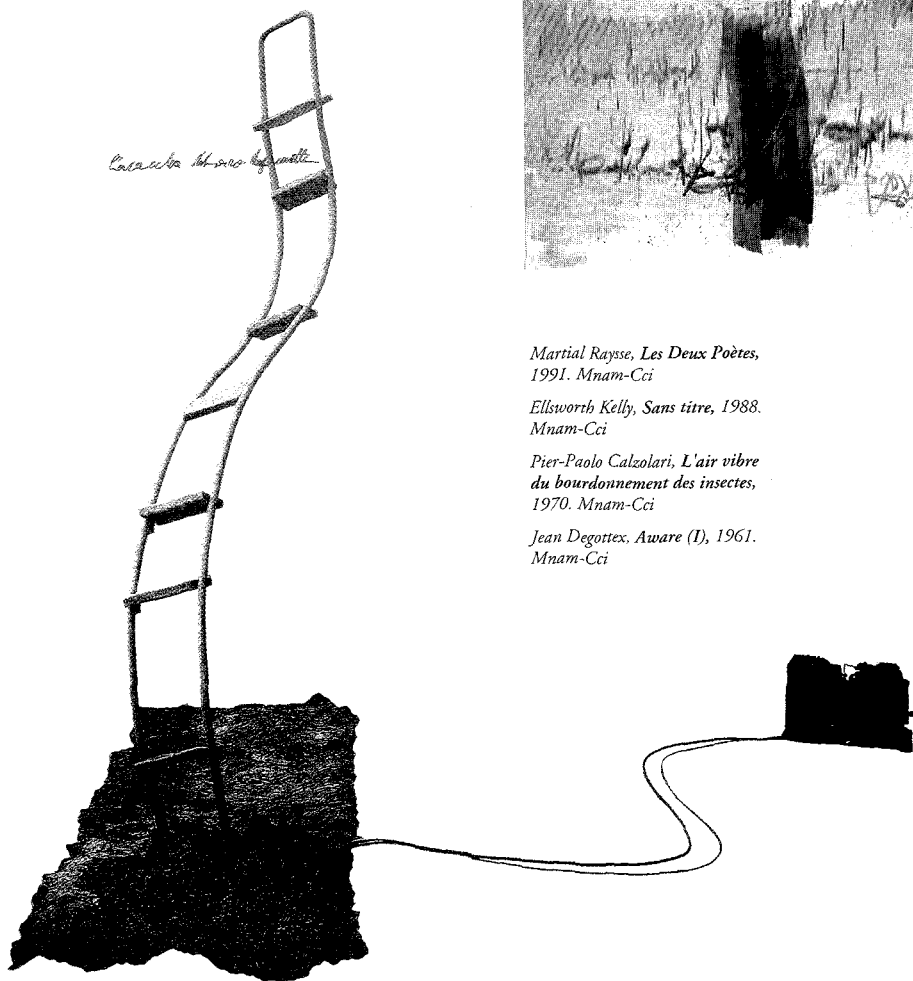
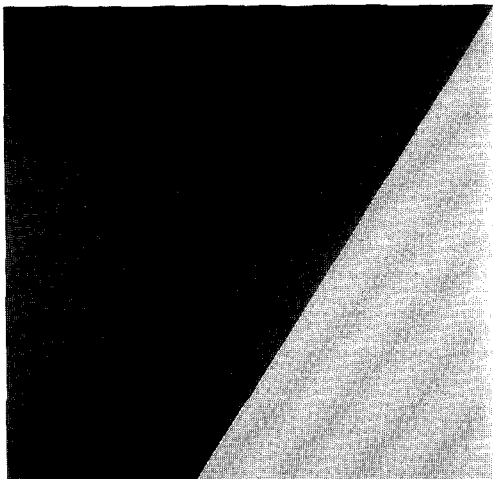
Les collections contemporaines au Musée national d'art moderne—Centre de création industrielle

Responsable : Didier Semin

Une distinction, qui n'existait pas jusqu'alors, a été introduite en 1992 entre le travail de gestion des *collections* contemporaines et la programmation des expositions temporaires, la cellule contemporaine du Musée assurant le premier tandis que la seconde était confiée à une équipe spécifiquement responsable des *galeries* contemporaines.

1992 a vu l'entrée sur les inventaires du Musée d'une cinquantaine d'œuvres contemporaines, si l'on inclut les dons mais compte non-tenu des dessins. Un certain tassement du marché a permis de saisir de très intéressantes opportunités :

Le *Card File* de Robert Morris, une œuvre fondatrice de l'art conceptuel datée de 1962, est venue compléter un ensemble dès lors assez exemplaire. Le *Repas Hongrois* de Spoerri (1963), deux œuvres de Christian Jaccard, une toile de Pincemin de 69, deux toiles anciennes de Combas, un tableau récent de Martial



Martial Raysse, *Les Deux Poètes*, 1991. Mnam-Cci

Ellsworth Kelly, *Sans titre*, 1988. Mnam-Cci

Pier-Paolo Calzolari, *L'air vibre du bourdonnement des insectes*, 1970. Mnam-Cci

Jean Degottex, *Aware (I)*, 1961. Mnam-Cci

MANIFESTE a été réalisé grâce au concours de

L'Association des amis du Musée national d'art moderne
La Société des amis du Centre Georges Pompidou
La LIBRAIRIE FLAMMARION 4, SERGACEB

avec la collaboration de :

ARTE ; BULL ; BOLLORE TECHNOLOGIES ; FR3

avec le soutien de :

ABET LAMINATI/PRINT FRANCE/P.L. — AFAA —
AVENIR-HAVAS — Cité des Sciences et de l'Industrie,
LA VILLETTE — J.C. DECAUX — FCB — I. GUZZINI —
JAPAN AIRLINES — METROBUS — S.I.V.

et l'appui de

La galerie de Paris

v. aussi : Le partenariat au Centre

Les conseils

La parution du nouveau décret du 23 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou et la mise en place progressive d'une nouvelle organisation ont redéfini les rôles respectifs des organismes de direction de l'établissement.

Le *conseil d'orientation* donne un avis sur la programmation culturelle et le projet de budget du Centre, et se voit soumettre le rapport d'activité. Composé de parlementaires, d'élus, de représentants des ministères de la culture et de la francophonie, du budget, de l'éducation nationale et de personnalités du monde culturel et économique, ce conseil peut être l'occasion de présenter et de "vendre" les projets du Centre.

Le *conseil de direction* est l'instance exécutive et décisionnaire du Centre Georges Pompidou. Il vote le budget, approuve la programmation artistique et culturelle, fixe la politique tarifaire du Centre. Outre le président, il comprend le directeur général, les directeurs des départements et les directeurs des organismes associés. D'autres responsables de l'établissement désignés par le président du Centre, ainsi que le commissaire du gouvernement, le contrôleur financier et l'agent comptable peuvent assister aux délibérations à titre consultatif.

Le *conseil artistique* est une instance consultative inscrite en tant que telle dans le décret du 24 décembre

1992 portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou. Selon les termes de ce décret, ce conseil a pour fonction d'émettre des propositions et de donner un avis sur la politique culturelle et la programmation des manifestations du Centre. Il prépare, de fait, un programme à moyen et long terme qui sera soumis, pour adoption, au conseil de direction, le *président restant, in fine, maître de la décision définitive*. Le président définit la composition de cette instance : les directeurs des départements ainsi que des organismes associés en sont membres de droit ; siègent à leurs côtés certains représentants des différentes activités culturelles du Centre ; le président peut également, s'il le souhaite, faire appel à des personnalités extérieures, dans la proportion d'un tiers des membres au maximum ; il peut, enfin, inviter ponctuellement toute personne dont il souhaite la présence en fonction de l'ordre du jour, notamment les commissaires d'exposition chargés de présenter un projet. Ce conseil se réunit au moins trois fois l'an.

*v. aussi : Le décret du 24 décembre 1992
La programmation
La réorganisation du Centre*

Les collections contemporaines au Musée national d'art moderne—Centre de création industrielle

Responsable : Didier Semin

Une distinction, qui n'existait pas jusqu'alors, a été introduite en 1992 entre le travail de gestion des *collections* contemporaines et la programmation des expositions temporaires, la cellule contemporaine du Musée assurant le premier tandis que la seconde était confiée à une équipe spécifiquement responsable des *galeries* contemporaines.

1992 a vu l'entrée sur les inventaires du Musée d'une cinquantaine d'œuvres contemporaines, si l'on inclut les dons mais compte non-tenu des dessins. Un certain tassement du marché a permis de saisir de très intéressantes opportunités :

Le *Card File* de Robert Morris, une œuvre fondatrice de l'art conceptuel datée de 1962, est venue compléter un ensemble dès lors assez exemplaire. Le *Repas Hongrois* de Spoerri (1963), deux œuvres de Christian Jaccard, une toile de Pincemin de 69, deux toiles anciennes de Combas, un tableau récent de Martial

Raysse (*Les deux poètes*, 1992) et une installation de Bertrand Lavier (*3+1*, 1987) renforcent la représentation des écoles françaises, tandis que la section italienne s'enrichit d'une rare toile de Castellani (*Superficia angolare bianca n° 6*, 1964), d'une sculpture de Calzolari et de deux œuvres de Spalletti.

Le Musée n'a pas oublié pour autant des directions d'achat plus inattendues. Le domaine japonais avec Kudo et Tomio Miki, le jeune sculpteur californien Robert Therrien, l'installation conçue par le groupe I.F.P. pour la façade du Centre Pompidou témoignent de la constance de l'intérêt du Centre pour les trajectoires singulières et la jeune création. Dans ce domaine, les relations de la cellule contemporaine avec la *Société des amis du Musée* est tout particulièrement précieuse, les dons consentis par celle-ci portant essentiellement sur de jeunes artistes (Verjux, Deacon, Sophie Calle...).

La part du don demeure particulièrement importante pour l'enrichissement des collections. Ils concernaient en 92 des noms aussi notables et divers que Paschke, Peter Saul, Tremblay, Rancillac, Caro, Kelly ou Judd. Le procédé de la dation peut aussi toucher le contemporain : en témoigne l'ensemble Degottex, entré au Musée suivant cette procédure.

Manifeste a permis de mettre en chantier un programme ambitieux de restaurations dans le domaine contemporain : les environnements de Rauschenberg et Kienholz, restaurés avec la très étroite complicité des artistes, sont peut-être les deux cas de figure les plus significatifs de ces œuvres composites qui mettent en échec les règles traditionnelles, et pour la conservation desquelles un mode d'emploi reste à inventer : la part active prise par le Musée national d'art moderne au colloque de l'École du patrimoine sur *La restauration de l'art contemporain* montre assez l'importance qu'il attache à ces problèmes, qui ne sont pas seulement techniques, mais qui posent très crûment au Musée la question de sa fonction en cette fin du XXe siècle.

Le travail de valorisation des collections contemporaines a emprunté plusieurs axes : d'abord, la mise en œuvre d'un cycle d'initiation (*Clefs pour l'art contemporain*) en collaboration avec les adhérents du Centre ; la constitution, avec l'AFAA, et le service informatique du Centre, d'une banque de données sur les jeunes artistes français à destination des visi-

teurs étrangers ; la préparation d'expositions de la collection hors de France (notamment de la donation Cordier). Mais la première mise en valeur de la collection demeure, fort simplement, sa présentation permanente : *Manifeste* a démontré la richesse du fonds contemporain au Musée, et mis en évidence l'étroitesse des espaces qui lui sont consacrés en temps normal.

En 1992, la cellule contemporaine a élaboré un cahier des charges pour la rénovation des espaces du 3e étage, incitant à repenser de manière radicale les modes de présentation du contemporain. Entre la *présentation encyclopédique du musée traditionnel* et l'installation éphémère, le Musée doit trouver le moyen d'affirmer sa fonction de référence sans pour autant imposer à la collection contemporaine un cadre trop rigide qui en altérerait la nature.

v. aussi : *Les acquisitions*
Les sociétés des amis du Musée national d'art moderne
et du Centre Georges Pompidou
Les galeries contemporaines
Manifeste
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
Les muséographies du Centre
La restauration des œuvres

Les galeries contemporaines

Responsable : Jean de Loisy

La réorganisation du Centre Georges Pompidou a conduit à une modification des équipes, transformant ainsi le mode de fonctionnement des galeries contemporaines. Les modifications apportées à la fin de l'année 1992 concernent principalement la définition de ses activités, sa ligne graphique et éditoriale et la rénovation architecturale de ses espaces. Les quatre types d'activités principales définies correspondent aux zones d'interventions des artistes dans les galeries contemporaines :

- les expositions monographiques ou thématiques, réalisées en général dans la galerie sur un espace de 900 m² environ ;
- les points sur l'actualité de la création, d'un artiste ou d'un groupe d'artistes, réservés au *Studio*, ouvert en janvier 93 ;
- les interventions d'artistes conçues pour l'espace du Centre, et en particulier la véranda, qui couvre les coursives côté forum et côté fontaine Stravinsky (une seule réalisation à la fin de l'année

Toutes les expositions des galeries contemporaines	du	au	Tot. visit.	Nb jours
Jasper Johns	19/4/78	4/6/78	12 837	40
Sam Francis/Poi-Poi	20/6/78	4/9/78	311 241	66
Joan Miró/Seny I Rauxa	20/9/78	27/11/78	210 556	60
Michael Snow /Le regard du peintre	13/12/78	29/1/79	130 201	42
Accrochage II/J.P. Raynaud	7/2/79	9/4/79	174 304	54
Copie conforme/Soto	18/4/79	11/6/79	218 931	48
Musée de l'argent, Musée des sacrifices	4/7/79	24/9/79	352 059	71
Accrochage III/P.Soulaiges	10/11/79	31/12/79	223 050	71
Gérard Fromanger/Oyvind Fahlstrom	16/1/80	31/3/80	169 507	66
Accrochage IV/Ellsworth Kelly	10/4/80	15/6/80	104 951	55
Niki de Saint Phalle	3/7/80	1/9/80	89 686	53
Biennale de Paris	20/9/80	2/11/80	58 479	38
Barnett Newman/P. Stampfli/Copley	15/11/80	11/1/81	39 323	50
L'image Ilac/Martial Rayse	5/2/81	23/3/81	32 416	41
Sextant/Gilbert et Georges	15/4/81	1/6/81	38 624	40
Identité italienne	25/6/81	7/9/81	61 986	65
Riopelle/Ryman	1/10/81	16/11/81	38 139	41
Murs/Kowalski	17/12/81	1/3/82	84 644	45
In Situ	25/3/82	31/5/82	100 136	58
Viallat	24/6/82	20/9/82	96 549	77
Eduardo Arroyo	9/10/82	29/11/82	111 984	45
Buraglio/Pages/Gauthier	18/12/82	21/2/83	127 673	57
Ulrich Ruckriem/Barry Flanagan	17/3/83	9/5/83	125 169	46
Bonjour, Mr Manet	9/6/83	25/9/83	154 151	94
Rouan/Serra	27/10/83	2/1/84	99 507	59
Rainer/Boltanski	2/2/84	26/3/84	99 931	47
Bouillon/Reynier/Vieille	18/4/84	11/6/84	166 639	48
Alibis	6/7/84	17/9/84	129 202	64
Palermo/Bertrand/Tremlett	30/5/85	19/8/85	81 181	71
Mason/Alberola/Artistes indiens	11/9/85	11/11/85	65 982	46
Adami/Oursler/Photo Californienne	4/12/85	10/2/86	90 456	60
Morellet	5/3/86	11/5/86	75 087	58
Cucchi/Toni Grand/Revue Parkett	4/6/86	23/8/86	55 094	69
Mucha/Zorio/Baquie	24/9/86	14/12/86	53 626	71
Schnabel	14/1/87	22/3/87	85 834	59
Cartes Blanches	14/4/87	24/5/87	39 397	34

Accrochage d'artistes contemporains	1/7/87	30/8/87	72 078	53
6 artistes français	23/9/87	23/11/87	30 077	53
Lucian Freud	16/12/87	24/1/88	37 865	35
Twombly	17/2/88	10/4/88	59 234	53
Stella	18/5/88	28/8/88	86 968	90
Garouste/Boulatov	28/9/88	30/11/88	60 058	51
Thomas Huber	21/12/88	29/1/89	21 797	34
Situationnistes/Raymond Hains	22/2/89	9/4/89	33 764	31
Haacke	3/5/89	18/6/89	14 099	41
Artschwager	7/7/89	17/9/89	32 462	63
Ruscha	6/12/89	11/2/90	30 707	59
Spoerri/Tendances multiples	7/3/90	13/5/90	48 529	58
Raymond Hains/Ulay/Abramovic	6/6/90	19/8/90	33 602	64
Passages de l'image	19/9/90	13/1/91	76 244	100
Wegman/Lavier	20/2/91	14/4/91	32 710	47
Mouvements/Jeunes artistes français	8/5/91	19/6/91	20 060	37
Asher/Filliou	10/7/91	15/9/91	31 088	59
Toroni/Vilmouth	9/10/91	5/1/92	42 140	77
Rutault/Regard multiple	29/1/92	12/4/92	25 234	38
Manifeste	18/6/92	25/10/92	180 410	112

92 : l'installation de Bernard Bazile dans la cour-sive, côté forum), ainsi que le *Point de mire*, interventions d'artistes ou présentations d'œuvres à l'entrée des galeries contemporaines (trois interventions ont été faites en 1992 : Gérard Collin-Thiébaud, Panamarenko et Glen Baxter) ;

- enfin une activité de conférences, selon deux registres : des débats sur des grands sujets — en 1992, *art et religion*, par exemple —, et des actualités sur des grandes expositions en cours de préparation, comme la Biennale de Venise.

La nouvelle ligne graphique et éditoriale choisie concerne principalement les catalogues, le *petit journal*, les cartons d'invitation, les dossiers de presse. Ainsi ont été définis trois types de catalogues : les *Monographies* d'auteurs, les *Albums* d'artistes (*Catalogue Bernard Bazile, Fischli & Weiss*), et à partir de 93 les *Traces*, petits livrets destinés à conserver la trace des expositions du *Studio*.

Enfin, une réflexion sur la rénovation de l'espace des galeries contemporaines, confiée au cabinet Piano, a été lancée en août 92. Les plans successifs répon-daient à la nécessité d'établir une nouvelle arrivée dans les galeries à la suite de la suppression de l'en-trée Saint-Merri, de dessiner un espace indépendant pour le futur *Studio*, de définir une circulation plus contraignante dans la grande galerie, et d'améliorer la lumière. En novembre 92, le cabinet a rendu une proposition dont la réalisation débutera en 93.

va aussi :
Le bâtiment
Les collections contemporaines
Les éditions
Peter Fischli et David Weiss
Gary Hill
Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Autour de **Coop Himmelblau :** construire le ciel

Commissaire : Alain Guiheux

Du 16 décembre 1992 au 12 avril 1993,
91 733 visiteurs dont 11407 payants
— 908 visiteurs par jour sur 101 jours

Construire le ciel était la première exposition en France sur l'ensemble de l'œuvre de *Coop Himmelblau*, groupe d'architectes autrichiens créé en 1968 à Vienne par Wolf D. Prix (né en 1942 à Vienne) et Helmut Swiczinsky (né en 1944 à Poznan), dont l'architecture a acquis dans les années quatre-vingt une réputation internationale. Plus qu'une rétrospective, cette exposition mettait en perspective les étapes formelles de l'architecture de *Coop Himmelblau*.

Pièce maîtresse de l'exposition, la création par *Coop Himmelblau* d'un "objet" architectural symbolisait leur démarche passée et actuelle. Complexe, interactive, mobile, en acier et verre, cette architecture de grande dimension (36 m x 12 m x 5 m) occupait tout l'espace rez-de-chaussée du forum et transperçait le plancher. Elle était composée d'éléments stratégiques dont l'interaction illustrait le concept d'"architecture ouverte" développé par *Coop Himmelblau* : un cube s'encastrait dans le sol et éventrait le plancher, créant un espace intermédiaire, sorte de faille qui reliait les deux niveaux de l'exposition. L'équilibre instable du cube rendait immédiatement perceptibles les forces de pesanteur en jeu et l'opposition entre la spatialité et le mouvement. Deux murs parallèles — l'un fixe, l'autre coulissant, dont les visiteurs déclenchaient, à leur insu, la mise en mouvement — proposaient des expériences sensibles de l'espace. Les ouvertures et perforations pratiquées dans le mur mobile permettaient d'obtenir, par rapport à la trame colorée du mur fixe, des effets optiques irréels — et ce, que le mur se déplace réellement ou que le déplacement réel soit celui de l'observateur. Un toit de verre — outre sa fonction de protection et de clôture de l'espace — servait de support d'information. Sur ses pans en accordéon s'opéraient des transformations qui créaient une impression d'"architecture liquide" ; de la même manière, des formes fixes semblaient devenir fluides. Un système de commande par ultrasons déclenchait, au passage des visiteurs, l'apparition de ces images.

A la fois élément visuel en forme de croix sur la façade et élément de stabilisation du bâtiment, le "X"

est désormais une composante essentielle de l'architecture de *Coop Himmelblau*. Un des bras du double X de l'objet s'ancrait dans le niveau inférieur du forum pour instaurer un lien entre les deux niveaux de l'exposition. L'objet servait aussi de référence aux maquettes exposées au 1er sous-sol. Au niveau inférieur du forum étaient en effet rassemblées 50 esquisses et 47 maquettes disposées selon une "matrice" qui permettait de suivre à travers les principaux projets et réalisations de *Coop Himmelblau* les étapes formelles de l'œuvre, depuis la fin des années 60 jusqu'à aujourd'hui, en Europe, au Japon et aux États-Unis.

Un audiovisuel multi-écrans commenté par les architectes et montrant des plans et des photographies de leurs réalisations complétait la vision de ce travail. L'exposition présentait aussi des exemples récents de design industriel conçus par *Coop Himmelblau* : la chaise *Vodöl* (1989), pour le Vitra design Museum, la cuisine mobile *X-Time* (1990) pour Ewe Küchen, et des motifs de tapis (1992) pour *Vorwerk*.

v. aussi : La collection d'architecture
La programmation

Cubismes tchèques, 1910/1925: architecture, design, arts plastiques

Commissaire : Raymond Guidot

Du 18 mars au 17 mai 1992
43 904 visiteurs, dont 10 495 payants
— 202 visiteurs par jour sur 52 jours

Cette exposition présentait le mouvement cubiste tel qu'il s'était exprimé en Bohême entre 1910 et 1925, et témoignait de la pluridisciplinarité qui constituait sa profonde originalité — en France, il avait fallu attendre les années vingt et l'art déco pour percevoir une influence de la recherche cubiste dans le domaine des arts appliqués.

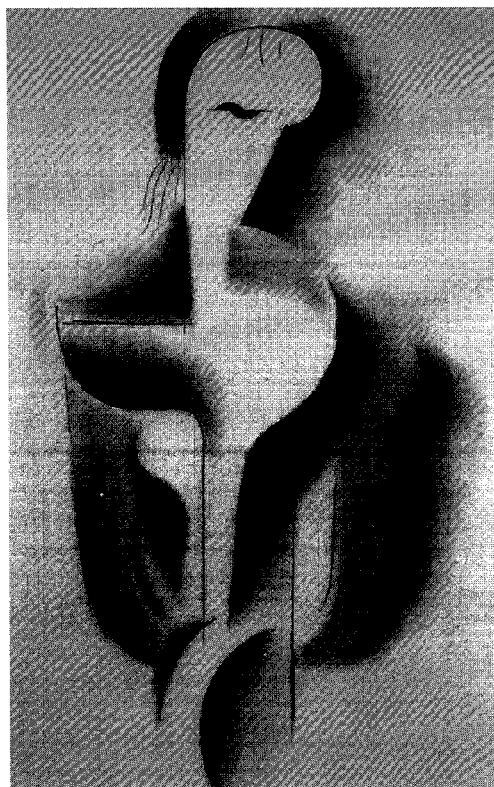
Le cubisme tchèque est le fruit d'une double influence. D'une part le cubisme français — surtout les œuvres de Picasso et de Braque, mais également de Gleizes, de Metzinger et de Derain. D'autre part, l'expressionnisme du norvégien Edvard Munch, mais surtout des groupes allemands *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*. À ces influences étrangères, il faut également joindre celles, très importantes, du gothique et du baroque, remarquablement bien représentés dans de nombreux chefs-d'œuvre en Bohême et en

Moravie et d'une puissante architecture régionale.

Le parcours de l'exposition offrait une approche très pédagogique de la tentative de synthèse des arts propre au cubisme tchèque. Un spectacle audiovisuel conçu par François Burkhardt traitant des ancrages culturels du cubisme tchèque, mais également de ses retombées sur l'art déco des années 20 et la post-modernité des années 80, apportait à l'exposition un complément indispensable.

Cette exposition a été conçue et réalisée avec la collaboration et grâce aux prêts de la Galerie nationale de Prague, la Galerie morave de Brno, des Musées régionaux de Bohême et de Moravie, du Musée des arts décoratifs de Prague, du Musée national des techniques et de l'Institut de l'histoire de l'art de Prague ainsi que du Vitra design museum de Weil-am-Rhein, qui a organisé l'itinérance des meubles, des objets et des dessins y figurant.

v. aussi : La collection de design



*Josef Capek, Buste de femme, 1914.
Exposition «Cubismes Tchèques»,
galerie du CCI,
18 mars - 17 mai 1992*

La danse au Centre

noir : Les arts de la scène

Extraits du décret du 24 décembre 1992, portant statut et organisation du Centre Georges Pompidou

Titre I

Art. 1er — L'établissement public du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou comprend le département du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, le département du développement culturel, des directions et des services.

Le Centre peut s'associer avec la Bibliothèque publique d'information et l'Institut de recherche et de coordination acoustique-musique ; les subventions de l'État à cet institut sont attribuées par l'établissement public. Il peut également s'associer avec les organismes qui contribuent à la réalisation de ses missions et au développement de ses ressources et de ses activités. Les conventions d'association règlent notamment les modalités selon lesquelles les activités de ces divers organismes sont coordonnées avec celles de l'établissement public et les modalités selon lesquelles ces organismes participent aux services communs.

Art. 2. — Le président du Centre Georges Pompidou est nommé sur proposition du ministre chargé de la culture par décret en conseil des ministres pour une durée de trois ans renouvelable. Il préside le conseil de direction et le conseil artistique.

Art. 3. — Le président dirige l'établissement public. A ce titre :

- 1° Il a autorité sur les départements, directions et services et sur tout le personnel de l'établissement ;
- 2° Il décide, sous réserve des conventions prévues à l'article 1er, de la répartition entre les organismes, les activités et les manifestations des espaces affectés à l'établissement public ;
- 3° Il est responsable de la sécurité, du bon ordre et de l'entretien des bâtiments, ainsi que de leur gestion technique ; il assure cette responsabilité pour le compte des organismes associés qui sont accueillis dans les locaux du Centre ;
- 4° Il organise les départements, directions et services ;
- 5° Il nomme à tous les emplois, sous réserve des dispositions de l'article 8 du présent décret ;
- 6° Il représente l'établissement en justice ;
- 7° Il prépare la programmation annuelle et pluriannuelle des manifestations et arrête cette dernière après approbation par le conseil de direction ;
- 8° Il est l'ordonnateur des dépenses et des recettes de l'établissement ; il passe les marchés sous réserve des dispositions du titre III du présent décret et les adjudications de travaux ;
- 9° Il prépare le projet de budget de l'établissement et le règlement intérieur en vue de leur adoption par le conseil de direction. Il passe les actes d'acquisition, d'échange et de vente concernant les immeubles, les transactions et les conventions d'association mentionnées à l'article 1er, avec l'autorisation du conseil de direction ;
- 10° Il accepte, au nom et pour le compte de l'État, les dons et legs consentis au Centre.

Art. 4. — Le conseil d'orientation de l'établissement public comprend :

- 1° Trois représentants de l'Assemblée nationale désignés par l'Assemblée nationale ;
- 2° Trois représentants du Sénat désignés par le Sénat ;
- 3° Un représentant de la Ville de Paris désigné par le conseil de Paris ;
- 4° Un représentant de la région Ile-de-France désigné par le conseil régional ;
- 5° Cinq représentants du ministre chargé de la culture ;
- 6° Un représentant du ministre chargé de l'éducation ;
- 7° Un représentant du ministre chargé du budget ;
- 8° Quatre personnalités françaises ou étrangères désignées par arrêté du ministre chargé de la culture ;

9° Trois représentants élus pour trois ans par le personnel, répartis en trois collèges selon la nature et la hiérarchie des fonctions. Un suppléant est élu pour chaque titulaire en même temps et dans les mêmes conditions que lui. Il succède au titulaire lorsque celui-ci cesse d'exercer ses fonctions dans l'établissement pour quelque cause que ce soit ou lorsque le titulaire perd la qualité en raison de laquelle il a été élu.

Le conseil élit parmi ses membres un président pour une durée de trois ans. Le président de l'établissement public, un commissaire du Gouvernement nommé par arrêté du ministre chargé de la culture et le contrôleur financier assistent aux séances avec voix consultative. D'autres responsables de l'établissement désignés par le président du conseil d'orientation, peuvent assister aux délibérations à titre consultatif. Le conseil donne son avis sur les orientations culturelles ainsi que sur le projet de budget de l'établissement public. Le président de l'établissement public lui soumet chaque année un rapport d'activité.

Art. 5. — Le conseil de direction de l'établissement public comprend, outre le président, les responsables de services suivants :

- le directeur général ;
- les directeurs des départements ;
- les directeurs des organismes associés.

D'autres responsables de l'établissement, désignés par le président du Centre, peuvent assister aux délibérations à titre consultatif. Le commissaire du Gouvernement, le contrôleur financier et l'agent comptable assistent aux délibérations à titre consultatif.

Le président réunit le conseil au moins trois fois par an ou à la demande de la majorité de ses membres. Le président a voix prépondérante en cas de partage égal des voix.

Sous réserve des dispositions de l'article 15 du présent décret et de celles de l'article 3 du décret no 81-169 du 20 février 1981 susvisé, les délibérations du conseil de direction sont exécutoires de plein droit si le commissaire du Gouvernement n'y fait pas opposition dans les dix jours qui suivent soit la réunion du conseil de direction s'il y a assisté, soit la réception du procès-verbal de la séance. Cette opposition cesse d'avoir effet si, dans un délai d'un mois, elle n'a pas été confirmée par le ministre chargé de la culture.

Le conseil de direction vote le budget présenté par le président et, dans les cas prévus à l'article 15, les décisions modificatives. Il approuve la programmation artistique et culturelle issue des travaux du conseil artistique en prévoyant les moyens correspondants. Il approuve le compte financier, le règlement intérieur, les participations ainsi que les actes d'acquisition, d'échange et de vente concernant les immeubles de l'établissement public, les transactions et les conventions d'association mentionnées à l'article 1er. Il fixe la politique tarifaire. Il donne son avis sur l'organisation générale des services et sur la répartition générale des activités dans les espaces.

Art. 6. — Le conseil artistique comprend les directeurs des départements et organismes associés et des personnalités représentant l'ensemble des activités culturelles du Centre. Celles-ci sont désignées par le président au sein de l'établissement ainsi que, dans la proportion d'un tiers des membres du conseil au maximum, à l'extérieur de celui-ci. Il émet des propositions et donne un avis sur la politique culturelle et la programmation des manifestations. Une décision du président définit la composition du conseil et ses modalités de fonctionnement.

Art. 7. — Le directeur général est nommé par le président. Il est, sous l'autorité du président, chargé de l'administration et de la gestion de l'établissement public. Il prépare et met en œuvre les décisions du président et du conseil de direction. Le mandat du directeur général prend obligatoirement fin avec celui du président.

Art. 8. — Les directeurs de département sont nommés sur proposition du président par arrêté du ministre chargé de la culture. Ils sont sous l'autorité du président, responsables de la politique artistique et culturelle de leur département dans le cadre des orientations générales définies aux articles précédents.

Art. 9. — Un administrateur général, nommé par le président, assure l'administration des départements et directions chargés de la production culturelle.

(...) Titre III :**Dispositions relatives au statut
des collections**

Art. 19. — En application de l'article 2 de la loi du 3 janvier 1975, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou assure la conservation, l'étude, l'enrichissement, la présentation au public et la mise en valeur des collections appartenant à l'État, dont l'établissement a la garde depuis sa création ou par acquisition ultérieure à titre onéreux ou gratuit pour le compte de l'État. Ces collections sont représentatives de la production artistique et de la création architecturale et industrielle depuis le début du XXe siècle. Elles peuvent comprendre également les fonds documentaires et les archives qui les concernent.

Art. 20. — L'acquisition à titre onéreux, sur les ressources du Centre, des œuvres ou objets destinés à faire partie de ses collections est décidée par le ministre chargé de la culture, après avis d'une commission d'acquisition. Cette commission donne également son avis sur l'acceptation des dons et legs, lorsqu'ils consistent en œuvres ou objets destinés à prendre place dans les collections du Musée ou en sommes d'argent expressément destinées à l'achat de ces œuvres. Elle est consultée conformément aux dispositions des articles 310 G II et 384 A de l'annexe 11 du code général des impôts pour les œuvres ou les objets susceptibles d'entrer dans les collections du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle telles que définies à l'article 19 du présent décret. Dans la limite de 10 p.100 du budget d'acquisition, le directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle peut procéder directement à des acquisitions. Il rend compte de ces achats à la commission. La composition et les modalités de fonctionnement de la commission d'acquisition sont définies par arrêté du ministre chargé de la culture.

Art. 21. — Le président du Centre Georges Pompidou peut exercer au nom de l'État le droit de préemption sur les œuvres présentées en ventes publiques susceptibles d'entrer dans les collections du Centre telles que définies à l'article 19 du présent décret. Les acquisitions par voie de retenue sur les objets présentes en douane à l'exportation sont prononcées, après examen par les conservateurs du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, par le directeur des Musées de France, à la demande du président du Centre Georges Pompidou.

Art. 22. — Le Centre Georges Pompidou est habilité à consentir des prêts et des dépôts d'œuvres ou d'objets faisant partie de ses collections aux organismes et pour les buts mentionnés par le décret N° 81-240 du 3 mars 1981 susvisé, après avis d'une commission des prêts et dépôts dont la composition et les modalités de fonctionnement sont définies par arrêté du ministre chargé de la culture.

Art. 23. — Le ministre chargé de la culture peut diligenter des missions d'inspection pour contrôler la bonne gestion des collections, vérifier la tenue des inventaires et le respect des règles applicables aux collections publiques.

Art. 24. — Le décret N° 76-83 du 27 janvier 1976 portant statut du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est abrogé.

Art. 25. — Le ministre d'État, ministre de l'éducation nationale et de la culture, le ministre d'État, ministre de la fonction publique et des réformes administratives, et le ministre du budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 24 décembre 1992

PIERRE BEREGOVY

Par le Premier ministre :

Le ministre d'État, ministre de l'éducation nationale et de la culture.
JACK LANG

Le ministre d'État, ministre de la fonction publique
et des réformes administratives.

MICHEL DELEBARRE

Le ministre du budget

MARTIN MALVY

v.aussi :

Les acquisitions

La collection d'architecture

Les conseils

La collection de design

Le département du développement culturel

Le Musée national d'art moderne-Centre

de création industrielle

L'organigramme

La réorganisation

La collection de **design** au Musée national d'art moderne- Centre de création industrielle

Responsable : Marie-Laure Jousset

Les prémisses

Au début du XXe siècle et jusqu'aux années cinquante, le Musée du Luxembourg puis, en 1947, le Musée national d'art moderne dans sa première présentation incluait les arts décoratifs, et rassemblaient des *unicum* précieux de l'environnement domestique : mobilier, tapisseries, arts du feu, vitrail.

En 1961, la grande exposition du Conseil de l'Europe organisée sous la direction de Jean Cassou, *Les sources du XXe siècle*, présentait pour la première fois en France le mobilier et le design dans une perspective de production industrielle. Par ailleurs le MoMA d'Alfred Barr avait constitué lui aussi dès la fin des années trente des départements d'architecture, de design, de film et de photo.

En Europe, le premier musée à avoir affirmé la place, à parts presque égales, de l'architecture, du design, de l'affiche, du cinéma et de la photo, fut, dès le début des années 50, le Stedelijk Museum d'Amsterdam sous la direction de Wilhelm Sandberg qui était lui-même un graphiste professionnel. Sandberg préconisait la remontée dans le temps, le présent actif permettant d'éclairer le passé, en associant toutes les composantes inventives de la civilisation contemporaine. Un concept semblable dicta en 1962-1963 le programme d'un Musée du XXe siècle proposé à André Malraux par Jean Cassou et Maurice Besset, et qui ne put se réaliser à cause de la mort de Le Corbusier qui avait été chargé d'en étudier le projet architectural. Au Centre Georges Pompidou, les grandes expositions pluridisciplinaires de l'équipe de Pontus Hulten (*Paris-Berlin*, *Paris-New-York*, *Paris-Moscou*, *Paris-Paris*) développèrent cette idée.

Le programme du Centre Pompidou, rédigé à l'inten-

tion des concurrents du concours d'architecture, comprenait bien un musée du design. Un grand mural chronologique incluant des objets originaux rappela un moment dans le forum du Centre l'histoire du design au XXe siècle, mais il devint vite obsolète et fut démonté. Il fallut donc attendre la réunion des deux départements du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle sous la direction de Dominique Bozo pour que le projet reprenne forme.

La collection

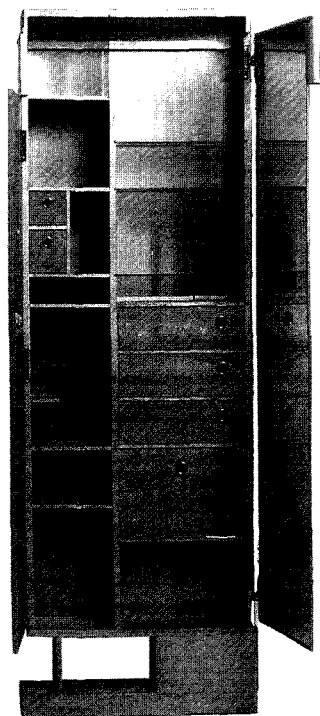
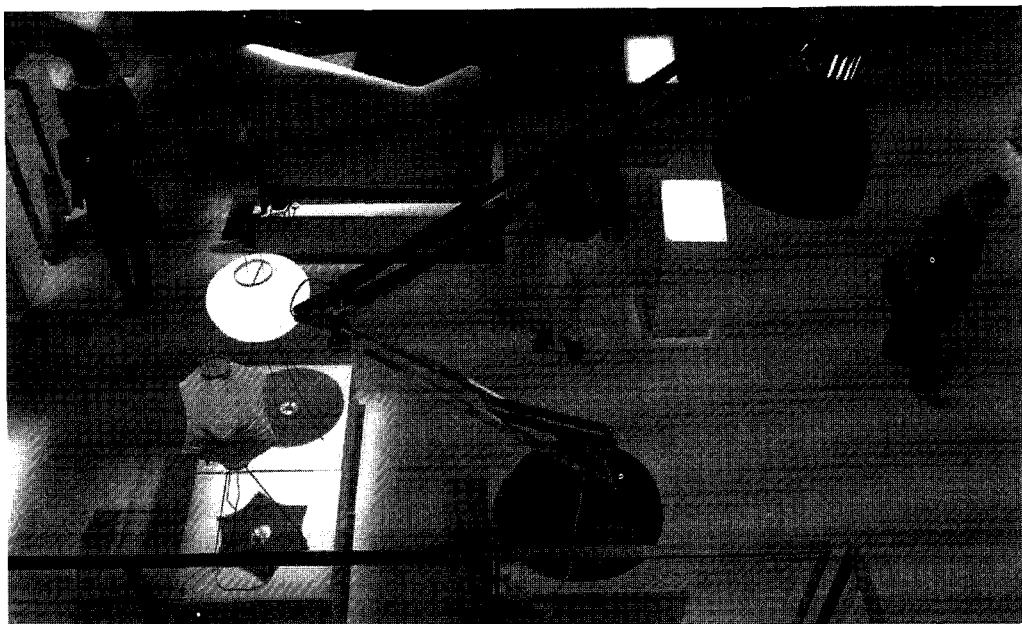
La toute jeune collection de design du Centre de création industrielle, qui comptait environ 700 pièces en 1992, s'est constituée selon un double objectif. Il s'agissait d'une part de mettre en valeur la place occupée dans l'histoire du design par les entreprises qui ont su mener une politique cohérente en la

matière. D'autre part, il s'agissait d'explicitier le travail des créateurs — designers, architectes et graphistes —, qui avaient ouvert en ce domaine des voies nouvelles.

Les premiers éléments de la collection proposent donc une histoire de ce domaine depuis 1960 jusqu'à la période actuelle, et la remise en cause de la production de masse et de la société de consommation que nous connaissons actuellement : en 1960, le design est à l'heure du fonctionnalisme triomphant et de la production de masse ; dans les années 1980-90 en revanche, le nouveau design, "*riche de compromis, d'hybridations et d'imitations*" (A. Branzi), a conquis la cité. Si, au côté de la production en série, la petite série, le prototype et la pièce unique trouvent leur place, c'est par la nouvelle manière de penser l'environnement dont l'industrie est amenée à tenir compte.

Les œuvres de la collection permanente de design exposées dans MANIFESTE

Ron ARAD	acquisition		Fauteuil "Big soft Easy", 1990 — Fauteuil "Rolling Volume", 1990
Jean-Paul BARRY	Don P.Perrigault		Chauffeuse "Penta", 1970
Helmut BATZNER	Don P.Perrigault		Chaise, 1966
Mario BELLINI	acquisition		Radio Cassette Stereo TC 800, 1974-1975 — Chaîne Hi-Fi Stéréo System RR 130 "Totem", 1970
Andrea BRANZI	Dépôt du FNAC		Canapé "Animali domestici", 1982
Sté BRION VEGA	acquisition	Achille Castiglioni	Chaîne hi-fi RR 126
		Marco Zanuso	Téléviseur portable "Black box" — Téléviseur "Helios VR 20" — Téléviseur portatif "Algol", 1964 — Radio portative TS 502, 1963 (avec Richard Sapper) — "Ricevitore FD 1101"
Sté CASSINA	Don Sté Cassina	Mario Bellini	Fauteuil "Tenereide", 1970 — Chaise "Cab", 1977
		Andrea Branzi	Canapé "Axale", 1988
		Gaetano Pesce	Fauteuil "Sit Down", 1975 — Pouf "Sit Down", 1975 — Fauteuil "Dalila", 1980 — Fauteuil "Feltri", 1986-1987 — Fauteuil "Golgotha" 1972
		Gio Ponti	Chaise "Superleggera", 1957
Luigi COLANI	acquisition		Moto du record du monde 330 km/h le 6.12.1986 — Prototype d'automobile Groupe C, 1990 — Appareil photographique Canon T90 et 5 prototypes des systèmes étudiés pour Canon — Maquette d'avion "Supersonic Liner SST", 1976 — Service à thé "Drop", porcelaine, 1971
Joe COLOMBO	Propriété Cci		Fauteuil "Elda", 1964 — Chaise empilable, 1968



*Eileen Gray, Coiffeuse, 1923-1926.
Mnam-Cci*

Claude et Agnès COURTECUISE	Don Pierre Perrigault	Chauffeuse en carton ondulé, 1967 — Table basse en carton ondulé, 1967
Sté DASSAULT AVIATION	Don Ministère de la Défense	Avion Mirage III E, 1963
Sylvain DUBUISSON	acquisition	Pendule "T2/A3", 1986
Étienne FERMIGIER	Don Pierre Perrigault	Chaise, 1969
Élisabeth GAROUSTE et Mattia BONETTI	acquisition	Chaise "Barbare" — Table "Rocher"
Pierre GUARICHE	acquisition	Chaise longue "Vallée Blanche", 1963
Arne JACOBSEN	Don Pierre Perrigault	Chaise empilable "Fourmi", 1951-1952 — Fauteuil "Egg", 1957 — Repose-pieds du fauteuil "Egg", 1957
Poul KJAERHOLM	Don Pierre Perrigault	Chauffeuse PK25, 1956,
Shiro KURAMATA	Propriété Cci Dépôt du FNAC	Fauteuil "Sing, sing, sing", 1986 Fauteuil "Miss Blanche", 1989
Serge MANSAU	Don Serge Mansau	Deux prototypes de flacons "Formes du vide", 1988 avec dessins
Javier MARISCAL et Pepe CORTES	Dépôt du FNAC	Chaise "Torrera", 1987 — Chaise "Tio Pepe", 1987 Canapé "Adelantado", 1987 prototype
Olivier MOURGUE	Propriété Cci Dépôt Mobilier National	Chaise-longue "Djinn", 1965 Cellule de cuisine, partie de l'habitat industrialisé pour logements HLM de 80 m2, 1970
Studio NAÇO	Don Naço	Radio "Bianca M", 1989
George NELSON	acquisition	Bureau "Action Office", 1960
Isamu NOGUCHI	acquisition	Deux lampes, 1962
Verner PANTON	Don Pierre Perrigault acquisition	Chaise "Panton chair", 1954 Living Sculpture, 1970-71, pièce unique
Pierre PAULIN	Don Pierre Perrigault Don Sté Artifort Dépôt Mobilier National	Fauteuil réf. 577, 1967 — Chauffeuse réf. 300, 1967, Fauteuil réf. 437, 1959 — Fauteuil réf. 560, 1959 — Pouf réf. 561, 1959, — Fauteuil dit "Ribbon-chair", réf. 582, 1965 Banquette articulée "Amphys", dit "boudin", 1970, créé pour le Pavillon Français de l'exposition universelle d'Osaka
Gaetano PESCE	Propriété du Cci acquisition Cci Dépôt FNAC	Habitat pour deux personnes, 1972/Lampe géante, 1972 Bibliothèque "Carenza", prototype 1980 en polyuréthane expansé Chaise "Green Street", 1984-1987
QUASAR	Don Pierre Perrigault	Fauteuil gonflable, plastique transparent, 1968

Alain RICHARD	Dépôt Mobilier National	Fauteuil sphérique, 1968
Erich SLANY	Propriété Cci	Perceuse électrique, 1958 — Machine à étiqueter
Sté SONY	acquisition	Téléviseur portatif — Radio
Ettore SOTTASS	acquisition	Salle à manger "I suppose you know what I'm talking about", pièce unique, 1987 — Huit chaises "Miss, don't you like caviar ?", 1987
Philippe STARCK	Dépôt du FNAC	Vase "Une étrangeté contre un mur"
	Dépôt du Mobilier National	Fauteuil "Jack Lang", prototype
	Dépôt Philippe Starck	Chaise "Plywood Hollywood", 1977 — Lampe "Easylight", 1979
	Don Sté Alessi	Bouilloire "Hot Bertaa" 1989 — Presse citron "Juicy Salif", 1987 — Horloge "Walter Wayles", 1987
	Don Sté Driade	Chaise "Coste", 1981 — Chaise "Boom Rang", 1992
	Don Comité Olympique d'Albertville	Flambeau pour la flamme des Jeux Olympiques 1992
	Don Sté Jean-Claude Decaux	Lampadaire urbain mobile "Tournesol", 1990
Martin SZEKELY	acquisition	Chaise longue "Pi", 1983 — Meuble de rangement en médium, 1987, — Vase "Nord", 1989
	Don Sté Faiencerie de Gien	Service à thé "Maria" (5 pièces), 1991
Roger TALLON	Don Pierre Perrigault	Poste de télévision "Téléavia", 1964
	Don Raymond Guidot	Poste de télévision multifonction "Téléavia", 1967
	Dépôt Roger Tallon	Maquette de TGV 1967
	Don SNCF	Maquette de TGV à 2 étages, 1990
	Dépôt Mobilier National	Tabourets "Cryptogrammes", prototypes Mobilier National, 1968
Sté TECNO	Don Tecno	Osvaldo Borsani Canapé D70, 1954 — Fauteuil P40, 1955 — Chaise pliante S88, 1956 — Canapé à éléments mobiles D70, 1954
		Centro progetti Tecno Siège Sistema Modus, 1972
		Norman Foster Associates Bureau "Nomos", prototype 1986
Annie TRIBEL	Don Théâtre de la Ville, Paris	Deux coques en plastique pour la cafétéria du Théâtre de la Ville, Paris 1968
Design Morsa	acquisition	Habitat high-tech,

Sté BRAUN	Don Sté Braun	Radios : SK2, 1955 — T 1000, 1962 — T 41, 1959 — RT 20, 1961 — Tuner-tourne disque SK6, 1956 — Chaîne Hi-fi PC 4000, 1977 — Chaîne empilable PDS 550/A, 501/TS, 501/C 301, 1978 — Magnétophone TG 1000, 1970 — Caméra EA 1, 1964 — Caméra S8T, 1965 — Projecteur de films FP 7, 1972 — Projecteur de diapositives D 6, 1962 — Projecteur de diapositives D 46, 1963 — Projecteur de diapositives D 300, 1970 — Ventilateur de bureau H 1, 1959 — Ventilateur de bureau HL 1, 1961 — Briquet T 2 Cylindric, 1968 — Briquet F 1 Linear, 1971 — Réveil Phase 1, 1971 — Réveil AB 20, 1975 — Rasoirs : Sixtant, 1962 — Micron, 1977 — Micron Vario 3 L, 1985 — Pocket de Luxe Traveller, 1984 — Flex Control 45, 1989 — Exact4, 1986 — S.50 noir, 1949 — Intercontinental, 1973 — Brosse à dents électrique de voyage d1t, 1980 — Brosse à dents rotative "Plak Control" d5525, 1991 — Sèche-cheveux : HLD 4, 1970, HLD 3, 1972 — Robot KM 32, 1957 — Mixer MX 32, 1962 — Moulin à café KSM 1 (vert), 1967 — Moulin à café KSM 2, 1979 — Grille-pain HT 2, 1963 — Centrifugeuse MP 50, 1970 — Presse-agrumes MPZ 4, 1982 — Cafetière KF 20, 1972
Sté CALOR	Don Sté Calor	Fer à repasser de voyage, n° 11, 1958 — Rasoir électrique N°995, 1960 — Fer à repasser de voyage, "Jet Line", 1986
Sté FACOM	Don Sté Facom	Présentoir vertical de 1972, avec outillage gamme 1990 — Servante "compacte" 5 tiroirs, 1990 — Serre-tubes, tête inclinée 65° — Pince réglable, satinée chromée, gainée confort — Trois pinces "professionnel" — Deux pinces à dénuder — Outil à dégainer les câbles — Pince pour cosses pré-isolées — Coupe-boulons, réf.998 — Pied à coulisse
Sté IBM	Don Sté IBM	Environ 80 objets : produits industriels, maquettes, rapports, affiches, dessins
Sté MOULINEX	Don Sté Moulinex	Moulin à café, 1956 — Batteur, 1959 — Robot Charlotte, 1960 — Sèche-cheveux N° 1, type SM 1A, 1960
Sté OLIVETTI	acquisition	Calculatrices : D 26, Divisuma 28, 1973, Divisuma 18, 1973 Quanta 20, 1961, Logos 55 — Machines à écrire : Studio 45, Lettera 36 C, 1970, ETP 55, 1985-86, Editor 5, 1969, A4, 1975, Lexicon 80, 1948, TES 401, 1978, Praxis 48, 1964, ET 201, 1978, Logos 328, GTD 24, ET compact 60, "Valentine", 1969,— Photocopieur Copia 105.
Sté PHILIPS	Don Sté Philips	Rasoir réf. 7736 "6", 1940 — Rasoir réf. 7735 "Egg", 1948 — Rasoir réf. SC 7860 "800", 1959 — Rasoir réf. SC 8130 "3", 1966 — Rasoir réf. HP 1131, 978 — Rasoir réf. HP 1601 "Rota 80", 1980 — Rasoir réf. HP 1622, 1985 — Rasoir réf. SC 7930 à pile, 1961 — Rasoir réf. 975, rechargeable, 1990-91

Sté SWATCH	Don Sté Swatch	Première montre Swatch, 1983 — Ensemble d'éléments composant une montre Swatch — Montre "Pager", 1991 — Montres prototypes 1980-82 — Trois montres d'artistes : Pol Bury (1988), Jean Michel Folon (1987), Pierre Alechinsky (1988)
Roman CIESLEWICZ	acquisition Cci	Collection de 30 affiches
Jean WIDMER	propriété du Cci	Collection de 30 affiches

v. aussi : *Le décret du 24 décembre 1992
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
Manifeste*

Le département du développement culturel

Directeur : Daniel Sourif

La récente réorganisation du Centre Georges Pompidou a fait naître, aux côtés du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, dédié à l'exposition et la conservation et du patrimoine artistique de notre siècle, une nouvelle structure, le département du développement culturel, qui se donne pour mission d'offrir à tous les publics un meilleur accès à l'art et à la culture d'aujourd'hui.

Ce département, créé par le décret du 24 décembre 1992 comporte six services ou cellules rassemblant ainsi plus de soixante personnes, issus pour la plupart du Musée, du Cci, de la présidence ou de l'ancienne direction de la programmation et des espaces communs. Il s'agit des équipes qui, dans la précédente organisation, étaient plus particulièrement chargées pour ces secteurs de l'animation et de la pédagogie, des colloques, conférences et débats, des projets éditoriaux et audiovisuels.

Dans les domaines de l'édition, de l'audiovisuel, de l'actualité, de la pédagogie et de l'éducation, le département du développement culturel mène une politique culturelle active et novatrice, fondée sur une double action : une action de réflexion et de recherche ; une action de production centrée sur l'information du public, l'actualité artistique et culturelle, et l'action pédagogique. Ainsi assume-t-il tout particulièrement la vocation interdisciplinaire du Centre Georges Pompidou : rassembler, croiser, diffuser les arts et les disciplines qui font la culture de notre siècle.

Il a particulièrement pour mission :

- de développer et de diversifier, par l'intermédiaire de ses services spécialisés (Atelier des enfants, service éducatif), les formes et les outils de l'action éducative destinée, dans sa double dimension d'animation et de production pédagogique, aux différents publics du Centre ;
- d'élaborer les politiques éditoriales, de coordonner leur mise en œuvre et de participer à celle-ci, par l'intermédiaire de son service éditorial et de ses cellules spécialisées dans la production de périodiques ;
- d'élaborer la politique audiovisuelle du Centre et de contribuer, par l'intermédiaire de sa cellule audiovisuelle, à sa mise en œuvre ;
- de faire du Centre Georges Pompidou, par l'intermédiaire de son service des Revues parlées et de son futur centre d'information, un lieu de réflexion et de débat sur l'actualité culturelle et un lieu de diffusion de la création littéraire ;
- de conduire une réflexion et d'apporter un conseil sur le développement des moyens d'information culturelle du public et, notamment, des technologies nouvelles de l'information ;
- de proposer la politique de recherche du Centre, de coordonner sa mise en œuvre et, dans certains cas, d'en assumer la responsabilité.

Le département du développement culturel, ce sont :

- *des produits éditoriaux* : les catalogues des expositions et manifestations du Centre ; de nombreuses coéditions,
- *des produits audiovisuels* qui rassemblent et recueillent les grands témoignages de la culture du XXe siècle.
- *deux revues trimestrielles, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, et Traverses.*

Revue interdisciplinaire par définition, *Traverses* traite des questions soulevées tant par les grandes manifestations du Centre que par l'actualité culturelle en général.

Les *Cahiers du Mnam* assument régulièrement une réflexion en matière d'histoire de l'art moderne et d'esthétique. Ils publient également dans des numéros hors-série annuels les archives conservées par la documentation du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle ;

— *des manifestations d'actualité culturelle.*

Ainsi, à partir de la fin de l'année 1993, les quatre *Revue*s *parlées* inviteront régulièrement des personnalités de tout premier plan, dans les domaines de la littérature, de la philosophie, de l'histoire, de l'architecture et du design. D'autre part Les *Cahiers du Musée national d'art moderne* et la revue *Traverses* organisent dans leur domaine propre des colloques, conférences et débats dont ils publient les actes. Enfin le département organise l'enregistrement audiovisuel de ces manifestations ;

— *une action éducative et pédagogique* à l'intention des différents publics du Centre.

Ainsi l'*Atelier des enfants* est-il chargé de concevoir et d'expérimenter des instruments d'animation artistique et culturelle destinés aux enfants, dans les domaines des arts plastiques, de l'"environnement" et de la musique. Il développe une réflexion pédagogique spécifique à son public, réalise des expositions expérimentales, organise des formations destinées aux éducateurs, conçoit des produits éditoriaux et contribue à leur réalisation.

Le service éducatif, quant à lui, propose aux divers publics du Centre de nouveaux moyens de découverte, de compréhension et de réflexion, un meilleur accès aux expositions et aux collections, ainsi qu'à l'institution dans son ensemble.

v. aussi : *L'Atelier des enfants*
Le service audiovisuel
La production audiovisuelle au Centre
Les Cahiers du Musée national d'art moderne
Le décret du 24 décembre 1992
L'édition au Centre
Les nouvelles technologies
La pédagogie au Centre
La réorganisation
De la Revue parlée aux Revues parlées
Traverses

La direction du développement et des relations avec le public

Directeur : Patrick Landre

La direction du développement et des relations avec le public (Ddrp) propose la politique du public menée par le Centre, gère et coordonne sa mise en œuvre. Elle accueille les publics et leur fournit dans le Centre une information adaptée à leur demande en fonction de leur durée de visite, leur âge, leur langue et leurs centres d'intérêt. Elle garantit que les services proposés aux visiteurs, concédés ou non, répondent aux besoins du public et à l'image du Centre. Elle doit aussi valoriser les productions du Centre et contribuer par les activités commerciales (exploitées directement, concédées, sous-traitées ou coproduites) à maximiser les ressources propres du Centre. Elle occupe ainsi un espace intermédiaire entre la production culturelle et les publics, entre le service public et les nécessités du marché.

Cette direction regroupe d'une part l'activité de fabrication et de distribution commerciale des produits édités par le Centre (imprimés, objets, audiovisuels), de gestion et de contrôle des concessionnaires, et d'autre part les activités d'accueil et de surveillance des espaces d'exposition, ainsi que celles liées au service liaison / adhésion.

Le service des éditions assure la production de l'ensemble des produits éditoriaux, à partir de la conception intellectuelle effectuée par les départements, dans le meilleur rapport qualité prix. Il met en œuvre une politique de partenariat, de coproductions et de coéditions, il valorise les fonds par la réédition et l'exploitation des droits et du matériel, il fabrique tous les produits éditoriaux d'information ou de promotion.

Le service commercial promeut et valorise les produits et les prestations de services susceptibles d'abonder les ressources propres du Centre, dans le respect des logiques économiques, et en cohérence avec le service public.

La création d'une entité *politique du public* au sein de la Ddrp répond à la nécessité, d'une part d'améliorer la qualité des accueils, et d'autre part d'apporter, par une meilleure connaissance des publics, une réponse efficace et diversifiée aux besoins exprimés. Il s'agit de rendre le Centre accessible au plus grand nombre de visiteurs, individuels, familiaux ou groupés, apparte-

nant aux catégories les plus larges de la société, et venant des pays les plus divers ; les inciter à revenir le plus fréquemment possible, en valorisant la multiplicité des disciplines, la variété des programmes, l'abondance des ressources pédagogiques, éditoriales et documentaires que possède le Centre.

v.aussi : **L'accueil**
Les actions commerciales
L'édition au Centre
Les publics du Centre

Le centre de documentation de l'Ircam et du CNRS

Responsable : Hugues Dufourt

La collaboration entre le CNRS, l'École normale supérieure et l'Ircam a abouti, en 1986, à la création d'un ensemble documentaire unique regroupant en un même lieu un fonds d'ouvrages consacrés à la musique du XXe siècle. Ce centre est destiné essentiellement à un public de chercheurs et de musiciens.

Les collections comprennent actuellement plus de 10 000 ouvrages, 5 000 partitions, des périodiques et un nombre important d'œuvres enregistrées. Le catalogue est informatisé, et sa consultation est accessible depuis l'extérieur par Minitel. La croissance annuelle du fonds global Ircam/CNRS est estimée à environ 1 500 documents. L'Ircam, pour sa part, a acquis en 1992 plus de 200 ouvrages et périodiques, et 150 partitions.

Une médiathèque en projet

L'année 1992 vit se dessiner le projet d'une médiathèque qui remplacerait dans quelques années l'ancienne bibliothèque de l'Ircam. Née comme un centre de documentation à usage interne, la bibliothèque s'était associée en cours de route à l'équipe du centre de documentation recherche musicale du CNRS, et avait été ouverte aux visiteurs extérieurs.

Sous la poussée des programmes pédagogiques récents est apparu le besoin d'organiser et de systématiser la documentation. Plutôt que de se vouloir un lieu de préservation et de conservation, la future médiathèque est pensée comme un outil répondant aux multiples besoins internes des chercheurs, des musiciens et des étudiants.

Le projet défini en 1992 met en avant cette préoc-

cupation, qui passe par deux axes : d'une part, une réflexion sur les modalités de cette exigence de maîtriser l'information pour l'indexer, la classer, la conserver et enfin la mettre à disposition au moyen de processus de recherche documentaire, afin qu'elle devienne une matière utile pour la recherche ; d'autre part, la volonté de tisser des liens avec les instances nationales et internationales qui s'occupent de documentation ou qui cherchent à l'utiliser (bibliothèques, centres de documentation, banques de données, conservatoires, écoles de musique, universités, etc.).

La refonte portera sur la création de dossiers thématiques reflétant les activités de recherche et de création de l'Ircam (travaux, œuvres), et une informatisation permettant une véritable recherche documentaire multimédia, et un accès rapide et aisé aux documents de toutes natures (textes, partitions, enregistrements, iconographie, média interactifs, banques de données).

Les programmes de documentation qui rendent compte des activités de l'Institut ont été structurés à partir de 1992 en une documentation musicale, et une documentation technique. Le but de la documentation musicale s'est précisé au cours de l'année 1992 : pour répondre à la complexité des installations réclamées par l'exécution des nouvelles musiques, les œuvres de concert commandées par l'Ircam feront dorénavant l'objet d'une description détaillée, conçue pour faciliter leur exploitation. La documentation technique prend en charge la rédaction des manuels pour les logiciels réalisés à l'Institut. En 1992, plusieurs documentations sont entreprises, autour du logiciel d'aide à la composition *Patchwork*, le logiciel de pilotage de la station d'informatique musicale *Max*, et le programme d'analyse et de traitement du signal *SVP*.

v.aussi : **L'Ircam**

La documentation du Musée national d'art moderne

Responsable : Catherine Schmitt

La documentation générale du Musée national d'art moderne a pour tâche de rendre compte de l'activité artistique de notre temps, de conserver les archives de l'art du XXe siècle, et d'aider à la préparation des expositions du Musée. Elle s'adresse avant tout à un public spécialisé.

Le matin est réservé à l'accueil personnalisé des professionnels en salle de lecture : conservateurs, commissaires-priseurs, galeristes, journalistes, universitaires, auteurs. En 1992, la documentation a reçu plus de 90 personnes par matinée. Le public de l'après midi, composé à 80 ou 85% d'étudiants, est de plus en plus nombreux. Le chiffre de fréquentation étant contenu à 10 000 personnes par an par la limitation des espaces (40 places) et des moyens humains, il n'est pas rare, désormais, de voir plus de 15 personnes patienter au moins une demi-heure dans l'espace d'accueil.

Le fonds

La collection, une des premières au monde, comprend 30 000 ouvrages de 1900 à nos jours, dont 3 000 sont rares ou précieux, 60 000 catalogues d'expositions français et étrangers, et 3 600 périodiques.

La documentation offre également 22 000 dossiers d'artistes, 1 000 dossiers thématiques ou géographiques, 10 000 manuscrits et une trentaine de fonds particuliers (donations à clauses). Les archives sont constituées des documents personnels, des manuscrits de grands contemporains : Larionov, Léger, Matisse, Utrillo, Kandinsky, Brauner, Dubuffet, etc. Le fonds de documents audiovisuels occupe au sein de la documentation une fonction tout à fait spécifique comparable à celle d'une agence photographique privée : 80 000 diapositives, 100 000 clichés noir et blanc, reproductions d'œuvres ou photos documentaires, 250 000 plaques de verre et 500 enregistrements sonores (conférences).

Une politique très active d'acquisitions a permis de rassembler des revues complètes fort recherchées. Les lacunes des collections sont comblées par l'achat en vente publique, et en suscitant le dépôt de fonds.

Les acquisitions de l'année 1992

L'augmentation constante du nombre de publications récentes concernant l'art moderne, l'influence du marché de l'art sur le prix des documents épuisés, rares ou précieux, les difficultés rencontrées en matière de cessions internes aboutissent à une importante réduction du pouvoir d'achat ou d'échange de la documentation, au risque de mettre en péril la cohérence d'une collection qui fait référence sur le plan international.

La collection s'est accrue en 1992 d'environ 1 000 livres, acquis principalement auprès des grandes librairies parisiennes. A signaler : la dation, suivie d'une donation, de M. Martin-Malburet, comprenant une quarantaine de documents importants, relatifs notamment au constructivisme russe et au futurisme italien. 4 000 catalogues d'exposition ont été enregistrés, provenant de nombreux dons, d'achats ponctuels en librairie, de prospections en galeries et des échanges réguliers avec une centaine de musées français et étrangers. Le secteur photographie s'est enrichi de 167 livres et catalogues, dont quatre documents précieux : *US Camera magazine* de 1938 à 1941, 11 numéros du *Messaggio dalla camera oscura* (Carlo Mollino, 1949), *Beyond this point* de Francis Bruguière (1929), *The Streets markets of London* de Laszlo Moholy-Nagy (1936).

Pour les périodiques, les abonnements gérés par le service sont passés de 297 en 1991 à 333 (103 titres français, 230 titres étrangers). 145 bulletins de musées sont reçus régulièrement. Ont été également acquis 129 nouveaux titres de revues "mortes", 546 catalogues de vente, 170 catalogues de salons dont 48 nouveaux titres, 112 numéros isolés de revues.

Quelques autographes isolés ont été acquis en librairie ou en vente publique : une lettre de Juan Gris à Léonce Rosenberg datée de 1918 et venant compléter le fonds Rosenberg acquis en 1991, une lettre de Camille Bryen à Marcel Duchamp, trois lettres de Jean Dubuffet. En outre ont été achetées 22 lettres de Magritte datées de 1947-48, accompagnées de six dessins.

Les 25 000 dossiers d'artistes, les 480 "boîtes vertes" artistes, les 128 "boîtes vertes" thématiques ou topographiques ont été enrichis d'environ 5 000 coupures de presse (issues de la revue de presse du Musée), et de 5 à 10 000 cartons d'invitation et dossiers de presse arrivés au Musée et à la présidence. Ont été ouverts environ 50 nouveaux dossiers de plasticiens, ainsi que 1 000 dossiers de photographes.

Pour les photographies noir et blanc, la documentation a reçu en don 433 négatifs d'Hélène Adant sur Matisse issus de la dation Pierre Matisse, 316 tirages originaux d'Hélène Adant donnés par Mme Lydia Delectorskaya, huit vues de la maison de Van Doesburg à Meudon (1927), trois vues de la salle de l'Aubette à Strasbourg, huit photographies sur James Guitet.

Outre le traitement des très nombreux documents acquis chaque année, la documentation assume l'entretien constant et la remise en ordre de ses collections. L'informatisation du service, jointe à un renforcement des critères bibliothéconomiques et des méthodes de travail, a largement contribué à lancer la documentation dans une vaste opération de "ménage", tant sur le plan matériel (rangement des collections) qu'intellectuel (précision des informations décrivant ces collections). La documentation, pionnière dans ce domaine, dispose donc de la quasi-totalité de son catalogue sous forme d'une base de données facilitant la recherche, les vérifications, la gestion, etc.

Cette base comptait au 1er janvier 1993 environ 100 000 titres, pour 111 000 exemplaires. Les fonds n'ayant pas fait l'objet d'une saisie extérieure sont petit à petit intégrés par l'équipe de la documentation. Cette informatisation intégrale a eu notamment pour effet de faire ressortir les différentes strates de l'histoire du service et de mettre au jour les incohérences, les oublis, les améliorations possibles.

Le rôle pilote de la documentation du Musée national d'art moderne se confirme d'année en année avec la multiplication des sollicitations. Ainsi la Réunion des musées nationaux (mission recherche), la documentation du Louvre, le Musée de Grenoble, le Musée de Cholet, le Musée du Judaïsme, le CFPJ, la Bibliothèque Lénine de Moscou sont venus s'inspirer de son travail, notamment sur le plan de l'assistance technique et des démonstrations informatiques. Enfin, un système d'échange de personnels scientifiques a été mis en place, entre autres avec le musée de Gènes.

*v. aussi : La dation Martin-Malburet
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
Les nouvelles technologies*

Le centre de documentation du Centre de création industrielle

Responsables : Jean-Pierre Piton, Patrick Renaud

La récente fusion du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle et la mise en œuvre des collections de design et d'architecture ne manqueront pas de donner au centre de

documentation du Cci de nouvelles orientations. Constitué d'une cellule de recherche documentaire et d'une bibliothèque, le centre de documentation du Cci offre à un public d'étudiants (67%), de professionnels (24%), de journalistes, de chercheurs et de concepteurs d'exposition (9%), comme à toute personne intéressée par les domaines de compétence du Cci, un outil de recherche sur la création contemporaine dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme, du design industriel et graphique.

La cellule recherche documentaire a pour missions de traiter l'information et de constituer des produits documentaires relatifs au design et à l'architecture. Ainsi, elle assure le traitement du fonds de publications récentes acquis pendant l'année, enrichit en permanence la banque de données *Cci-Doc*, qui comprend une base bibliographique de références documentaires (à ce jour 46 428 notices d'ouvrages et d'articles de périodiques interrogeables par tout critère de recherche) et une base informative sur les concepteurs. Elle constitue des dossiers de presse sur l'actualité du design et de l'architecture, dépouille quotidiennement les périodiques français et étrangers spécialisés, et certains titres de la presse quotidienne et hebdomadaire. Elle assure la mise à jour permanente des dossiers de concepteurs, designers, architectes d'intérieur, graphistes. Elle constitue un fonds de diapositives et de photographies mis à la disposition du public.

En 1992, la banque de données *Cci-Doc* a assuré le traitement de 4 009 références supplémentaires : articles de périodiques, ouvrages et catalogues d'exposition. La revue de presse hebdomadaire réalisée conjointement avec la cellule relations publiques-presse du Cci a été distribuée chaque semaine à l'intérieur du Centre. Elle propose une sélection des articles les plus pertinents sur le design et l'architecture.

Le nombre de dossiers de concepteurs s'est stabilisé. Le constat fait en 1991 quant à la nécessité de constituer des "dossiers pointus" aussi complets que possible s'est confirmé. La presse spécialisée ou plus générale demeure l'outil principal d'information et d'enrichissement des dossiers. Les demandes émanent principalement d'étudiants, de petites entreprises, de centres culturels français et étrangers, de journalistes, de responsables culturels.

La Bibliothèque

Au sein du centre de documentation du Cci, la bibliothèque met ses 17 000 ouvrages à la disposition du public, principalement les étudiants des écoles d'architecture et de design. Ouverte de 14 h à 18 h, les lundi, mercredi, jeudi et vendredi, elle accueille également sur rendez-vous les lecteurs qui en font la demande (chercheurs, lecteurs étrangers ou de province), le matin ou le mardi.

En 1992, la bibliothèque a fait l'acquisition de 958 ouvrages, soit 1/3 de plus que l'année précédente. Elle s'est abonnée à 163 périodiques, soit 26 de plus que l'année précédente. En traitant l'ensemble des ouvrages et certains périodiques, elle a participé à l'accroissement de la base de données Cci-Doc. Comme les années précédentes, la bibliothèque a joué son rôle de conseil et de formation auprès de stagiaires documentalistes français et étrangers.

v. aussi : La collection d'architecture
La collection de design
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

En 1992, le service a poursuivi ses travaux sur la base textuelle Saga. Notamment les divers travaux d'assainissement de la base textuelle, la saisie globale de toutes les œuvres présentées aux comités d'acquisitions, les recherches biographiques pour les artistes nouveaux dans la base, l'examen physique des œuvres acquises, les recherches documentaires préliminaires dans la littérature ou auprès des vendeurs ou donateurs, en vue de compléter la fiche minimum de l'œuvre au moment de la décision d'acquisition et de l'attribution d'un numéro d'inventaire définitif. En outre, le service a effectué des recherches documentaires approfondies — notamment le dépouillement de catalogues d'exposition — afin de compléter les dossiers des œuvres acquises antérieurement. Il a également participé aux catalogues raisonnés confectionnés par d'autres institutions : les catalogues de l'œuvre complète de Laurens, de Soulages et de Lam. Enfin, il collabore avec l'association Vidéomuseum.

v. aussi : La photothèque des œuvres du Musée national
d'art moderne
Les nouvelles technologies

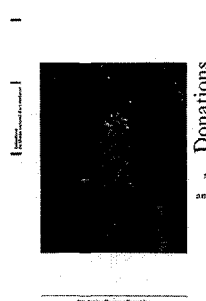
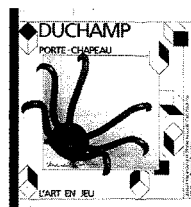
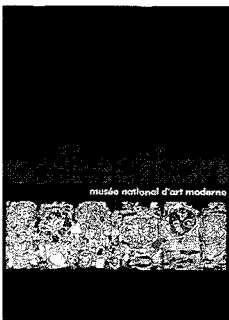
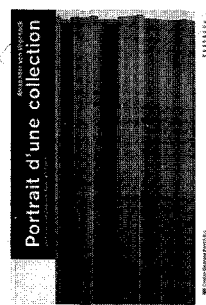
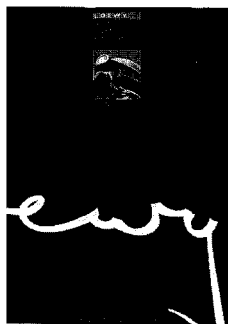
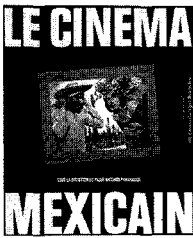
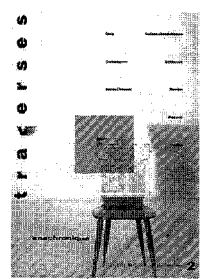
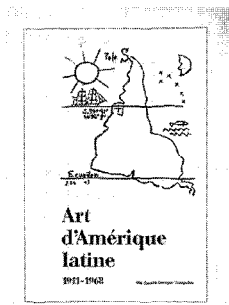
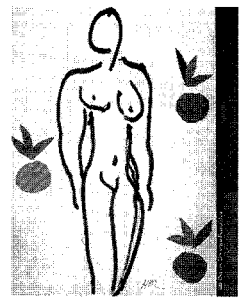
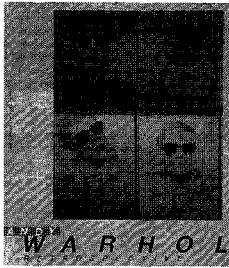
La documentation des collections du Musée national d'art moderne

Responsable : Jessica Boissel

Le service de documentation des collections du Musée a pour mission de suivre les comités d'acquisition, d'examiner les œuvres classées dans les domaines "peinture", "œuvres en trois dimensions" et "textile", de rédiger et de saisir les fiches techniques correspondantes, de documenter chaque œuvre exhaustivement, d'ouvrir les dossiers "œuvre", "artiste" et "donateurs", d'éditer des listings et statistiques divers.

Il reçoit les visiteurs, interroge avec eux les diverses banques de données, et les guide dans leurs recherches. Il donne des renseignements par téléphone et par écrit, et organise des visites dans les réserves.

Enfin le service de documentation réalise les "Albums rouges" (722 à ce jour), qui rassemblent les photos des œuvres exposées et les témoignages de la muséographie. Ces albums sont désormais gérés par la documentation photographique des œuvres du Musée.



Les éditions du Centre

Directeur du département du développement culturel :
Daniel Souif

Directeur de la direction du développement
et des relations avec le public : Patrick Landre

Avec quelque soixante titres par an, le Centre Georges Pompidou a su trouver sa place dans le paysage éditorial français : il est notamment au quatrième rang des éditeurs d'art du pays. Dans les domaines des arts plastiques, de l'architecture et du design, de la littérature, du cinéma, le Centre propose à travers sa production éditoriale un large panorama de la création contemporaine.

Longtemps la conception intellectuelle des différents ouvrages produits par le Centre était assurée par ses différentes composantes — départements, directions... —, qui en assuraient également la mise en œuvre, en étroite collaboration avec le service des éditions de la direction du développement et des relations avec le public, chargée de la fabrication et de la diffusion commerciale de ces ouvrages.

Ce système quelque peu éclaté — bien qu'il ait su produire de grands ouvrages et de grands catalogues —, s'est trouvé renforcé par la création d'une structure nouvelle capable d'élaborer une politique éditoriale au niveau du Centre, de coordonner sa mise en œuvre et de participer à celle-ci. Ainsi ce cadre nouveau fixé par le décret du 24 décembre 1992 donne-t-il au nouveau département du développement culturel la mission de définir la politique éditoriale du Centre, tant pour l'édition classique, l'édition audiovisuelle ou le développement des nouvelles technologies de transmission du savoir.

En 1992, 53 dossiers d'édition ont été traités, pour 46 livres, 9 affiches, 88 cartes postales, 12 produits dérivés. Sur cette production éditoriale importante, une partie fait l'objet de coéditions avec des partenaires publics ou privés, français ou étrangers (Réunion des musées nationaux, Musée de Grenoble, Gallimard, Flammarion, Scala, Carré/Casterman, Thames and Hudson, Mitpress, Rizzoli...).

Cette politique de coéditions s'est particulièrement développée en 1992, avec les deux dernières réimpressions des "Paris" (*Paris-Berlin* et *Paris-Paris*) avec Gallimard, le *Cubisme Tchèque* avec Flammarion, *Vidéo et après* avec les éditions Carré, *L'Art moderne* et *Tableaux choisis* avec Scala, *Rutault* avec le

Consortium/Musée de Grenoble, *Louis I. Kahn* avec l'éditeur américain Rizzoli.

Nouveaux titres et nouvelles collections en 1992

De grands catalogues ont été publiés en 1992 : *Rouault*, *Cubismes Tchèques*, *Charlotte Salomon*, *Art d'Amérique latine*, *Borgès*, *Gary Hill*, *Fischli et Weiss*, *Coop Himmelblau*, *la Warner Bros* ... La moyenne des tirages s'établit à 4 000 exemplaires.

De nouvelles collections ont été étudiées, principalement pour accompagner les expositions des galeries contemporaines (*Contemporains*, *Albums d'artistes*, *Traces*) et celles du cabinet d'art graphique (*Carnets de dessins*).

Jalons, une nouvelle collection lancée en 1992, présente le fonds contemporain du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle sous forme de monographies d'artiste — *Hantai*, *Héliou* ... — ou de mouvements — *art minimal*, *arte Povera*, *art constructif*, *les nouveaux réalistes* ... —, qui tentent un bilan synthétique et rigoureux d'une œuvre ou d'un courant. Il s'agit d'offrir au public des ouvrages accessibles, tant du point de vue du contenu (un artiste/un mouvement, un auteur) que du prix de vente (140 F), tout en assurant un haut niveau de qualité du texte et des images.

En 1992, ont été également publiés sur les collections du Musée, et dans la série des catalogues raisonnés, *La dation Matisse*, et le premier d'une série de trois ouvrages présentant un inventaire des collections de vidéos, de films d'artistes et de photographies, *La vidéo et après*.

Les Essais, une nouvelle collection initiée par le Cci, ont proposé en 1992 quatre titres : *Burckhart*, *Branzi*, *Manzini*, *Borgès et l'architecture*.

La collection *Espace International Philosophie* s'est accrue de deux titres : *Philosophie et anthologie*, *Surréalisme et philosophie*. De même pour la collection *Cinéma avec* *Le Cinéma Polonais* et *Le Cinéma Mexicain*.

La parution des quatre numéros des *Cahiers du Musée national d'art moderne* s'est poursuivie, avec la publication d'un supplément hors-série consacré à la correspondance de Kandinsky avec Kojève et Christian Zervos, établie par Christian Derouet à partir

des archives du Musée. Enfin la revue *Traverses* a été relancée, avec quatre numéros par an.

v. aussi : La production audiovisuelle au Centre
Les Cahiers du Musée national d'art moderne
Les actions commerciales
Le département du développement culturel
La direction du développement
et des relations avec le public
Traverses

Les éditions musicales

Voix : Ircam

Rétrospective Max Ernst

Commissaire : Werner Spiess

Du 28 novembre 1991 au 27 janvier 1992

Grande galerie du 5^e étage

204 422 visiteurs, dont 119 221 payants

3 857 visiteurs par jour, sur 53 jours

A l'occasion du centenaire de la naissance de Max Ernst, le Centre Georges Pompidou proposait une rétrospective embrassant la totalité de l'une des œuvres les plus riches de notre siècle. Son commissaire, Werner Spiess — qui fut déjà l'un des commissaires de la grande manifestation *Paris-Berlin* en 1978 au Centre Georges Pompidou — se proposait de faire redécouvrir l'univers de celui qui fut appelé par André Breton *"le cerveau le plus magnifiquement hanté qui soit"*. A travers l'inventaire des 250 œuvres rassemblées dans la grande galerie du Centre Georges Pompidou, il s'agissait d'élargir la compréhension de cette œuvre fondatrice, depuis l'univers Dada-Cologne de Max Ernst (1919) jusqu'aux compositions visionnaires des dernières décennies.

Si le parcours de l'exposition suivait l'itinéraire de la biographie, l'accrochage des œuvres mettait l'accent sur les affinités thématiques et les connivences formelles ; elles confirmaient l'évidence des relations entre les diverses inventions de Max Ernst : collage, frottage, grattage et décalcomanie ... Parmi les multiples trouvailles de Max Ernst, on cite souvent l'influence du procédé du *dripping* sur Pollock. La confrontation d'œuvres de toutes les périodes révélait d'autres impacts sur la création contemporaine et apportait, après l'exposition du Grand Palais en 1975, une nouvelle mise en perspective. Les prêts exceptionnels de nombreux collectionneurs publics et privés, dont une partie n'avait été que rarement vue, ont contribué à faire de cette commémoration un réel événement.

La trajectoire de cette œuvre discontinue et faite de ruptures s'inscrit dans la profondeur de notre histoire culturelle. Si elle fascine par ses contradictions, elle nous frappe aujourd'hui par sa cohérence et son actualité, par la transgression qu'elle manifeste de toutes les certitudes, de toutes les normes sociales et artistiques, à la recherche des mythes oubliés des cultures primitives dans une réinterprétation de la vision cosmique de la nature qui plonge ses racines dans le romantisme européen. Son universalisme et sa richesse iconographique nous touchent parce qu'ils émanent du profond *"éloge à la liberté"* qu'il n'a cessé d'exprimer *par-delà les frontières nationales et idéologiques*. Ainsi Max Ernst, *"ce magicien des palpitations subtiles"* (René Crevel), s'impose-t-il en cette fin de siècle comme l'un des créateurs essentiels qui l'ont marqué.

Aragon écrivait dès 1923 : *"Rien, peut-être ne sera plus significatif que la peinture de Max Ernst, d'une époque qui a connu tous les bouleversements, toutes les raisons de périr et qui cherche, assise sur ses ruines, au fond d'une méditation sage, les raisons puissantes et obscures qu'elle a encore de subsister"*.

L'exposition conçue pour Paris venait clore un circuit en Allemagne et en Angleterre.

Les principales œuvres exposées

Victoire du fuséau ou Combat de poissons, 1917. Aquarelle sur papier. Collection particulière.

Fruit d'une longue expérience, 1919, relief, bois et fils de fer peints. Collection particulière. Suisse.

La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure. 1919. Frottage à la mine de plomb d'éléments typographiques, plume, encre de Chine, aquarelle et gouache sur feuillet imprimé. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Sans titre, 1920. Gouache sur motif imprimé. Collection particulière.

Katharina Ondulata, 1920. Gouache et crayon sur motif imprimé, monté sur carton. Collection particulière, Grande Bretagne.

Sans titre, 1920. Gouache, plume, encre de Chine et crayon sur motif imprimé, monté sur carton. Collection particulière.

L'énigme de l'Europe centrale, ou Sodaliten schneeberger drückethäler..., / Always the Best Man Wins, 1920. Gouache, encre de Chine et crayon sur motif imprimé. Collection particulière

The Punching Ball ou L'immortalité de Buonarroti ou Max Ernst et Caesar Buonarroti, 1920. Collage et gouache sur une photographie. Collection Arnold H. Crane, Chicago.

Un peu malade le cheval patte pelu..., 1920. Collage et gouache sur papier monté sur carton. Museo Civico di Torino, Galleria d'Arte Modernas, Turin.

Sans titre, 1920. Collage, gouache et crayon. Collection particulière.

L'anatomie de la mariée (Die Anatomie als Braut), 1921. Collage. Collection particulière.

Au dessus des nuages marche la minuit. Au dessus de la minuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau l'éther pousse et les murs et les toits flottent, 1920. Collage de fragments de photographies et crayon. Collection particulière, Küsnacht, Suisse.

La puberté proche... ou Les Pléiades, 1921. Collage de fragments de photographies retouchées, gouache et huile sur papier, monté sur carton. Collection particulière.

La chute d'un ange, 1922. Collage et huile sur papier. Collection particulière.

Au rendez-vous des amis, 1922. Huile sur toile. Museum Ludwig, Cologne.

Castor et Pollution, 1923. Huile sur toile. Collection particulière.

Œdipus Rex, 1922. Huile sur toile. Collection particulière.

Célébes ou L'éléphant des Célébes, 1921, Huile sur toile. Tate Gallery, Londres.

Sainte Cécile ou Le piano invisible, 1923. Huile sur toile. Staatsgalerie, Stuttgart.

Ubu Imperator, 1923, Huile sur toile. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

La femme chancelante, 1923 ; Huile sur toile. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Deux jeunes filles en des belles poses, 1924. Huile sur toile. Collection particulière.

Les diamants conjugaux, 1925 ; *Histoire naturelle*, planche 25 ; Frottage, crayon sur papier. Collection particulière, Suisse.

La roue de la lumière, 1925. *Histoire naturelle*, planche 24. Frottage, crayon sur papier. Collection particulière, Suisse.

L'inquisiteur : à 7h 07, justice sera faite, 1926. Huile sur toile. Collection particulière.

Aux 100 000 colombes, 1925. Huile sur toile. Collection particulière, Paris.

Deux jeunes chimères nues, 1927. Huile sur toile. Collection particulière.

Colombes bleues et roses, 1927. Huile sur toile. Kunstmuseum der Stadt, Düsseldorf.

La horde, 1927. Huile sur toile. Stedelijk Museum, Amsterdam.

La grande forêt, 1927. Huile sur toile. Kunstmuseum, Bâle.

Forêt, 1927. Huile sur toile. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Monument aux oiseaux, 1927. Huile sur toile. Musée Cantini, Marseille.

Monument aux oiseaux, 1927. Huile sur toile. Collection particulière.

Frontispice pour "Je ne veux pas qu'on tue cette femme", de Gilbert Lévy, Paris 1936. Collage. Collection particulière.

Allons ! Dansons la Ténébreuse..., 1929/30. Illustration pour, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*. Collage. Collection particulière

Deux jeunes filles se promènent à travers le ciel, 1929. Collage sur papier. Collection particulière.

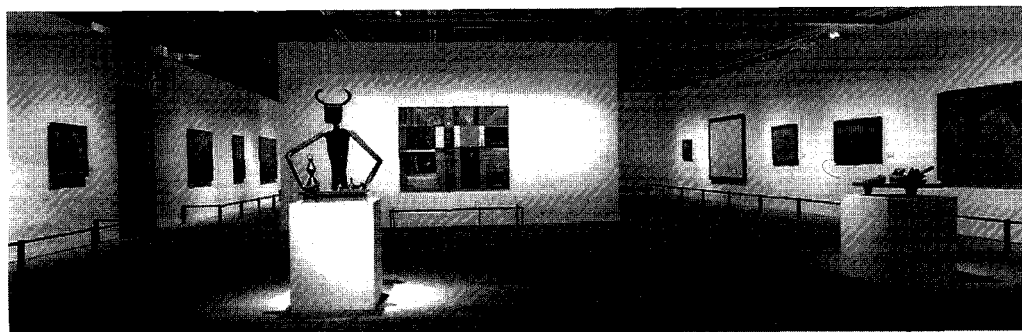
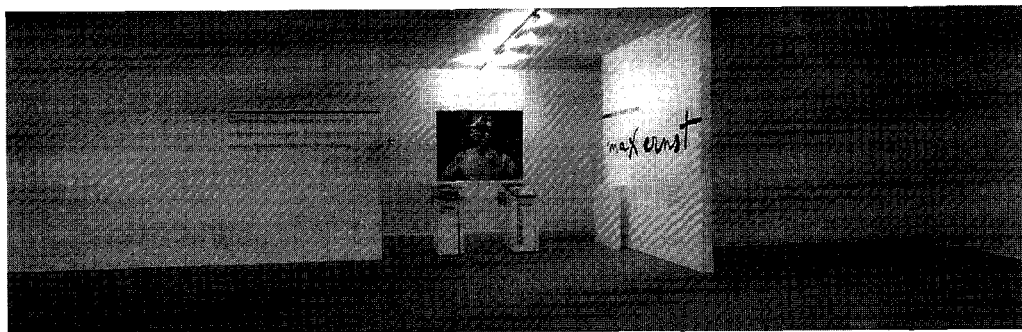
Loplop présente Loplop, 1931. Collage, crayon et encre de Chine sur papier. Capricorn Trust, New York.

Du Verre, 1932. Collage et frottage, crayon sur papier. Collection particulière.

Jardin gobe-avons, 1935. Huile sur toile. Collection particulière.

La ville entière, 1935/36. Huile sur toile. Kunsthau, Zürich.

Paysage au germe de blé, 1936. Huile sur toile. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



*Exposition «Max Ernst»,
28 nov 1991 - 27 janv. 1992*

La joie de vivre, 1936. Huile sur toile. Collection particulière, Grande Bretagne.

Le triomphe de l'amour ou *Fausse allégorie*, 1937. Huile sur toile. Collection particulière.

L'ange du foyer ou *Le triomphe du surréalisme*, 1937. Huile sur toile. Collection particulière.

La nature à l'aurore ou *Chant du soir*, 1938. Huile sur toile. Collection particulière.

Napoléon dans le désert (*Napoleon in the Wilderness*), 1941. Huile sur toile. The MoMA, New York.

Jour et nuit (*Day and Night*), 1941/42. Huile sur toile. The Menil Collection, Houston.

Le Surréalisme et la peinture, 1942. Huile sur toile. The Menil Collection, Houston.

Vox Angelica, 1943. Huile sur toile. Collection particulière.

L'œil du silence, 1943. Huile sur toile. Washington University Gallery of Art.

Le roi jouant avec la reine (*The King Playing with the Queen*), 1944. Bronze. The Menil Collection, Houston.

Rêve et révolution (*Dream and Revolution*), 1945/46. Huile sur toile. Collection particulière, Paris.

Le Capricorne, 1948. Bronze, tirage III/IV (1964). Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Le jardin de la France, 1962. Huile sur toile. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

v.aussi : *La grande galerie*



*Alberto Giacometti,
La femme égoisée, 1932-1940.
Mnam-Cci*

La femme égorgée (Giacometti)

L'année 1992 a été marquée par une acquisition importante, *La femme égorgée* de 1932 d'Alberto Giacometti, chef-d'œuvre incontestable de sa période surréaliste. Bien que le Musée national d'art moderne ait pu constituer depuis quelques années la plus importante collection au monde d'œuvres surréalistes de cet artiste, il lui manquait *La femme égorgée*, créée en 1932, et tirée en cinq exemplaires en bronze.

L'exemplaire proposé au Musée, acquis grâce à une aide exceptionnelle du Fonds du patrimoine, était le dernier à se trouver dans une collection particulière, les autres appartenant déjà aux collections d'autres musées. Il s'agit d'un des deux exemplaires tirés du plâtre original. Cette sculpture représente l'image la plus ambitieuse, la plus célèbre, la plus violente et la plus érotique de la production surréaliste de cet artiste, et l'un des chef-d'œuvres surréalistes du XXe siècle.

v.aussi : *Les acquisitions
Le budget du Centre
La collection de sculptures*

Le service des finances et des affaires juridiques

Responsable : Claude Lavagne

Le service des finances et des affaires juridiques a pour mission générale d'être le gardien des finances du Centre et de veiller à la qualité, la sûreté et l'homogénéité des procédures financières et contractuelles utilisées dans l'Établissement.

Dans ce cadre, le service a pour missions la prévision budgétaire, le suivi de l'exécution du budget, la modernisation des outils et les méthodes de gestion utilisés au Centre, la centralisation et la diffusion des informations financières. Il garantit le respect des procédures, la qualité et la conformité au droit des actes juridiques passés par le Centre. Il traite les contentieux, conseille et forme les services dans les domaines juridique et financier et coordonne la mise en place d'un contrôle de gestion décentralisé dans les différents départements, directions et services.

Rattaché au directeur général, ce service est en relation avec l'ensemble des services du Centre. A l'exté-

rieur du Centre, il est principalement en relation avec le contrôle financier placé auprès du ministère de la culture, avec la direction de l'administration générale du ministère de la culture et avec la direction du budget du ministère des finances.

v.aussi : *Annexes
Le budget du Centre*

Peter Fischli et David Weiss

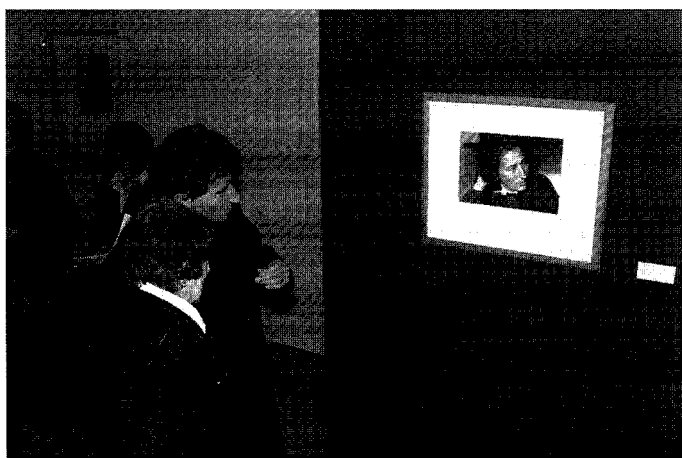
Commissaire : Jean de Loisy

Du 25 novembre 1992 au 24 janvier 1993
galeries contemporaines
39 833 visiteurs, dont 6 634 payants
752 visiteurs par jour, sur 53 jours
(Cumul des entrées des expositions simultanées
de Fischli et Weiss, et Gary Hill)

Peter Fischli (né en 1952) et David Weiss (né en 1946) vivent et travaillent à Zurich, leur ville natale. Depuis 1979, ils ont élaboré une œuvre paradoxale qui nous propose une vision du monde tout à la fois critique et naïve, ironique et tendre. Ils portent un regard extérieur, voire excentrique sur notre monde, fondé sur l'esthétique populaire, les merveilles de l'univers, le jeu, les objets des supermarchés, l'architecture, la morale. Ils posent sur le réel un regard amusé et amusant, à la fois ému et sceptique, admiratif et conscient du dérisoire. L'humour est l'arme qu'ils utilisent dans chacune de leurs œuvres pour contrarier nos vanités.

L'exposition présentée du 25 novembre 1992 au 24 janvier 1993 — la première réalisée par la nouvelle équipe des galeries — a été pensée par les artistes comme une œuvre originale élaborée spécifiquement pour l'espace des galeries contemporaines. Le choix des œuvres ne constitue pas un parcours chronologique, mais organise, par le dialogue entre cinq installations, une réflexion conduite par les artistes sur les ambiguïtés du visible. Les œuvres, qui associent diverses techniques (film vidéo, photographie et sculpture), sont réparties en cinq thèmes liés entre eux :

- **La banlieue** (1992) : une série de photographies de la banlieue de Zürich montre les entreprises d'embellissement de ces zones artificielles, fleurs trop colorées, allées serpentantes, autant d'imitations qui, en tentant d'évoquer une fausse nature, révèlent leur soumission à une esthétique de la médiocrité.
- **Vidéo tuyau** (1992) : ce film réalisé à partir des



*Vernissage de l'exposition
«Gisèle Freund», janv. 1992*

bandes techniques du service de nettoyage de la ville de Zürich évoque l'univers souterrain de la ville. Les artistes deviennent les égoutiers de notre monde nocturne, attentifs à tout ce caché qui constitue l'homme, matière noire qu'ils révèlent d'œuvre en œuvre.

- **Les équilibres** (1985) : ces photographies d'objets ordinaires (bouteilles, fourchettes, pneus, légumes...), placés par l'effet du temps perdu et du goût pour l'effort inutile dans des positions précaires, opposent leurs constructions provisoires à la tradition de l'œuvre éternelle.
- **Le cours des choses** (1986-1987) : leur création la plus célèbre, entre Duchamp, "*ingénieur du temps perdu*", et le suspens hitchcockien. Ce film montre des objets bricolés qui, tombant les uns après les autres, déclenchent des événements devenant la parabole des hasards nécessaires qui constituent la vie de chacun.
- **La table** (1992) : sur une immense table, des objets hétéroclites de supermarché ont été refaits avec précision par les artistes, un à un, avec une obstination maniaque et dérisoire. Ces objets traduisent la personnalité de leurs consommateurs et ouvrent, en dépit de leur banalité, à un contenu psychologique complexe qui révèle l'inavouable ou l'intime au cœur du visible.

v.aussi : Les galeries contemporaines

Le forum

voir : Le bâtiment
Le forum des questions de Ben
Wolfgang Laib
Manifeste
La programmation du Centre

Gisèle Freund, Itinéraires

Commissaire : Alain Sayag

Du 12 décembre 1991 au 27 janvier 1992,
Grande galerie du 5^e étage
53 650 visiteurs, dont 16 912 payants
1309 visiteurs par jour, pour 41 jours

Quand la jeune étudiante Gisèle Freund arrive à Paris en 1934 avec, dit-elle, une petite valise "*qui pesait deux kilos, et sans un centime*", la photographie est encore une aventure. Elle a beau dire que l'empirisme de sa formation l'avait poussé à rechercher un "maître" — Man Ray, qui la reçût "*assis dans un fauteuil, une fille sur chaque genou*" et lui

demanda la somme exorbitante de 1 200 F par mois pour la prendre comme élève, puis Florence Henri qui, elle, accepta de l'engager pour la former à la retouche —, c'est pour avouer aussitôt que ces leçons lui avaient moins appris que sa fréquentation des musées et ses études de sociologie. Car si, pour Gisèle Freund, la photographie est un métier, la maîtrise du processus de production matérielle des images a moins d'importance que ce "*qui touche le cœur et enchante l'esprit, et qui révèle l'homme à l'homme*" et que seul l'œil exercé et curieux de l'opérateur photographique peut observer et "*donner à voir*".

Cette curiosité de tout ce qui est humain se retrouve dans chacune de ses images. C'est ce qui la pousse, en juin 1935, à traquer les apartés de Ilya Ehrenbourg, Paul Nizan et André Malraux dans les coulisses de la salle de la Mutualité, à entrer dans l'intimité vulgairement luxueuse d'Evita Peron, comme elle l'avait entraîné à suivre Joyce durant une journée ou à entrer à l'Académie Française pour être la première photographe à assister à une séance du Dictionnaire.

Elle répète souvent "*qu'elle n'a jamais prétendu faire œuvre d'art ni inventer des formes nouvelles, mais voulu rendre visible ce qui lui tenait à cœur : l'être humain, ses joies et ses peines, ses espoirs et ses angoisses... dans un langage universel accessible à tous*". Auteur libre, Gisèle Freund ne récuse pas sa responsabilité de témoin. Des étudiants chassés par les Vopos dans les rues de Francfort en 1932 aux palestiniens et aux juifs sur les rives du Jourdain en 1981, elle n'a jamais cessé de prendre parti, tout comme elle n'a cessé de se vouer à la défense de la photographie, vécue et pensée comme métier. Avec modestie et ténacité, elle a bâti une œuvre qui compte par sa densité : quelques dizaines de clichés qui, comme elle dit, sont de ceux "*qui restent gravés dans la mémoire des hommes*".

Cette exposition présentait plus de deux cent photos de Gisèle Freund.

v.aussi : La collection photographique

Nelson Goodman et les langages de l'art

Rédacteur en chef des *Cahiers du Mnam* :
Daniel Soutif

Né en 1906, Nelson Goodman partage depuis près de cinquante ans avec Willard O. Quine le devant de la scène philosophique américaine. Comme l'a écrit Hilary Putnam, son *"énorme production"* et *"le large éventail de ses intérêts — il a écrit sur la théorie des systèmes constructifs, sur les fondements nominalistes des mathématiques, sur la théorie générale des signes, sur la philosophie de la psychologie, sur l'esthétique et sur les tâches de la philosophie aujourd'hui — sont la preuve qu'il ne partage pas la vision apocalyptique de la fin de la philosophie."* A cela une raison que précise encore Putnam : *"Le constructivisme d'une bonne partie de son œuvre ne saurait s'accommoder d'un tel défaitisme. La plupart des philosophes sont des gens qui ont des thèses à défendre ; Goodman, lui, veut vendre des concepts et des méthodes, comme il le dit lui-même..."*. Malheureusement, malgré la place que ces *"concepts"* et *"méthodes"* occupent aujourd'hui dans la philosophie internationale, l'œuvre de leur auteur est encore pratiquement inconnue en France. Le rattrapage néanmoins semble désormais sérieusement amorcé, puisque diverses publications concernant l'œuvre de Goodman ont été éditées en 1992.

Ni le Centre Georges Pompidou, ni tout particulièrement le Musée national d'art moderne, ni, bien entendu, la revue d'histoire et de théorie de l'art publiée par ce dernier — *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* — ne pouvaient rester étrangers à ce mouvement d'intérêt concernant un philosophe dont une part considérable de l'œuvre est consacrée aux problèmes soulevés par l'art, œuvre de laquelle Gérard Genette a cru pouvoir écrire *"sans hausser le ton"* qu'elle pourrait être *"la contribution philosophique, en théorie de l'art, la plus éclairante depuis la Critique du jugement"* d'Emmanuel Kant. Aussi *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* ont-ils voulu apporter leur propre contribution à la connaissance d'une œuvre aussi considérable, en organisant les 27 et 28 mars 1992 un colloque de deux journées, débouchant sur la publication d'un numéro spécial des *Cahiers*. A ce colloque ont participé des philosophes de réputation internationale et des spécialistes de divers champs de la production

artistique : littérature, peinture, art africain, photographie, rap, etc.

v.aussi : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*
De la Revue parlée aux Revues parlées

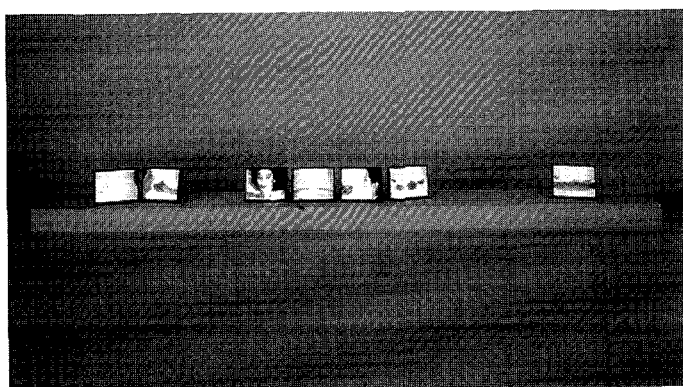
La grande galerie

Toutes les expositions temporaires de la grande galerie depuis l'ouverture du Centre

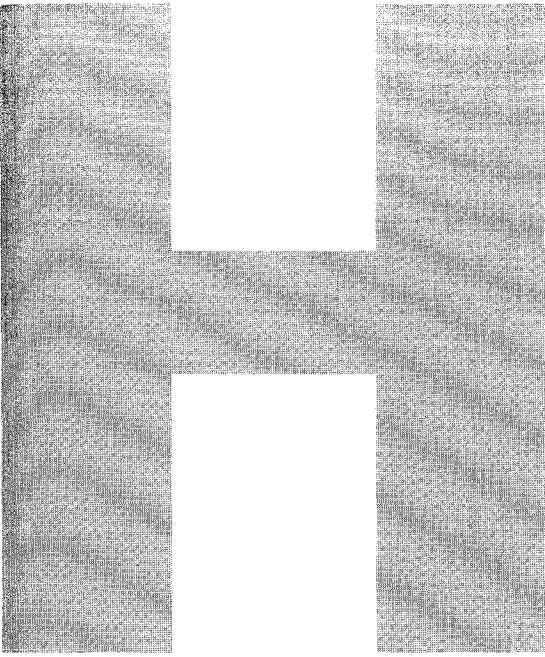
Expositions	Ouverture	Fermeture	Total des Visiteurs	Nombre de jours
Duchamp	2/2/77	2/5/77	91 241	76
Paris - New-York	2/6/77	19/9/77	132 205	95
La ville et l'enfant	26/10/77	13/2/78	212900	95
Paris - Berlin	13/7/78	6/11/78	407 524	101
Malevitch	15/3/78	15/5/78	56 900	53
H. Michaux	15/3/78	14/6/78	46 705	78
Le temps des gares	13/12/78	9/4/79	220 055	102
Magritte	18/1/79	9/4/79	386313	71
Paris - Moscou	1/6/79	5/11/79	425 013	136
Dali	22/12/79	20/4/80	840 662	104
Cartes et figures de la Terre	24/5/80	10/11/80	199 460	146
Les réalistes	17/12/80	20/4/81	354 082	108
Paris - Paris	28/5/81	2/11/81	473 103	137
Man Ray	10/12/81	21/5/82	222 140	103
Pollock	3/2/82	10/5/82	233 297	83
Braque	17/6/82	27/11/82	209 646	89
Tanguy	17/6/82	27/11/82	160 678	89
Paul Eluard	4/11/82	17/1/83	135 087	65
Chirico	24/2/83	25/4/83	170059	53
Yves Klein	3/3/83	18/5/83	152 242	65
Présences Polonaises	23/7/83	26/9/83	84 673	83
Balthus	5/11/83	23/1/84	288 093	69
Architecture et industrie	29/10/84	9/1/84	65 618	63
Bonnard	23/2/84	21/5/84	488 093	77
Images et imaginaires d'architectes	8/3/84	28/5/84	143 235	71
De Kooning	28/6/84	24/9/84	182 821	77
Chagall	30/6/84	8/10/84	36 211	87
Kandinsky	31/10/84	28/1/85	349 656	80
Kahnweiler	20/11/85	28/1/85	112 422	64
Les Immatériaux	27/3/85	15/7/85	206 000	95
Matta	3/10/85	16/12/85	100 724	57

Klee et la musique	10/10/85	1/1/86	162 512	64
Vienne	13/2/86	5/5/86	450 000	70
Sculpture moderne	3/7/86	13/10/86	197 572	89
Japon des avant-gardes	11/12/86	2/3/87	153 098	71
L'époque, la mode, la morale	21/5/87	17/8/87	147 462	77
Le Corbusier	8/10/87	3/1/88	193 720	76
Fontana	15/10/87	11/1/88	86 499	77
Le dernier Picasso	17/2/88	16/5/88	272 133	77
Les années 50	30/6/88	17/10/88	199 801	95
Jean Tinguely	8/12/88	27/13/89	231 716	95
Magiciens de la Terre	18/5/89	14/8/89	205 206	89
Invention d'un art	12/10/89	1/1/90	88 952	60
Bram Van Velde	19/10/89	7/1/90	112 553	65
Design automobile	1/2/90	30/4/90	130 004	77
Filonov	15/2/90	30/4/90	76 920	65
Andy Warhol	21/6/90	10/9/90	306 958	71
Art et publicité	1/11/90	25/2/91	244 354	101
André Breton	25/4/91	26/8/91	268 657	106
Max Ernst	28/11/91	27/1/92	204 422	53
Gisèle Freund	12/12/91	27/1/92	53 650	41
Rouault	27/2/92	4/5/92	88 778	58
Louis I. Kahn	27/2/92	4/5/92	77 293	58
Manifeste	18/6/92	28/9/92	186 854	89
Art d'Amérique latine	11/11/92	11/1/93	81 120	54
Matisse	25/02/93	21/06/93	734 896	100

v. aussi : *Amériques latines*
Max Ernst
Gisèle Freund
Louis I. Kahn
Manifeste
Rouault



*Gary Hill, Installation vidéo,
1987-1992*



Gary Hill

Commissaire : Christine Van Assche

*Du 25 Novembre 1992 au 24 Janvier 1993
galeries contemporaines (présentation
des installations) / Espace de consultation vidéo
du 3e étage (bandes vidéo).*

*Exposition reprise par l'IVAM à Valence (Espagne),
et Vienne (Autriche)*

39 833 visiteurs, dont 6 634 payants

752 visiteurs par jour, sur 53 jours

*(cumul des entrées des expositions simultanées
de Fischli et Weiss, et Gary Hill)*

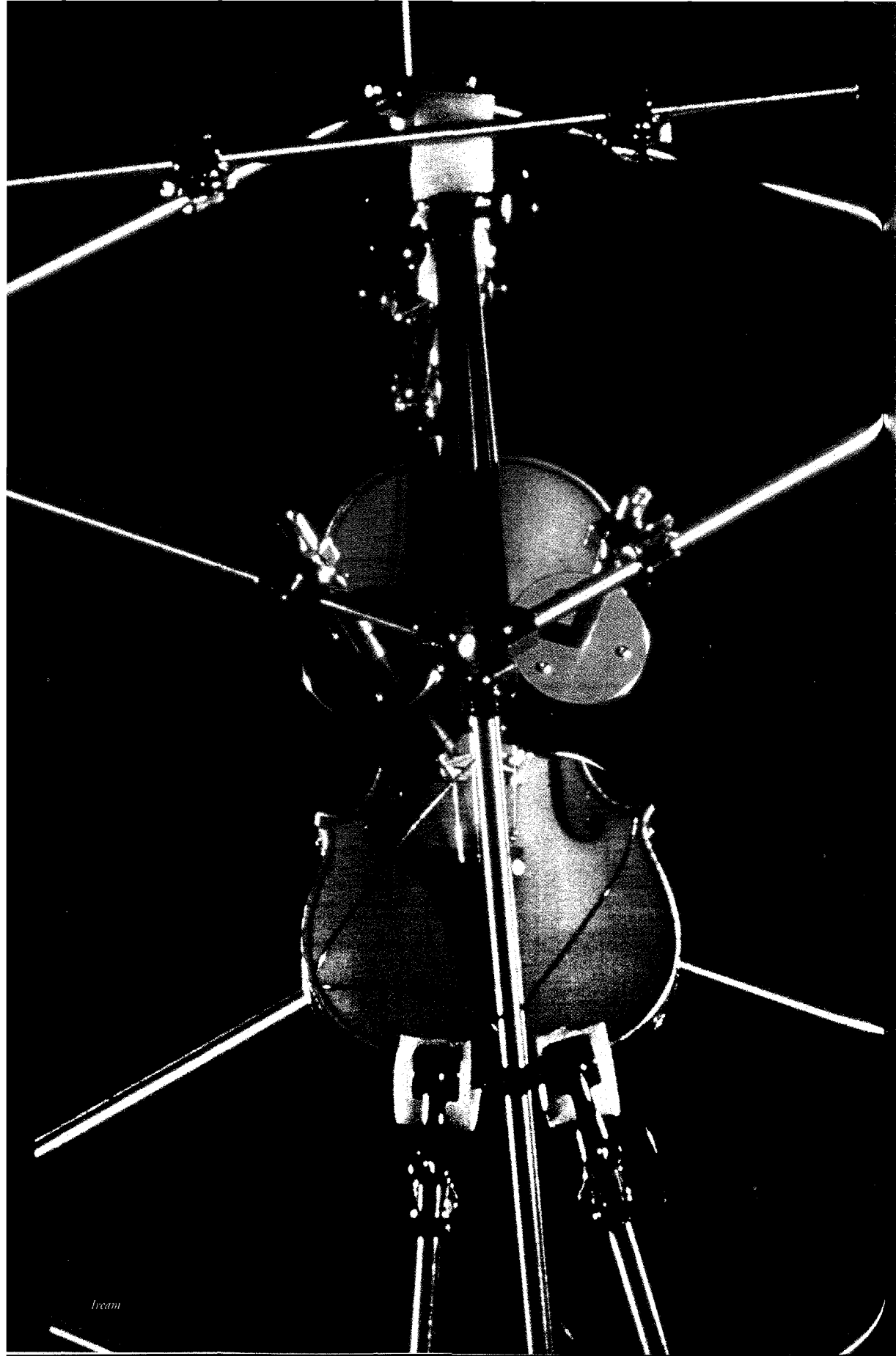
Cette présentation constituait la première exposition monographique consacrée aux œuvres de Gary Hill. Travaillant depuis vingt ans, Gary Hill avait déjà réalisé vingt-deux installations et trente-deux bandes vidéo. Sept installations conçues entre 1987 et 1992 tentaient de démontrer ici la modernité des recherches de cet artiste préoccupé tant par la notion du corps comme émetteur/récepteur de langage, que par le langage lui-même (image, son, texte, verbe).

Les œuvres de Gary Hill se présentent soit sur un écran vidéo unique, soit sous la forme d'installations de plusieurs moniteurs synchronisés dans un espace déterminé. Plutôt que d'un travail *in situ* (conçu spécifiquement en fonction du caractère d'un lieu particulier), il s'agit de l'organisation d'un espace plastique autonome nous renvoyant peut-être à son passé de sculpteur.

Aucune gratuité dans ces aménagements élaborés avec la plus grande rigueur. L'intitulé même de chaque œuvre en exprime les enjeux. Le "support technologique" utilisé dans la multiplicité de ses capacités propres fait la démonstration de sa vocation contemporaine. Contenue dans les limites de sa fragile définition, l'image fluctuante, scintillante, persiste plus ou moins dans un noir d'encre, ou bien dans l'illumination d'un blanc sépulcral.

Mais la démarche de Gary Hill n'est pas d'explorer les caractères du médium dont l'expérimentation appartient au passé. Il propose, au travers de l'outil, une expression originale, toute personnelle. Si les frontières de ce nouveau véhicule de création artistique ne sont pas toujours clairement définies, il appartient déjà à l'histoire contemporaine, et la démarche de Gary Hill appartient à cette histoire.

v. aussi : Images vidéo



L'Ircam, Institut de recherche et de coordination acoustique/musique

Directeur : Laurent Bayle

En 1969, à la demande du président Georges Pompidou, Pierre Boulez acceptait de concevoir et de diriger l'une des composantes du Centre national d'art contemporain : l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM). Associé au Centre Georges Pompidou, et régi par la loi de 1901, il fut inauguré en 1977.

Aujourd'hui l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique est installé sous la fontaine Stravinsky, entre le Centre Georges Pompidou et l'église Saint-Merri. Il occupe un immense souterrain de 4 000 m² où se côtoient studios, centre informatique, atelier électro-acoustique, chambre anéchoïque et cellules de travail. Vaste centre de recherche, il développe, sous la direction de Laurent Bayle, les moyens et les techniques nécessaires à l'élaboration et au renouvellement de la création musicale contemporaine. L'Institut comprend également dans ses locaux une salle polyvalente unique en son genre, à l'acoustique et au volume variable : l'espace de projection.

L'Ircam est un laboratoire de recherche, équipé d'un matériel de pointe, où les compositeurs, aidés des scientifiques, créent la musique de cette fin du XX^e siècle. Grâce à lui, Paris est devenu un des hauts lieux de la création musicale.

Aujourd'hui...

Vers de nouveaux territoires

"Recherche et création : vers de nouveaux territoires" : c'est par une réunion de textes éclairant les démarches à venir, et dont le recueil porte ce titre, que débute l'année 1992. S'y expriment les composantes sur lesquelles s'articule désormais fermement l'action de l'Institut : la recherche, la création et la pédagogie. A ces trois champs, il convient d'ajouter la communication et l'édition, ciments du dialogue avec toute une communauté qui attend de l'Ircam un mode de relation multiple.

Le Centre Georges Pompidou avait été pensé par ses fondateurs comme un carrefour entre des disciplines culturelles installées dans un même lieu. A la fois lieu d'expérimentation et de conception, de formation et

de documentation, l'Ircam aborde les années à venir avec le souci renouvelé de s'insérer dans le tissu culturel d'aujourd'hui : la volonté d'établir des ponts avec le cinéma, la littérature, la danse, la vidéo, devient à partir de 1992 le signe affiché de cette préoccupation.

Pierre Boulez, fondateur de l'Institut, en avait laissé la direction en janvier 1992 à Laurent Bayle, jusque là directeur artistique. A son arrivée à ce poste, ce dernier a proposé une réforme qui en modifie profondément la structure.

Outre la direction proprement dite et les services administratifs et de communication, l'action de l'Institut est désormais répartie entre trois grands départements : *Recherche et développement* ; *Création musicale et production* ; *Transmission (pédagogie et édition)*.

La maison des musiciens

La recherche, la création, la transmission : ces trois missions ont été sans cesse revisitées depuis l'ouverture de l'Ircam en 1977. Afin de remplir ces trois tâches, l'Institut se propose aujourd'hui de lier plus intimement que jamais ses actions à la communauté musicale et scientifique.

L'année 1992 voit s'affirmer l'intention de faire de l'Ircam une véritable maison des musiciens. Les forces de l'Institut doivent désormais se grouper dans ce but, selon leurs spécialités. Elles doivent déployer les opérations pédagogiques destinées à initier ou à apporter un complément d'information aux compositeurs et aux interprètes, autour des nouveaux environnements technologiques ; cette volonté prend la forme de stages, d'ateliers, de cours. Elle doit encore offrir à un nombre croissant de compositeurs la possibilité de créer des œuvres ; les projets sont désormais variés : œuvres pour le concert, mais aussi pour le cinéma ou la danse. Elle doit enfin ouvrir largement l'accès à la recherche, en associant des musiciens aux équipes de chercheurs.

La recherche musicale

La nouvelle structure de l'Ircam prévoit d'incorporer la recherche musicale au secteur scientifique placé sous la direction de Jean-Pascal Jullien, tout en étant guidée par les conseils des musiciens. Il ne faut pas voir dans cette décision la mainmise par les scientifiques sur les préoccupations les plus avan-

cées de la pensée musicale. Bien au contraire, cette pensée doit désormais mieux imprégner les travaux des chercheurs scientifiques : c'est donc un souci de mieux rassembler les imaginations scientifiques et musicales.

Le travail sur la composition assistée par ordinateur, qui pendant longtemps fut l'une des principales composantes du secteur de la recherche musicale, s'est diversifié : sous l'appellation de *Représentation musicale*, plusieurs équipes placées sous la direction de Gérard Assayag ont inauguré ou poursuivi des recherches autour des processus de la composition.

- Ainsi *Patchwork*, environnement de programmation pour la composition, a bénéficié en 1992 des travaux du compositeur Tristan Murail ; le chercheur Camilo Rueda est chargé de viser l'achèvement de *Patchwork*, pour qu'il puisse être diffusé l'année suivante auprès des compositeurs extérieurs.
- *Situations musicales* constitue le début d'une recherche menée par le compositeur Antoine Bonnet, avec le soutien technique de Camilo Rueda, qui doit aboutir sur une formalisation de processus utilisable pour la composition d'une œuvre que l'Ircam lui a commandée.
- La création musicale s'appuie en permanence sur les travaux de développement matériels et logiciels menés au sein de l'Institut. En 1992, ces travaux étaient centrés autour de la Station d'informatique musicale de l'Ircam (*SIM*). Le système a été achevé cette année, et aussitôt mis à disposition des musiciens, tandis que l'équipe menée par Éric Lindeman, puis par Miller Puckette poursuivait ses développements de périphériques pour le son (carte de conversion) et de logiciels (en particulier, le programme *Max*).
- Enfin l'équipe analyse/synthèse, sous la responsabilité de Xavier Rodet, remplacé pendant son congé sabbatique par Philippe Depalle, a mené en 1992 des travaux aux noms mystérieux : variables d'état, synthèse par diphones, vocodeur de phase SVP, interface de développement UDI. Les musiciens suivent pourtant de très près ces recherches, qui, peu après la naissance de l'Ircam, leur permettaient de s'initier à la synthèse de la voix chantée grâce au programme *Chant*. On comprendra mieux l'intérêt des musiciens en

citant les deux préoccupations qui guident ces recherches : une meilleure connaissance du signal musical, grâce à des outils d'analyse à inventer ou à améliorer, et un contrôle sur les paramètres de la synthèse du son.

- Moins directement liées au souci de création d'œuvres, d'autres recherches se poursuivent, à caractère fondamental ou appliqué. En acoustique instrumentale, René Caussé supervise les travaux de modélisation physique des instruments (piano, corde-archet), d'étude du rayonnement des sources et de facture instrumentale. L'équipe d'acoustique des salles, sous la responsabilité d'Olivier Warusfel, conduit des travaux en acoustique prévisionnelle (aide aux architectes pour la conception des lieux d'écoute), d'étude de la qualité des lieux d'écoute, de source sonore virtuelle et de spatialisateur, en liaison avec *Espaces Nouveaux*. Stephen Mc.Adams, chercheur au CNRS, a proposé des projets de recherche en collaboration avec plusieurs centres français, européens ou américains, sur la perception et la mémorisation du timbre musical, et les processus d'organisation auditive.

Les compositeurs invités : invitations à la création

Le profil des sessions de production s'est sensiblement modifié dès 1992. Les assistants musicaux chargés d'accompagner le compositeur invité tout au long de la réalisation de son œuvre ont reçu une formation interne afin de se familiariser aux nouveaux environnements techniques : les programmes de traitement du signal, et surtout la *Station d'informatique musicale* de l'Ircam (*SIM*).

En partie grâce à cet effort, et aussi en raison de l'évolution des technologies, l'Institut a pu commencer à inviter un plus grand nombre de compositeurs, chacun consacrant en moyenne trois mois à sa création. Pour la première fois, les projets d'œuvres sont nettement diversifiés : pour le concert, bien sûr, mais aussi pour la radio (*Stroppa*), pour des environnements d'exposition (*Matalon*), pour le théâtre (*Monnet*), pour l'opéra (*Manoury*).

Dans les studios de l'Ircam, aidés par une équipe d'assistants musicaux en renouvellement, les compositeurs suivants ont préparé de nouvelles œuvres, sur

invitation de l'Institut : Antoine Bonnet, compositeur français ; Qi Gang Chen, compositeur chinois ; Marc-André Dalbavie, compositeur français (œuvre créée le 18 mai 1992) ; Edison Denisov, compositeur soviétique (œuvre créée le 24 février 1992) ; Philippe Durville, compositeur français ; Ivan Fedele, compositeur italien ; Philippe Hurel, compositeur français ; Michael Jarrell, compositeur italien ; Philippe Manoury, compositeur français ; Martin Matalon, compositeur argentin (œuvre créée pour l'exposition *l'Univers de Borgès en novembre 1992*) ; Benedict Mason, compositeur anglais ; Marc Monnet, compositeur français ; Emmanuel Nunes, compositeur portugais (œuvre créée le 13 février 1992) ; Kaija Saariaho, compositeur finlandais (œuvre créée le 11 décembre 1992) ; Asbjørn Schaathun, compositeur norvégien (œuvre créée le 13 avril 1992) ; Philippe Schoeller, compositeur français (œuvre créée le 17 décembre 1992) ; Jean-Marc Singler, compositeur français ; Marco Stroppa, compositeur italien.

Le comité de lecture analyse les partitions reçues des quatre coins du monde, retient les noms de certains compositeurs et leur propose différents types de collaboration. Cette année, 223 dossiers de candidature ont été examinés par le comité, composé de trois compositeurs (Brian Ferneyhough, Klaus Huber, Tristan Murail), un musicologue, directeur du *Settembre Musica* de Turin (Enzo Restagno), et du chef d'orchestre et directeur musical de *l'Ensemble InterContemporain*, David Robertson. Selon les cas, les candidats retenus sont dirigés vers le stage d'été (dix compositeurs en 1992), ou le cursus d'information musicale (dix compositeurs). Plus directement, des commandes d'œuvres sont proposées à certains : trois compositeurs ont reçu une commande de la part de *l'Ensemble InterContemporain*, et l'Ircam a passé commande à deux compositeurs.

Les concerts au Centre

La présence de la musique au sein du Centre Georges Pompidou est assurée en permanence par les concerts que l'Ircam organise en collaboration avec *l'Ensemble InterContemporain*. Les concerts se tiennent désormais dans plusieurs salles parisiennes dont la grande salle du Centre. L'espace de projection de l'Ircam redevient également un lieu de diffusion d'œuvres nouvelles.

Au Centre Georges Pompidou, en 1992, plus de

4 000 auditeurs ont assisté à 10 concerts, dans lesquels ont été données 31 œuvres, dont sept créations. Pour l'exposition de la Bibliothèque publique d'information *L'Univers de Borgès*, qui a attiré plus de 41 000 visiteurs, l'Ircam a commandé une œuvre au compositeur argentin Martin Matalon : *La Rosa profunda*. Un disque compact de cette musique a été publié à cette occasion.

La musique est également présente au Centre par l'invitation faite à des formations françaises ou étrangères, telles *l'Itinéraire*, *2E2M*, *l'Orchestre de chambre Avanti* de Finlande, *Electric Phoenix* de Grande Bretagne.

La musique au Centre rayonne également sur Paris. En 1992, l'Ircam a organisé :

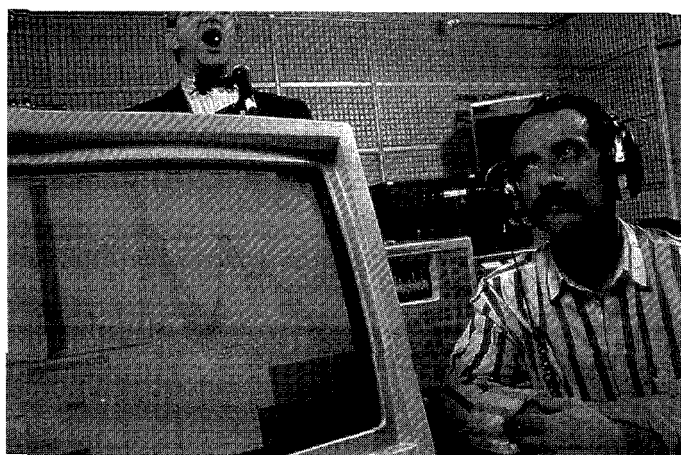
- 5 concerts à l'Espace de projection de l'Ircam (1500 auditeurs),
- 5 programmes au théâtre du Châtelet (4700 auditeurs),
- 4 programmes à l'auditorium/Châtelet (3100 auditeurs),
- 3 concerts à l'ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris (890 auditeurs),
- 1 concert à l'Opéra Paris-Bastille (2 363 auditeurs),
- 1 concert au théâtre du Rond-point/Renaud-Barrault (689 auditeurs).

Enfin, le prestigieux festival de Salzbourg a accueilli l'Ircam et *l'Ensemble InterContemporain* pour quatre concerts au mois d'août, suivis à l'automne par deux concerts à Madrid et deux autres à Barcelone.

En tout, l'année 1992 aura permis d'exécuter 114 œuvres en concert.

Les éditions musicales

Éditée depuis décembre 1986, la revue *InHarmoniques* a été relayée à partir de l'année 1992 par une ligne éditoriale composée de plusieurs titres. C'est une politique de publication entièrement nouvelle qui prend la relève. La succession de la revue proprement dite est assurée par deux publications, regroupées sous le nom de *Cahiers de l'Ircam*. Un bulletin trimestriel, *Résonance*, complète l'ensemble : il est destiné à apporter une information qui suit de près l'actualité de la création, de la recherche et de la diffusion.

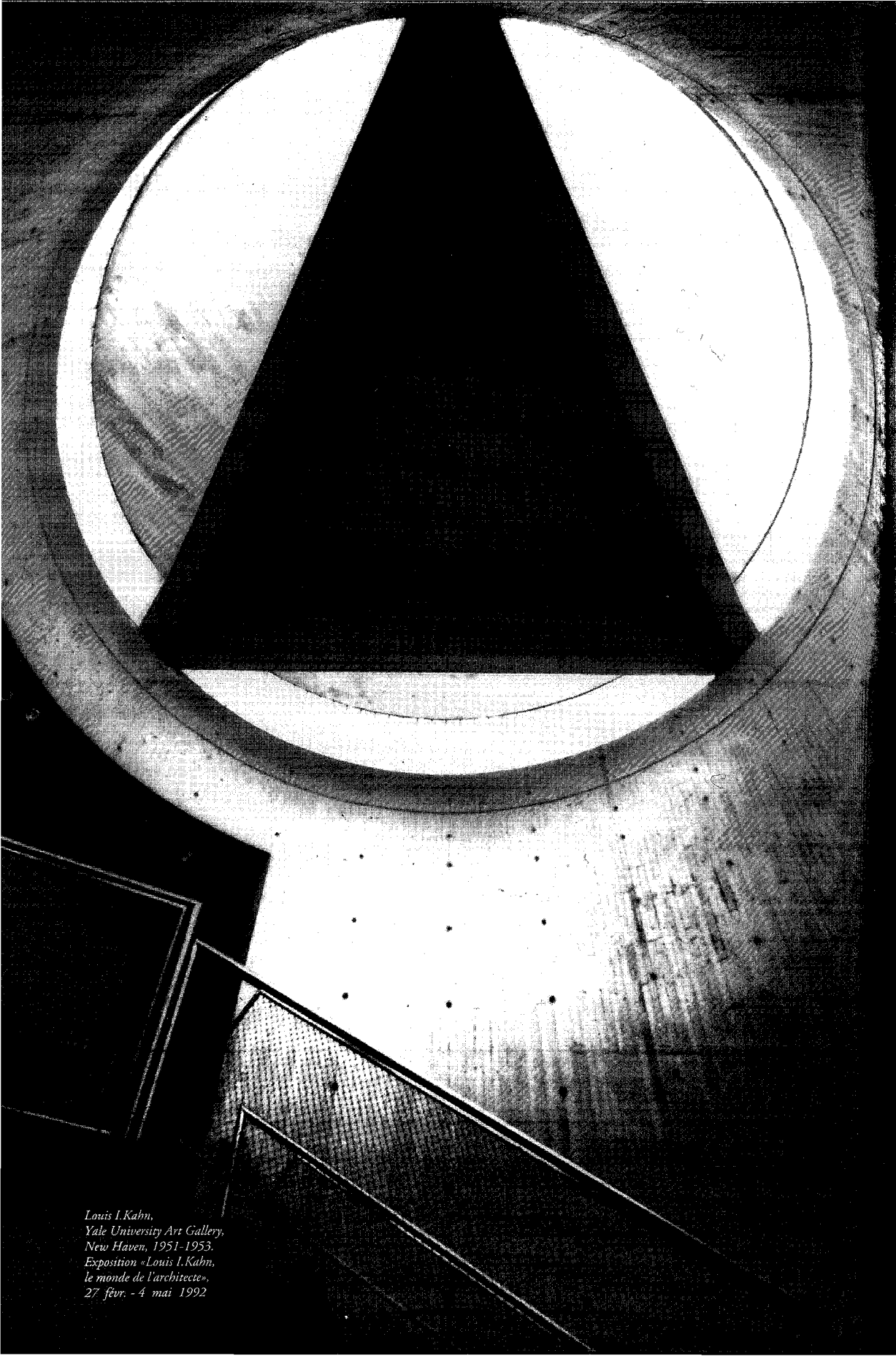


En 1992, ont été publiés :

- *Recherche et création* : textes de Laurent Bayle, Andrew Gerzso, Jean-Pascal Jullien, Jean-Baptiste Barrière, Risto Nieminen et Pierre Boulez.
 - *Les cahiers de l'Ircam*, Collection *Recherche et création Composition et environnements informatiques*, n° 1, automne 1992, textes de Jean-Baptiste Barrière, Marc Battier, Laurent Bayle, Jean-Louis Boissier, Danielle Cohen-Levinas, Serge Dentin, Frédéric Durieux, Andrew Gerzso, Jean-Pascal Jullien, Philippe Manoury, Tristan Murail, Risto Nieminen, Curtis Roads, Paul Virilio.
 - *Les cahiers de l'Ircam*, Collection *Compositeurs d'aujourd'hui* n° 1. *Michael Jarrell*, textes de Michael Jarrell, Danielle Cohen-Levinas, Claude Helffer, Peter Szendy, Nicolas Vérin.
 - *Résonance* n° 1, 15 mars 1992. Ce premier numéro aborde le cas de l'ordinateur dans la création, questionne l'opéra contemporain et examine la recherche musicale aux États-Unis.
 - *Résonance* n° 2, septembre 1992. Le second numéro explore l'espace : comment est-il manipulé par les compositeurs, comment peut-il être calculé pour les lieux d'écoute, et comment doit-il être pensé pour la ville ?
-

Enfin, comment toucher un plus large public, et comment permettre un accès plus large aux œuvres ? C'est l'enregistrement sur disques compacts qui peut aider à relever le défi. En 1992, l'Ircam a lancé des programmes d'enregistrement, en liaison avec plusieurs compagnies de disques. Trois ensembles parisiens ont enregistré dans l'Espace de projection 14 œuvres, qui seront ainsi disponibles sur disques.

v. aussi : *La documentation de l'Ircam*
La pédagogie musicale



Louis I. Kahn,
Yale University Art Gallery,
New Haven, 1951-1953.
Exposition «Louis I. Kahn,
le monde de l'architecte»,
27 févr. - 4 mai 1992



Louis I. Kahn, "Le monde de l'architecte"

Commissaire : Alain Guiheux

Du 27 février au 4 mai 1992

Grande galerie, 5^e étage

77 293 visiteurs, dont 28 691 payants

1 333 visiteurs par jour, pour 58 jours

Cette manifestation constitue la première grande rétrospective consacrée à l'œuvre de Louis I. Kahn (1901-1974), un des principaux architectes américains du XX^e siècle avec Frank Lloyd Wright. Son œuvre connaît très vite, à travers ses édifices et son enseignement, un retentissement international, en particulier en France et en Italie. Reconnu comme le dernier des grands maîtres de l'architecture moderne, il propose un retour à une architecture silencieuse, lumineuse et massive, composée de formes simples puisées dans le réservoir des formes du passé, de la Rome impériale à l'architecture révolutionnaire de Claude Nicolas Ledoux. Ses conceptions inaugurent, dans l'après-seconde guerre mondiale, une nouvelle architecture américaine.

L'exposition organisée par le Musée d'art contemporain (MOCA) de Los Angeles et présentée au Centre Georges Pompidou pour son unique étape européenne, comprenait environ 130 dessins, 48 maquettes, 130 photographies et de nombreux documents d'archives inédits représentant quelque 60 projets de l'architecte. La mise en espace de l'exposition, confiée à l'architecte japonais Arata Isozaki, s'inspirait du plan de la synagogue *Mikveh Israël* à Philadelphie (1965 - 1972), œuvre centrale de Kahn, restée à l'état de projet.

v. aussi : La collection d'architecture

Wolfgang Laib, Carré de pollen

Commissaire : Didier Semin

*Du 28 février au 12 avril 1992,
installation dans le forum,*

En raison même d'un certain inachèvement et de son statut ouvert, le forum a été souvent le lieu de défis un peu déraisonnables. Le Carré de pollen de Wolfgang Laib fut l'un d'eux. Il fallait en effet l'audace d'un artiste pour installer au cœur de ce temple de la civilisation industrielle qu'est le Centre Pompidou les dix mètres carrés d'un monochrome jaune, exclusivement fait de pollen de noisetier.

Pendant deux mois cette matière vivante, fruit de trois années de récolte, et dont l'exceptionnelle luminosité ne se compare à celle d'aucune couleur chimique, a fécondé l'univers de métal. C'est plus à un rituel ou à une cure que s'apparente une telle installation qu'à une exposition traditionnelle, et Laib avait pour l'occasion pris le risque de confronter son rêve écologiste à un symbole technologique.

La diligence des équipes du Centre — toutes tâches confondues, de l'information à la traque des poussières parasites — à faire exister et respecter cette œuvre témoigne de sa volonté d'accompagner les artistes contemporains jusque dans leurs propositions les plus novatrices.

v. aussi : La programmation du Centre

Marcel Lods, architecte et photographe - 1891-1978

Commissaire : Alain Guiheux

*Du 2 octobre 1991 - 6 janvier 1992,
galerie de dessins d'architecture.*

Marcel Lods fut un des précurseur de l'architecture industrialisée. Dès les années vingt, avec Beaudouin, puis avec Prouvé, il travaille pour une conception rationnelle du bâtiment et milite pour une modernité architecturale qui doit mettre les techniques de l'époque au service de l'homme.

Aviateur et photographe, il remplace très vite le dessin par les prises de vues : vues aériennes, conception de chantiers, montage en usine, études de détails et de matériaux. Plusieurs milliers de photographies lui permettront de penser, élaborer sa vision de l'architecture et de l'urbanisme moderne.

Une centaine de ces clichés présentés dans l'exposition analysent cette nouvelle façon de percevoir

un bâtiment, cette volonté de convaincre de la nécessité d'intégrer le "progrès" dans la construction et dans la ville.

La manifestation consacrée à la photographie d'architecture avait pour ambition de focaliser l'attention du public sur cet important patrimoine, dont seuls quelques clichés furent publiés dans les revues et ouvrages des années trente à soixante-dix.

v. aussi : La collection d'architecture

Le service de la logistique

Responsable : Dominique Barillé

Dans le schéma de restructuration globale du Centre, les services de la logistique s'inscrivent dans l'ensemble des services chargés de la production des activités culturelles. Ils regroupent les équipes chargées dans la précédente organisation, des fonctions administratives et techniques suivantes : administration et finances, régie des œuvres, ateliers et régies d'espace. Ils gèrent donc les moyens financiers et techniques des nouveaux départements et directions culturelles, et représentent ainsi l'unité de soutien qui assure les fonctions d'appui essentielles à leurs activités.

La réorganisation de ces services s'accompagne d'une déconcentration des moyens financiers des départements et directions chargées des productions culturelles, dont l'objectif est de favoriser une gestion plus proche des utilisateurs et des projets, donc plus efficace.

*v. aussi : La direction du bâtiment et de la sécurité
Le service des finances et des affaires juridiques*

Les Lundis du Cci

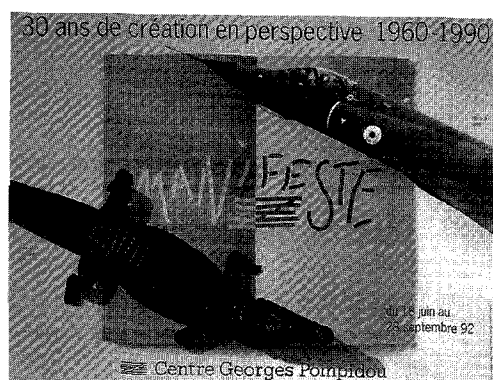
Responsable : Josée Chapelle

Les Lundis du Cci sont une tribune hebdomadaire de conférences et de rencontres-débats traitant de l'actualité de l'architecture, du design et de la communication visuelle conçue par le centre d'information du Cci. Destinés aux publics des professionnels du design et de l'architecture, ainsi qu'aux personnes pour qui ces domaines participent réellement du patrimoine culturel public, ces Lundis accompagnent par ailleurs les expositions du Cci et offrent, par des rencontres avec les commissaires, une plate-forme pédagogique inédite.

26 rencontres-débats ont été organisées en 1992, la plupart dans le cadre d'un cycle :

- **Autour des manifestations du Cci** : *Louis Kahn dans l'architecture moderne américaine d'après-guerre* (16 mars) — A l'occasion de l'exposition *Le cubisme tchèque* (13 avril) — A l'occasion de l'exposition *Manifeste : Comment montrer l'architecture à travers une collection ?* (22 juin) ; *Qu'est-ce qu'une collection d'objets ?* (29 juin)
- **L'œil des graphistes** : *L'identité visuelle des XVI^e Jeux olympiques d'hiver* (20 janvier) — *Un grand choc pour le ticket "chic", ou la nouvelle identité visuelle de la RATP* (23 mars) — *La pérennité des images graphiques* (2 novembre).
- **Images d'urgence** (en collaboration avec l'association *Ne pas plier*) : 6 janvier et 16 novembre.
- **Actualité de l'édition** : lancement de la collection du Centre Pompidou *Les Essais* (3 février) ; présentation des ouvrages : *Art et espaces publics* (10 février) — *Architectures électriques* (17 février) — *Entrepôt Lainé à Bordeaux. Valode et Pistre* (8 avril) — *De l'objet de l'art à l'art de l'objet* (19 octobre) — *Borgès et l'architecture* dans la collection *Supplémentaires* (14 décembre).
- **Design et science-fiction** : *rencontre avec Philippe Druillet* (13 janvier)
- **La ville en projet** : *Chinagora, un palais de 50 000 m²* (30 novembre) — *Les consultations urbaines* (7 décembre)
- **Design et couleur** (en coproduction avec le Centre Français de la Couleur) : *L'environnement, les lieux de vie et la couleur* (27 janvier) — *Fonction de la couleur dans le design des transports* (24 février) — *Le métier de coloriste* (30 mars)
- **La route** : *Stations-service* (1^{er} juin) — *Les arts de la route* (15 juin)
- **Design autour du jardin** : à l'occasion du Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire, rencontre avec des designers (28 septembre) — *Leçons et expériences du 1^{er} Festival international des jardins* (16 novembre)
- **Hors cycle** : *L'architecture et la mort* (12 octobre)

v. aussi : *La collection d'architecture*
Le centre d'information du Cci
La collection de design
De la Revue parlée aux Revues parlées



*Affiche pour l'exposition «Manifeste,
30 ans de création en perspective
1960/1990», 18 juin-28 sept. 1992*



Exposition «Manifeste», été 1992

Le Magazine

Responsable : Jacques Saur

Le *Magazine* du Centre Georges Pompidou a été créé en 1980 dans le but de disposer d'un support unique d'information : il prenait également le relais de la communication avec les adhérents. Inspirée de la presse générale, cette formule bimestrielle permettait de répondre à la diversité de l'information à transmettre, à l'importance et la multiplicité des publics à atteindre, à la nécessité de réaliser le produit d'information le moins coûteux possible.

Ni journal d'entreprise, ni revue de société d'amis comme en possèdent beaucoup de musées, le *Magazine* se veut véritablement complémentaire de tout ce que le Centre peut apporter dans ses murs à son public. Il est rédigé principalement par des journalistes professionnels. Y collaborent également des artistes et des spécialistes de toutes disciplines. On y trouve selon les cas des articles de vulgarisation, des articles plus savants, des inédits. Sa forme journalistique et sa diffusion constante, avec un tirage moyen de 55 000 exemplaires, font du *Magazine* une expérience unique : au plan international, aucun organisme comparable au Centre Georges Pompidou ne possède une telle publication à grand tirage.

Le *Magazine* s'est acquis une certaine réputation auprès de la presse professionnelle (écrite, radio et télévision) où il est utilisé comme source d'information sur les manifestations du Centre, puisqu'il paraît parfois longtemps avant que celles-ci ne soient ouvertes au public. A l'intérieur de l'Institution, il joue également un rôle d'information auprès du personnel.

Pour l'année 1992, le *Magazine* a atteint un tirage de 338 000 exemplaires. Le coût au numéro (hors frais de routage) a été de 3,89 F, coût demeurant dans les limites budgétaires demandées lors de sa création.

Manifeste, 30 ans de création en perspective 1960/1990

Du 18 juin au 25 octobre 1992

— grande galerie : arts plastiques/architecture.

186 854 visiteurs, dont 160 228 payants.

2099 visiteurs par jour, pour 89 jours

— galeries contemporaines :

180 410 visiteurs (payants : forfait),

1703 visiteurs par jour, pour 89 jours.

— forum : design.

310 996 visiteurs (payants : forfait),

2613 visiteurs par jour, pour 89 jours

Dès son arrivée à la présidence du Centre, Dominique Bozo demanda aux équipes du Musée et du Centre de création industrielle de réfléchir à une manifestation qui rende compte de l'activité patrimoniale du Centre touchant aux trente dernières années : c'est à dire à la fois de l'effort exercé par le Musée dans le domaine contemporain, et de l'entreprise naissante, au sein du Cci, de la constitution d'une véritable collection de design et d'architecture.

On parla, lors des premières réunions, "d'une sorte de manifeste" — le mot devait rester — affirmant la volonté de conserver la mémoire d'une histoire contemporaine à bien des égards rétive aux projets de conservation, donnée paradoxale, mais fondatrice de l'idée du Musée. De multiples questions se posaient : comment concilier la collection déjà établie du Musée avec celle, toute neuve, du Cci ? Comment montrer l'architecture ? Quel choix faire, parmi les milliers d'œuvres conservées ? Présentation historique, thématique, sélection de chef-d'œuvres ?

Il était clair dès le début que l'opération, quels que fussent les choix arrêtés en dernière instance, serait gourmande d'espace : le cabinet Renzo Piano fut appelé à la rescousse. Restructuration des galeries du cinquième, clarification des accès et des espaces d'accueil, couverture de l'espace central du forum ... *Manifeste* fut aussi un premier remaniement des volumes du Centre, prélude à un programme qui devrait s'échelonner sur plusieurs années.

L'agence de Jean Widmer, *Visual design*, accepta de revoir de fond en comble la signalétique du bâtiment, maintes fois montrée du doigt comme obsolète. En fait, le progrès passait par un retour aux sources, et ce n'est évidemment pas un hasard si ceux-là même (Piano et Widmer) qui furent les concepteurs du Centre assurent aujourd'hui son adaptation.

L'équipe de conception de *Manifeste*

Commissaire général

Germain Viatte, directeur des collections du Musée national d'art moderne

Pour le Musée national d'art moderne

Didier Semin, conservateur, chargé des collections contemporaines, Claire Stoullig et Marie-Laure Bernadac, conservateurs au Cabinet d'Art Graphique, Christiane Van Assche, conservateur, chargée de la vidéo

Pour le Centre de création industrielle

Alain Guilheux, Jean Dethier, Chantal Beret pour l'architecture, Marie-Laure Jousset, Raymond Guidot, Cécile Mihailovic pour le design et le graphisme, Martine Moinot pour la Revue virtuelle

Mise en scène

Renzo Piano, Bernard Plattner

Signalétique

Jean Widmer, Laurent Ungerer

Le parti retenu, plutôt pédagogique, fit la démonstration des richesses extraordinaires des fonds du Centre Pompidou, de la vitalité de l'entreprise Cci (à même de montrer, un an à peine après la décision de la constituer, une collection fort conséquente), de l'ouverture internationale du Musée, de la soif d'information du public (pas si étranger à l'art contemporain qu'on veut parfois le laisser entendre), de la dynamique des services autour des collections (mentionnons, par exemple, les bornes informatiques à disposition des visiteurs).

Si l'on ne put empêcher que se créent des confusions, notamment dans l'esprit des artistes dont beaucoup prirent *Manifeste* pour le palmarès qu'il n'était en aucune manière, le Centre avait réalisé là ce qu'on peut considérer comme un galop d'essai pour un futur état des collections en son sein, collections dont personne jusqu'alors n'avait à ce point *physiquement* pris la mesure.

La collection du Musée national d'art moderne dans *Manifeste*

Parce qu'on la connaît moins, ou par fragments, *Manifeste* s'appuyait essentiellement sur la collection contemporaine de ces trente dernières années, à partir de peintures, sculptures, environnements, œuvres multimedia, dessins, photographies, et une programmation continue de la collection de

vidéos et de films du Musée. L'exposition permettait d'en retrouver la diversité et les richesses en une suite d'espaces clairement définis, couvrant l'abstraction européenne après 1960 (de Hantaï et Tapiès à Viallat ou Jean-Pierre Bertrand) jusqu'aux grands courants des années 70 et 80, en passant par le *Pop Art*, *Les nouveaux réalistes*, l'art américain des années 60 et 70, etc. En outre, la mise à disposition de nouveaux espaces avait permis de mettre en valeur certains ensembles peu montrés de la partie historique de la collection (1905-1960). A cette occasion, la récente donation Pierre Matisse était présentée pour la première fois au public. Ainsi *Manifeste* avait pu révéler la richesse et la qualité de la collection du Musée national d'art moderne, considérablement enrichie depuis l'ouverture du Centre (avec plus de 14 340 œuvres acquises depuis 1977).

L'architecture dans *Manifeste* : les nouvelles acquisitions

La collection d'architecture présentée pour la première fois dans le cadre de *Manifeste* se définissait quatre thèmes essentiels :

- *La relation de l'architecture à la technique*, illustrée par les œuvres de Robert Le Ricolais, Paul Nelson, Oscar Niztchke, Edouard Albert, Jan Kaplicki, Peter Rice et Richard Rogers (ces derniers étant respectivement l'ingénieur et un des architectes du Centre Georges Pompidou).
- *La création contemporaine et ses origines immédiates*, ou la continuité de la pensée architecturale depuis le début des années 70, avec le travail de Hans Hollein, Andrea Branzi, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi, Massimiliano Fuksas. Pour la première fois, un concours d'architecture entrait dans son intégralité dans la collection : le concours de la bibliothèque universitaire de Jussieu, avec les projets de Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Toyo Ito, Jacques Herzog et Pierre de Meuron, Coop Himmelblau, Emmanuelle et Laurent Beaudouin, Antonio Cruz et Antonio Ortiz, Pierre du Besset et Dominique Lyon, architecture Studio.
- *Les développements de la pensée sur la ville*. Les nouvelles acquisitions permettaient de visualiser à l'aide d'exemples majeurs les grandes étapes de la pensée sur la ville depuis l'après guerre : *TEAM X*,

Le sens de *Manifeste*

Par Dominique Bozo

En se présentant : *Manifeste*, le Centre Georges Pompidou paraît s'offrir spontanément comme cible, à l'aune des grands précédents des XIX^e et XX^e siècles : Manifeste du surréalisme, Manifeste du futurisme, Manifeste du parti communiste. L'histoire n'a apparemment retenu du manifeste que sa dimension insurrectionnelle, expression d'une réflexion souvent alors clandestine. À l'évidence, le *manifeste* d'une institution aussi publique que le Centre échappe à cette confidentialité. *Manifeste* n'est pas un *pronunciamento* sur le XX^e siècle, même s'il sera sans doute tentant, pour les commentateurs, d'y lire la volonté de conclure, par provocation, le siècle avec le mot même qui lui a fait prendre le large. Car si l'on a quelquefois comparé le Centre Georges Pompidou à un vaisseau à quai, le substantif, "manifeste", dans l'acception du terme où le droit maritime l'a fixé, pourrait légitimement s'y appliquer : "Liste des marchandises constituant la cargaison d'un navire". De fait, la manifestation tient de l'inventaire, et ne saurait donc se confondre avec le projet d'une exposition : elle montre, mais ne démontre pas.

Manifeste doit par conséquent s'entendre davantage au sens de l'adjectif qualificatif : c'est une ou l'opération "manifeste". Selon les dictionnaires, "manifeste", au sens étymologique (*manifestus* — "pris avec la main sur le fait"), relève du lexique de la pénalité et du prétoire. *Manifeste* produit, en quelque sorte, les pièces à conviction qui attestent, dans les collections du Centre Georges Pompidou, d'un ensemble significatif d'œuvres. La part, aujourd'hui, des musées dans le concert culturel international a considérablement augmenté.

Manifeste est, à cet égard, la manifestation d'une volonté d'agir en Europe et de confirmer, dans la recomposition du paysage culturel européen, le dessein du Centre Georges Pompidou, en rendant explicite la capacité à traiter de ce qui échappe à toute saisie : le contemporain. Car ces trente dernières années, sur lesquelles porte *Manifeste*, tiennent à la fois du passé proche mais, plus sûrement encore, d'une pluralité des présents. Aussi a-t-on préféré cartographier le contemporain plutôt que d'en faire la généalogie. Dans une carte, en

effet, rien ne paraît engendrer rien et tout se présente d'un seul tenant.

Manifeste explicite également les intentions et les usages demeurés implicites d'un Musée dans son activité de collectionneur. *Manifeste* conduit l'institution à se donner un autre horizon et à créer, en complément des œuvres plastiques, des collections d'architecture et de design. Ainsi s'assemblent les outils d'une réflexion qui nous permettront d'aborder la création à venir. *Manifeste* invite donc à examiner les couches sédimentées des acquisitions où se compose ce regard si particulier qui, au fil des ans, évalue, jauge, juge, intègre, taille, coupe, choisit et finit par constituer l'art ou le goût.

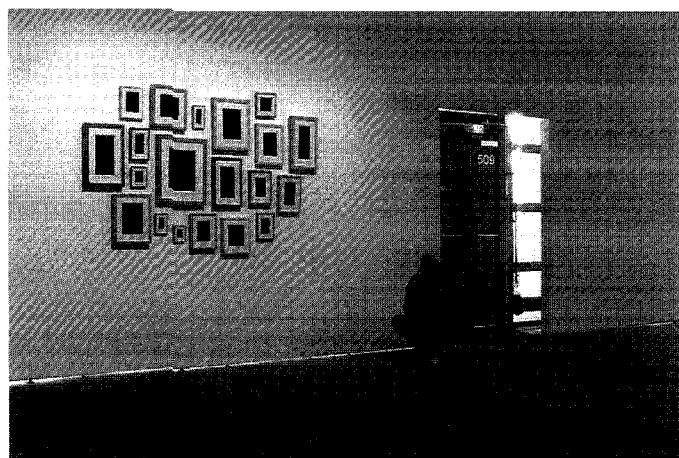
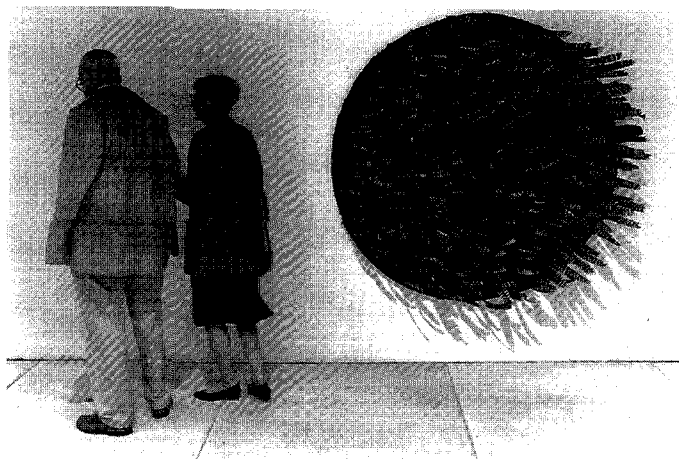
avec l'œuvre des Smithson et de Georges Candilis (avec Josic et Woods), les mégastructures représentées par Yona Friedman et son *Paris spatial*, l'architecture urbaine française de Paul Chemetov, le collage et la requalification urbaine de Bernard Huet. D'autres architectes viendront s'inscrire dans cette trame qui décrit aussi une histoire du logement social.

- Enfin, la collection a continué de s'interroger sur les rapports qu'entretient l'architecture avec l'espace et la sculpture. L'espace avec Tadao Ando et Patrick Berger ; la sculpture avec André Bloc, André Bruyère et Émile Aillaud.

Le design dans *Manifeste*

Manifeste avait permis de regrouper quelque 250 objets de la nouvelle collection de design, autour de six thèmes majeurs :

- *Entreprises et créateurs* : des exemples prestigieux de firmes qui ont acquis leur renom par une politique ambitieuse de design,
 - soit en s'associant à long terme avec un designer extérieur : ainsi IBM avec Paul Rand (graphisme), Elliot Noyes et Richard Sapper (design) ; Olivetti avec Ettore Sottsass et Mario Bellini ; Braun avec Dieter Rams ; Artifort avec Pierre Paulin ; Cassina avec Mario Bellini, Andrea Branzi, Gaetano Pesce ; Tecno avec Osvaldo Borsani, Norman Foster ;
 - soit en travaillant avec des designers intégrés au bureau d'étude, tels Moulinex, Calor, Philips, Sony, Facom ou Swatch.



- Une chronologie historique et technique du design par l'exemple du siège : objet expérimental par excellence, le siège est idéal pour évoquer l'histoire des styles, des modes, des matériaux et des techniques des dernières décennies, illustrée par une série de pièces signées par les plus grands créateurs (Arne Jacobsen, Verner Panton, Osvaldo Borsani, Pierre Paulin, Joe Colombo, Quasar, Shiro Kuramata, Philippe Starck, Ron Arad, etc.).
- Les «meubles habitables» des années 60-70 : une nouvelle conception de l'habitat apparaît, caractérisée par des cellules fonctionnelles et mobiles, telles que les coques de la cafétéria du Théâtre de la Ville (1968) à Paris conçues par Annie Tribel, et le prototype de cellule-cuisine (1969) imaginée par Olivier Mourgue pour des logements HLM.
- Le «Nouveau design», ludique, symbolique, expérimental était représenté par Andrea Branzi, Gaetano Pesce, Shiro Kuramata, Ron Arad, Javier Mariscal, Elizabeth Garouste et Mattia Bonetti, Philippe Starck, Sylvain Dubuisson, etc. dont les créations illustrent les différentes tendances des années 80-90.
- Le domaine du design militaire, banc d'essai de nombreuses recherches de pointe appliquées par la suite au secteur civil, était symbolisé par le *Mirage III E* à ailes delta (1964) de Marcel Dassault.
- Enfin, *L'univers des créateurs* : Manifeste mettait en vedette quelques uns des grands designers qui ont marqué l'évolution du design depuis 1960, en présentant des pièces exemplaires de leurs recherches et de leurs univers : la *Living sculpture* (1971) de Verner Panton, la salle à manger «*I suppose you know what I'm talking about*» (1987) d'Ettore Sottsass, les expérimentations sur les nouveaux matériaux de Gaetano Pesce allant de «*L'habitat pour deux personnes*» (1972) au fauteuil *Feltri* (1986), le trajet de Philippe Starck, de la chaise Coste (1981) au prototype de réverbère pour Decaux (1991), les recherches aérodynamiques de Luigi Colani avec sa moto record du monde (1986), la diversité des domaines de création de Roger Tallon, du *Téléavia* (1964) aux TGV (1967-1990) dont on verra les maquettes.

(On trouvera une liste des œuvres de la collection de design présentées dans Manifeste à l'entrée design)

v. aussi :

La collection d'architecture
Les collections contemporaines
La collection de design
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

La direction des manifestations et des spectacles

Directeur : Marcel Bonnaud

La direction des manifestations et des spectacles s'inscrit dans le projet de réorganisation de l'établissement public voulue par le président Dominique Bozo. Elle regroupe tous les acteurs qui participent à la réalisation de l'ensemble des manifestations programmées au Centre Georges Pompidou. Elle constitue donc une chaîne cohérente qui comprend :

- La *cellule programmation* qui réalise, tient à jour et diffuse au plan interne les éléments d'information relatifs à la programmation pluriannuelle, annuelle, mensuelle et quotidienne des manifestations ;
- la *régie des salles*, chargée d'assurer l'exploitation des salles du Centre et le bon déroulement des manifestations qui s'y produisent.
- le *service des spectacles*, composé d'un pôle cinéma, d'un pôle théâtre et danse et d'un pôle vidéospectacles, qui assure la programmation de ces activités dans le cadre des orientations prises en conseil artistique ;
- le *service des expositions* qui assure la fonction de producteur des manifestations en assumant trois missions : une mission d'assistance aux commissaires d'exposition pour la mise en œuvre de leur contenu ; une mission de coordination de la réalisation, en liaison avec les partenaires internes ; une mission de gestion, qui comprend principalement la détermination des budgets, l'établissement des contrats, le suivi des dépenses et l'établissement des bilans ;
- le *service de l'architecture et des réalisations muséographiques*, qui a la double mission d'améliorer la qualité des espaces sur le plan muséographique, et de rechercher l'optimisation de l'utilisation des espaces. Dans ce cadre il assume quatre fonctions principales : une fonction de conception et de réalisation architecturale des

expositions, une fonction de réflexion et de conseil sur l'aménagement des expositions et des espaces de présentation des collections, une fonction de bureau d'étude qui comporte soit la conception architecturale des expositions, soit le suivi des études conduites par d'autres architectes, une fonction de suivi d'opérations couvrant l'ensemble des phases d'aménagement. La liaison de ce service avec la direction du bâtiment et de la sécurité est bien entendu permanente, en ce qui concerne la conformité des projets avec le règlement de sécurité de l'établissement.

Il s'agit donc d'un dispositif qui permet de maîtriser globalement les différentes étapes d'une manifestation, d'assurer son inscription dans l'espace et dans le temps jusqu'à l'achèvement de sa présentation et de donner une solidarité efficace à la multiplicité des interventions.

v. aussi : *La direction du bâtiment et de la sécurité*
Le service de la logistique
La programmation du Centre
Les arts de la scène

La dation Pierre Matisse

Grâce au mécanisme de la dation, les collections nationales se sont enrichies d'un ensemble exceptionnel d'œuvres provenant de la collection du fils cadet d'Henri Matisse, Pierre Matisse, décédé en août 1989. Cette dation a été proposée par les enfants de Pierre Matisse, Mme Jacqueline Matisse, MM. Paul et Pierre-Noël Matisse, en paiement des droits de la succession de leur père.

Pierre Matisse avait exposé et défendu dans sa propre galerie, fondée en 1931 à New-York, nombre des artistes majeurs de ce siècle : Miró dès 1932 (dont il organise plus de trente expositions), puis Alexander Calder, Giorgio De Chirico, Balthus, Yves Tanguy ... Durant la Seconde Guerre Mondiale, sa galerie devient le point de ralliement du groupe des artistes en exil, réfugiés à New York : il y expose ainsi André Masson, Wifredo Lam, Marc Chagall et tout de suite après la guerre, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti et Jean-Paul Riopelle. Avec les années 60, il s'intéresse à Millares et Antonio Saura, puis à Sam Francis et à Raymond Mason ; il expose régulièrement Joan Miró, Marc Chagall, Balthus. Pierre Matisse est toujours resté fidèle aux peintres de la génération de son père, comme Rouault ou Derain, dont il fut l'élève,

ainsi que ceux, plus nombreux, de sa propre génération. Face au rayonnement de la génération américaine d'après guerre, il a maintenu et affirmé ainsi la présence de grands artistes européens. Il les a imposés à New York, auprès des grands musées américains et surtout auprès des collectionneurs.

Ainsi la dation Pierre Matisse est-elle composée d'un ensemble de vingt-cinq œuvres de Henri Matisse, peintures, dessins, gouaches découpées et sculptures, datées de 1900 à 1953, et représentatives des étapes importantes son itinéraire. L'État a également retenu pour cette dation des œuvres d'artistes majeurs défendus par Pierre Matisse dans sa galerie New-Yorkaise : un bronze d'Alberto Giacometti, trois œuvres de Joan Miró, cinq œuvres de Jean Dubuffet, ainsi que deux œuvres provenant de la collection personnelle de Henri Matisse, une gouache de Georges Rouault et une peinture de Paul Cézanne.

Conformément à la volonté affirmée par l'État de déployer les collections nationales en direction des régions, une partie importante de ces œuvres est venue rejoindre des musées gérés par les collectivités locales.

L'exposition présentée au Centre Georges Pompidou de juin à septembre 1992 retraçait l'itinéraire d'Henri Matisse, avec trois peintures témoignant de la maîtrise du peintre à réconcilier le dessin et la couleur, *Autoportrait* (1900), *Modèle allongé, robe blanche* (1946), *Nu rose, intérieur rouge* (1947), une série de dessins de taille monumentale, dont *Nymphe et faune* (1942-1943), et *Acrobate* (1952), un ensemble de gouaches découpées à plus d'un titre exceptionnel (cette dation permet en effet de conserver en France les toutes premières tentatives de Matisse dans cette technique de découpe à vif dans la couleur), enfin treize sculptures qui jalonnent à peu près toute l'évolution de Matisse dans ce domaine, depuis le *Jaguar dévorant un lièvre* (1899-1901) jusqu'à la *Venus à la coquille* (1930), en passant par les *Deux nègresses* (1908) et *Jeannette (état I et état II, 1910 à 1913)*.

En outre, deux œuvres de cette dation proviennent directement de la collection personnelle d'Henri Matisse : *le Portrait de Mme Cézanne* (c.1885) de Cézanne, et *Filles* (1905) de Rouault. Les héritiers de Pierre Matisse avaient souhaité que figurent dans cette dation les œuvres des trois artistes avec lesquels il avait entretenu des relations étroites : Dubuffet

(Pierre Matisse, *portrait obscur*, 1947, et la série de douze gouaches *Métromanie*, 1943), Giacometti, soutenu par Pierre Matisse dès les années 1930 (*Femme de Venise*, 1930), et Miró avec un extraordi-

naire ensemble d'œuvres des années trente (dont *Composition*, 1933). Enfin, l'exposition était accompagnée d'un hommage à Pierre Matisse, évoquant l'activité de sa galerie.

Les œuvres de la dation Pierre Matisse, et leur affectation

Œuvres rejoignant les collections du Musée national d'art moderne	Henri Matisse	Nu aux oranges, 1953, encre de chine, papiers gouachés et découpés
	Henri Matisse	Autoportrait, 1900, huile sur toile.
	Henri Matisse	Arbre, 1951, encre, gouache, fusain sur papier maroufflé sur toile
	Henri Matisse	Nymphe et faune, 1942-43, fusain sur toile
	Henri Matisse	Deux danseurs (Étude pour le rideau du ballet "Rouge et Noir"), 1937-1938, crayon, papiers gouachés et découpés
	Henri Matisse	Danseur (Étude pour le rideau du ballet "Rouge et Noir"), 1937-1938, crayon, papiers gouachés et découpés.
	Henri Matisse	Acrobate, 1952, encre de Chine sur papier.
	Henri Matisse	Madeleine II, 1903, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Deux négresses, 1908, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Jeannette I, 1910-1911, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Jeannette IV, 1910-1911, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Vénus à la coquille (1er état), 1930, bronze à la cire perdue.
	Jean Dubuffet	Pierre Matisse, portrait obscur, 1947, huile, sable et graviers sur toile.
	Jean Dubuffet	Le danseur, 1954, éponge.
	Jean Dubuffet	Le métro, 1943, 12 gouaches.
Dijon — Musée des beaux-arts	Alberto Giacometti	Femme de Venise V, 1956, bronze.
	Joan Miró	Tête, 1935, gouache, panneau.
	Henri Matisse	Henriette I, 1925, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Henriette II, 1927, bronze à la cire perdue.
Grenoble — Musée de peinture et de sculpture	Henri Matisse	Henriette III, 1929, bronze à la cire perdue.
	Georges Rouault	Filles, 1905, craie noire, pastel sur papier collé sur carton.
	Henri Matisse	Tête de fillette, Marguerite, 1906, bronze.
	Henri Matisse	Étude de pied, 1909, bronze.
Le Cateau-Cambresis — Musée Matisse	Henri Matisse	Visage sur fond jaune, 1952, gouache et encre de chine.
	Henri Matisse	Nu debout, 1947, huile sur toile.
	Henri Matisse	Dépôt par le Mnam d'une œuvre équivalente à "Autoportrait", 1900
Lyon — Musée des beaux-arts	Henri Matisse	Jeune femme en blanc fond rouge, 1946, huile sur toile.

Nice — Musée Matisse	Henri Matisse	Porte de confessionnal (maquette pour la chapelle du Rosaire à Vence), 1950, fusain sur papier marouflé sur toile.
	Henri Matisse	Femme à l'amphore, 1953, gouache, papiers découpés.
	Henri Matisse,	Jaguar dévorant un lièvre, 1899, bronze à la cire perdue.
	Henri Matisse	Nu assis, bras derrière le dos, 1909, bronze à la cire perdue.
Paris — Musée d'art moderne de la Ville de Paris	Henri Matisse	Nu de dos (3e état), 1916-1917, bas relief, bronze.
Paris — Musée d'Orsay	Paul Cézanne	Portrait de Mme Cézanne, 1885-1887, huile sur toile.
Saint-Etienne — Musée d'art moderne	Jean Dubuffet	Gymnosophie, 1950, huile sur toile.
Toulouse — Centre régional d'art contemporain	Jean Dubuffet	La Bouture, 1956, huile et collage sur toile.
Villeneuve d'Ascq — Musée d'art moderne du Nord	Joan Miró	Tête, 1937, gouache, aquarelle, craie Conté sur papier collé sur carton.

v.aussi : Les acquisitions
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

Dessins de Miró : Personnages, oiseaux ... 1924-1977

Commissaire : Claire Stoullig
Du 29 avril au 7 juin 1992 — salle d'art graphique

Le Musée national d'art moderne présentait ici un ensemble de cinquante dessins de Miró. Après l'exposition *Dessins de Miró* qui avait eu lieu en 1978 au Centre Georges Pompidou, l'artiste avait donné 75 dessins au Musée. Depuis, la collection du cabinet d'art graphique s'est enrichie, notamment grâce à la donation Leiris en 1984. Le Musée a complété cet ensemble par des acquisitions d'œuvres importantes des années trente, et la collection compte à ce jour un fonds de 90 dessins de Miró.

Miró peint comme il dessine et dessine comme il peint, car tout son art est dessin. Non seulement il fait partie de ces artistes complets (peintre, sculpteur, céramiste, lithographe, illustrateur ...) pour lesquels tous les moyens sont bons pour "faire naître un monde", pour révéler "quelque chose de vivant", mais surtout son œuvre entière est marquée du signe du dessin. Points, traits, tâches, écriture, graffiti, lignes, le dessin lui permet de mettre à nu l'acte pictural, de décanter et simplifier les formes jusqu'au signe plastique original, "signe de la naissance de tout signe", comme l'écrit Jacques Dupin. Miró retrouve instinctivement le geste du commencement, comme dans ces dessins faits de trois taches et de quelques traits.

La diversité des œuvres présentées, qui mettent en jeu humour et spontanéité du trait, rythme et énergie, démontrait combien Miró était "un artiste touché par la grâce" (Eugène Ionesco), alliant des forces élémentaires, populaires et terriennes, à l'univers céleste du rêve et du merveilleux.

v.aussi : Le cabinet d'art graphique

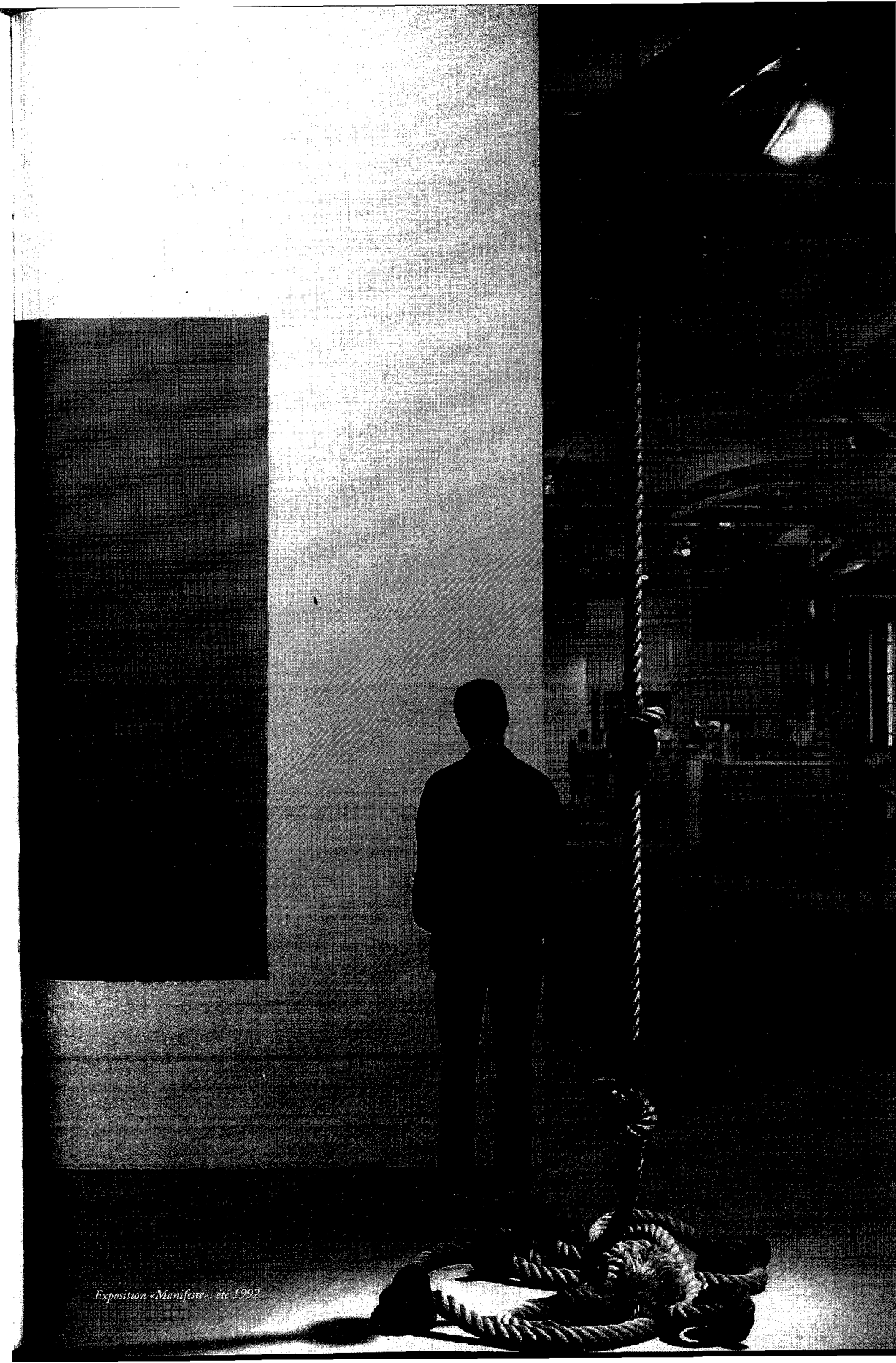
La dation Martin-Malburet

Responsable de la documentation du Mnam :
Catherine Schmitt

Avec la dation Martin-Malburet, les collections nationales jusque là relativement pauvres en œuvres et documents futuristes se sont trouvées singulièrement enrichies, avec l'apport de 87 documents (39 pour la Bibliothèque nationale, le reste pour la documentation du Musée national d'art moderne).

Le **Futurisme** italien est représenté par des manifestes fondamentaux qui complètent parfaitement les fonds d'archives nationales. Citons entre autres *Parole in liberta* (1915), *L'Antitradizione futurista* (1913), *La Splendeur géométrique et mécanique de la sensibilité numérique* (1914), et des ouvrages de Platone, Cangiullo, dont *La Poesia Pentagrammata* (1923). La pièce la plus spectaculaire de cette dation d'archives historiques est assurément le dessin-poème de Marinetti, *Mots en liberté*, *Trains* (v.1910), esquisse d'un projet parfaitement exemplaire des inventions graphiques et poétiques, et des recherches plastiques fondamentales dans le Futurisme italien.

Le Constructivisme russe est représenté par les livres



Exposition «Manifeste» été 1992



de Maïakovski, dont les couvertures en photomontage sont dues à Rodtchenko ou Lavinski et les illustrations typographiques à El Lissitzky ou Klutsis. En outre, la dation comporte divers documents émis par le collectif *Kino*. Les cartes postales *série économique*, la suite théorique *MAAF* sont autant d'œuvres exemplaires de la démarche idéologique et des recherches plastiques du Constructivisme russe dans les années 1925-1930.

Un choix significatif des documents reçus par le Musée a été présenté dans les vitrines du quatrième étage.

v.aussi : *La documentation du Musée national d'art moderne*

Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Directeur : Germain Viatte

Le pourquoi d'une réunion.

Le regroupement du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle en un département unique constitue l'un des faits majeurs de l'année 1992. Désormais, le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle (Mnam-Cci) rassemble les équipes artistiques et scientifiques des deux anciens départements constitutifs du Centre à sa création, ainsi que les services chargés

de la valorisation et de la gestion des collections (acquisitions, restauration, mouvement des œuvres, documentation).

Par cette réunion, les deux composantes se trouvent renforcées, tout en gardant leur identité propre :

Le Musée national d'art moderne bénéficie de l'expérience et l'excellence maintes fois prouvées du Centre de création industrielle dans les domaines de l'architecture et du design, en matière d'organisation d'exposition, et particulièrement de scénographie. Le Centre de création industrielle, qui n'avait ni les moyens logistiques, ni les moyens financiers, ni l'expérience nécessaire pour constituer seul des collections, bénéficie du soutien du Musée dont le poids et l'expérience ont permis de constituer d'emblée des collections de design et d'architecture qui font référence.

Les domaines de compétence du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle recouvrent donc désormais les peintures et sculptures historiques et contemporaines, les dessins, la photo, le design et la communication visuelle, l'architecture, le cinéma expérimental, la vidéo et les nouvelles technologies. Il a pour mission de développer les collections, concevoir des manifestations, valoriser la dimension historique de la création dans ces diverses disciplines, assurer une prospection sur leurs aspects les plus novateurs.

Les directeurs du Musée national d'art moderne :

De 1974 à 1981 : Pontus Hulten
De 1981 à 1986 : Dominique Bozo
De 1986 à 1987 : Bernard Ceysson
De 1987 à 1990 : Jean-Hubert Martin
D'octobre 1990 à août 1991 : Dominique Bozo, également directeur du Centre de création industrielle
Depuis août 1991 : Germain Viatte.

Les directeurs du Centre de création industrielle :

De 1976 à 1982 : Jacques Mullender
De 1982 à 1984 : Paul Blanquart
De 1984 à 1990 : François Burkhardt
en octobre 1990, Dominique Bozo prend la direction conjointe du Cci et du Mnam.
La réunion du Centre de création industrielle et du Musée national d'art moderne est inscrite dans le décret du 24 décembre 1992

Histoire parallèle, histoire croisée

Le Musée national d'art moderne

En 1818, s'ouvrent les prémisses d'un Musée d'art moderne avec le Musée du Luxembourg où seuls les artistes vivants de l'école française sont présentés. En 1922, naît un second Musée, le Jeu de Paume, consacré aux artistes étrangers. En 1937, à l'occasion de l'Exposition universelle, le Musée d'art moderne s'installe au Palais de Tokyo. En 1942, les premières salles sont ouvertes. Le 9 juin 1947, le Musée national d'art moderne est officiellement inauguré. En 1976, le Musée national d'art moderne s'installe au Centre Georges Pompidou.

Le projet du Musée

Le Musée national d'art moderne est seul en son genre, intégré à un grand centre culturel, au cœur d'une capitale, entouré d'activités qui catalysent l'actualité et l'attention du public. Activités qu'il ne peut ni ne veut ignorer. Le Musée national d'art moderne propose une réponse à la question de la muséographie du XXe siècle : Dans les années soixante, les tableaux s'agrandissent, de nouvelles notions s'imposent dans la création : les environnements, les installations, les happenings, les actions, l'art conceptuel. Le Musée devient aussi un lieu pour lequel l'artiste crée... Il a fallu rendre compte de cette transformation, la rendre sensible aux yeux du public par une présentation différenciée des œuvres. Ainsi, les salles réservées aux œuvres contemporaines doivent-elles pouvoir accueillir, dans des espaces manifestement trop exigus, les environnements de Dubuffet, Ben, Beuys ou Louise Bourgeois, tout en donnant par roulement des aperçus globaux des divers aspects de la création contemporaine.

Aujourd'hui...

... La question se pose du devenir de ces collections accumulées. Elles doivent être l'occasion de proposer une nouvelle présentation des œuvres, dans des espaces permanents élargis. Elles doivent également participer à une réactualisation de la vocation nationale du fonds du Mnam-Cci, dans sa collaboration avec les musées des collectivités territoriales, par sa politique de prêt et de dépôts.

Le Centre de création industrielle

Créé en 1969 par François Barré et François Mathay, au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, et intégré dès 1972 dans la préfiguration du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, le Centre de création industrielle se consacre à l'histoire et l'évolution au XXe siècle des composantes du cadre de vie et de la création industrielle : l'architecture, l'architecture d'intérieur, l'urbanisme, le design, la communication visuelle.

Le projet du Cci

Alors que le public devient plus attentif aux édifices de l'époque, alors qu'une culture architecturale apparaît, le Centre de création industrielle se propose de saisir et de présenter au public les filières et les changements de l'architecture actuelle, dans ses réalisations, ses méthodes, ses théories et les conceptions de l'histoire qui la sous-tendent.

Le second pôle de sa mission est centré sur le design. Il s'attache à faire découvrir au visiteur ses domaines, lui présenter leur histoire et leurs orientations nouvelles, le rendre sensible à la notion de qualité, et lui permettre de situer la création industrielle dans le développement culturel général.

Il se veut le garant d'une représentation des produits, au-delà de leur aspect fonctionnaliste, de leur qualité technique, voire économique.

Cette présentation intègre l'objet dans sa dimension symbolique, dans ses rapports à la communication, ses capacités d'appropriation par le public, son rôle de témoin ou de fétiche à l'intérieur des courants généraux de l'esthétique.

Aujourd'hui...

... Le département Mnam-Cci comprend deux secteurs spécialisés dans l'architecture et le design, au même titre que le cabinet d'art graphique et la photo, le cinéma expérimental et la vidéo, qui participent comme eux à la constitution des collections du Musée. L'exposition *Manifeste*, en 1992, a présenté les résultats très prometteurs de cet effort de constitution d'une première collection, avec environ 300 œuvres pour l'architecture, et 800 pour le design.

Et demain ?

Manifeste marquait la volonté de tirer un certain nombre de bilans, dans les domaines propres au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle : les domaines antérieurs à la création du Musée — c'est le cas des arts plastiques — comme les domaines intégrés au Musée depuis lors — la photo, la vidéo, le cinéma expérimental, et tout récemment le design et l'architecture. Et *Manifeste* l'a amplement démontré : par le bâtiment qui l'abrite, par ses espaces, par sa capacité à montrer simultanément des collections et de grandes expositions, par son large public et, bien sûr, par sa collection proprement dite — aujourd'hui une des premières au monde avec celle du MoMA de New-York —, le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle dispose d'un outil sans équivalent au plan international.

Et demain ? Les nouvelles collections de design et d'architecture s'inscrivent désormais dans celle du Musée ; présentées séparément, sous forme de dossiers thématiques ou historiques, ou encore en association directe avec les arts plastiques, elles auront nécessairement une influence sur la présentation de l'ensemble des collections. Alors que les grandes expositions historiques internationales d'art du XXe siècle deviennent de plus en plus difficiles à réaliser, le trésor patrimonial accumulé au Centre Georges Pompidou doit permettre une redéfinition plus ouverte de la notion de Musée, qui puisse faire cohabiter plusieurs lectures du monde contemporain.

La décision de collectionner architecture et design a généré de nouvelles pratiques, une adaptation nouvelle des structures et des espaces, de nouvelles spécialisations des personnels. Ce mouvement doit contribuer à donner au Centre, dix-sept ans après son ouverture, une dynamique nouvelle. Il peut également jouer un rôle nouveau dans le réseau français des musées, aujourd'hui très faibles sur le plan de l'architecture du XXe siècle et du design, et provoquer une modernisation des vieux musées des sciences et techniques ou des musées d'histoire des villes, exclusivement tournés vers le passé. Ainsi le Centre Pompidou peut-il espérer générer des effets comparables à la vague de création de collections d'art contemporain à travers tout le pays qui avait suivi son ouverture.

L'une des premières collections au monde

Le Musée national d'art moderne détient un fonds unique, où sont représentées les figures majeures de l'art moderne : Matisse, Picasso, Laurens, Braque, Léger, Kandinsky, Brancusi, Chagall, Miró, Giacometti, Dubuffet, Duchamp, etc. Il possède en outre un fonds significatif des grands courants de l'art contemporain : *Pop art*, *Arte povera*, *Nouveaux réalistes*...

Ces fonds constituent l'une des plus importantes collections publiques d'art du XXe siècle au monde, avec 3 600 artistes représentés, 33 000 œuvres dont 5 000 peintures, 2 500 sculptures, 14 000 dessins, 7 000 photographies et 1 000 films et vidéos. Chaque année, la collection s'enrichit de 1 000 œuvres environ. Le Musée possède son propre budget d'acquisitions depuis 1974. Achats, mais aussi dons, donations, legs et maintenant dations (la loi française votée en 1968 est unique au monde) ont permis le développement spectaculaire de la collection.

800 œuvres sont exposées au quatrième et au troisième étages du Centre. Renouvelées par accrochages successifs, elles permettent de retracer l'histoire de l'art moderne de 1905 à nos jours. D'autres sont prêtées ou déposées dans les musées de province et les musées étrangers. Ces prêts et ces dépôts répondent à la vocation nationale et internationale du Centre Georges Pompidou. Ils constituent également l'assise permanente d'une réciprocité qui permet au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle d'organiser ses propres expositions.

Les grands mouvements artistiques de 1905 à 1960 occupent 6 300 m² au quatrième étage. Une présentation temporaire de différents courants de l'art contemporain des années soixante jusqu'à nos jours couvre 2 960 m² au troisième étage. Au rez-de-chaussée du Centre, le Musée national d'art moderne dispose également des galeries contemporaines, où sont exposés en priorité des artistes français ou étrangers en activité. Réaménagées par Renzo Piano en 1985, elles couvrent environ 1 200 m² de surfaces d'exposition. Sur les terrasses (dont l'une est accessible directement dans le parcours des collections) sont présentées des sculptures de Laurens, Ernst, Miró, Calder et Tinguely. La photographie contemporaine trouve sa place dans la galerie du forum (rez-de-

Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle en 1992/1993

Germain Viatte, directeur.

Nicole Richy (chargée de mission auprès du directeur)
Olga Makhrov, Jean-Paul Ameline (gestion des collections)

Arts plastiques

Collections historiques

Isabelle Monod-Fontaine (peintures),
Margit Rowell-Fabrice Hergott (sculptures),
Agnès de la Beaumelle (restauration),
Didier Schulmann (dépôts et prêts)

Collections contemporaines

Didier Semin, Paul-Hervé Parsy, Claude Schweisguth,
Sophie Duplex, Nadine Pouillon, Christine van Assche
(images vidéo) ;

Galleries contemporaines

Jean de Loisy, Catherine Grenier, Jean Pierre Bordaz.

Cabinet d'art graphique

Marie-Laure Bernadac, Béatrice Salmon.

Architecture et design

Alain Guiheux (Cellule architecture) ;
Marie-Laure Jousset (Cellule design)

Cinéma/Photo

Alain Sayag, Jean-Michel Bouhours, Gisèle Breteau-Skira.

Nouvelles technologies

Martine Moinot, Christine Van Assche

Documentation

Documentation des collections

Jessica Boissel

Documentation du Mnam

Catherine Schmitt

Documentation du Cci

Jean-Pierre Piton (recherche documentaire),
Patrick Renaud (Bibliothèque).

Photothèque

Antoinette Rézé-Huré

La fréquentation du Musée national d'art moderne

	Tot.Visiteurs	Payants	Par jour	Nb j.
1990	1 096 938	391 340	3502	313
1991	884 961	321 935	2846	311
1992	1 052 594	297 753	3363	313

chaussée). Enfin le cabinet d'art graphique, situé au quatrième étage dans le parcours des collections permanentes, permet de mettre l'accent sur les acquisitions récentes du Musée dans les domaines du dessin, du collage, de la gravure, de la photographie, des livres illustrés.

Les nouvelles collections du Cci

Design

Cette collection internationale commencée à l'été 1991 est constituée de dons importants d'entreprises telles que IBM, Braun, Artifort, Tecno, Cassina, Facom, Calor, Philips, et de collectionneurs comme Pierre Perrigault. Construite autour de trois axes : le design industriel (dessins, maquettes, prototypes, pièces de série), les pièces uniques, et le graphisme, elle recouvre l'histoire du design des années 60 à aujourd'hui. Elle rassemble notamment des pièces uniques de designers de première importance pour la période 60-90, tels Ettore Sottsass, Verner Panton, Gaetano Pesce. Pour la période des années 20-50, elle comprend également des pièces de mobilier de Jean Prouvé, Serge Mouille, Jean Royère et d'Eileen Gray (*Maison de Roquebrune E 1027*).

Architecture

Plus récente, la collection d'architecture a été créée en juin 1992 avec l'exposition *Manifeste*. Elle est d'ores et déjà particulièrement riche sur les mouvements contemporains liés aux technologies actuelles. Cette collection internationale et contemporaine est constituée de dessins, de maquettes, de photographies d'architecture et de films d'architecture.

v.aussi : *Les acquisitions*
La collection d'architecture
Le cabinet d'art graphique
Le bâtiment
Le centre d'information du Centre de création industrielle
Les collections contemporaines
Les galleries contemporaines
Le décret du 24 décembre 1992
La collection de design
La documentation du Musée national d'art moderne
La documentation des collections du Musée national d'art moderne
Manifeste
Les muséographies du Centre
La collection de peintures
La collection photographique
La photothèque des œuvres du Musée national d'art moderne
Les prêts et dépôts d'œuvres
Les publics du Centre
La restauration des œuvres
La collection de sculpture

Les muséographies du Centre

Entretien avec Germain Viatte, directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, mené par la revue Traverses (N°6)

Traverses — Avec l'exposition *Manifeste*, le Centre Georges Pompidou s'est pour la première fois exposé lui-même. Il a mis en évidence la relation très forte qui existe entre l'architecture du bâtiment, ses espaces et les œuvres. L'histoire de la muséographie propre au Centre peut-elle se relire à partir de cet événement ?

Germain Viatte — Je crois qu'une réflexion sur la muséographie au Centre Georges Pompidou commence par cette constatation : le bâtiment, dans sa conception même, génère une nouvelle approche et, inévitablement, d'autres pratiques de l'espace, de la relation entre l'œuvre et l'espace.

Conçu à l'origine pour mettre à la disposition des utilisateurs de grands plateaux sans obstacle, il permettait d'inscrire toutes les architectures possibles, donc toutes les démonstrations possibles sur quelque thème que ce soit. Ainsi, l'espace consacré aux collections permanentes du Musée national d'art moderne s'ouvrait au troisième étage, s'y développait en escargot, se poursuivait par l'escalator au quatrième étage sud pour conduire jusqu'au quatrième étage nord. Le parti pris initial, fondé sur cette ouverture générale des espaces, consistait à opposer trois dimensions distinctes. La première, celle de visite rapide et essentielle, synthétique, avait, si je puis dire, le visiteur et le plaçant dans un enchaînement de perspectives, le renvoyant ainsi de tableaux en tableaux par une suite de ricochets. C'était un parcours comparatiste, qui suivait une chronologie générale, tout en incluant des ruptures d'orientation esthétique fortes dans un espace éclaté. Ce circuit essentiel intégrait d'autres ensembles fondés, notamment pour les œuvres du début du siècle, sur l'expérience des espaces où l'art moderne s'était constitué, c'est-à-dire l'appartement du collectionneur. Je me souviens très bien de la visite de la collection Muller, à Soleure, installée dans un bâtiment bourgeois d'une ville industrielle de la Suisse centrale et présentée dans des petites pièces, non sans une certaine accumulation. Dans cet esprit, nous avions imaginé des « appartements » où des situations ordonnées, limitées, ponctuelles, venaient s'opposer à un parcours général ouvert et syncope. L'une des références de cette présentation était celle du village alsacien, où les circulations s'opèrent selon un enchaînement de places autour d'îlots d'habitation à densité forte. Cette idée du village était tellement présente que Pontus Hulten avait eu l'idée d'acquiescer plusieurs dizaines de petits tabourets africains pour les placer à l'intérieur des salles afin de donner une unité spatiale, une sorte d'intimité à ces ensembles. Il y avait aussi des réserves qu'on appelait du terme barbare de « cinacothèques », c'est-à-dire qu'elles étaient mobiles et accessibles au public. Le visiteur pouvait demander de faire descendre des panneaux sur lesquels étaient accrochés des tableaux, classés selon ce qui était présenté dans la zone en question. Ça n'a pas fonctionné très longtemps, pour des raisons techniques.

Cet espace, avec ses îlots de densité plus forte, s'ouvrait progressivement jusqu'à l'art contemporain. Les « appartements » permettaient une rotation assez fréquente des présentations et un accrochage moins sélectif, laissant leur place à des témoignages du goût marginal. Par ailleurs, on avait joué, parfois jusqu'à l'excès, sur une totale absence de sophistication : cimaises peintes, moquette, peu d'artifices de présentation.

T. — Le visiteur était-il conduit dans son parcours, plus qu'il ne l'est aujourd'hui ?

G. V. — Non, je ne crois pas qu'on puisse dire cela. Évidemment, on jouait beaucoup sur une dynamique d'entraînement. Mais celle-ci a été très vite contestée par le milieu de l'art comme étant facteur de dispersion, interdisant toute concentration possible, dispersant le regard, ouvrant des points de vue de tous côtés, et s'opposant donc à une approche réfléchie des contenus. Les architectes eux-mêmes l'ont critiquée. Rogers, dès ce moment-là, a considéré que le dispositif était trop divers dans sa volumétrie, les trois hauteurs de cimaises créant une dispersion visuelle négative, aussi bien

architecturalement que par rapport au contenu. L'élément positif restant cette flexibilité, cette liberté de choix qui était réelle. Une découverte de l'espace muséographique. Manifestement, quelque chose de nouveau. Au nord du quatrième étage, on arrivait dans la double hauteur, comme une apothéose de l'art contemporain, dans un espace complètement ouvert, induisant une logique d'évolution qui, aujourd'hui, serait peut-être moins affirmée.

T. — Il y avait beaucoup de porosité dans cette première installation des espaces du Musée. Leur réaménagement en 1985, demandé par Dominique Bozo, alors directeur du Musée, à Gae Aulenti, relève d'une autre conception de la muséologie.

G. V. — Dominique Bozo a fait appel à Gae Aulenti pour reprendre complètement le dispositif, en changeant l'entrée pour la situer au quatrième étage et établir un nouveau parcours. Gae Aulenti s'est elle-même beaucoup appuyée sur l'architecture. D'abord, en privilégiant la façade ouest le long de laquelle une grande rue relie les deux extrémités du bâtiment. Puis, en articulant les espaces à partir des poutres, les salles s'inscrivant en scansion entre les poutres, tandis que le dessous des poutres servait à placer des espaces plus modestes, reprenant l'idée de l'intimité des appartements. Des salles assez concentrées, nobles pourrait-on dire, sélectives, alternant avec des situations intermédiaires qui permettent de présenter en vitrine des petits objets, des dessins, etc. Ce schéma a été approuvé par Piano lui-même, qui l'a repris pour l'architecture des galeries contemporaines sans toutefois rendre accessibles les dessous de poutre. Il a été repris également pour l'exposition *Manifeste*, avec un dispositif toutefois un peu différent, puisque les murs s'inscrivent sur toute la hauteur disponible, six mètres, plus haut que dans le système de Gae Aulenti, qui cherche à privilégier la lumière. Il faut rappeler que l'un des défauts de la première muséographie avait été la question de la lumière. Je trouve cette nouvelle disposition magnifique ; son seul défaut c'est la situation du troisième étage, difficilement accessible puisque, jusqu'à l'installation de *Manifeste*, on y accédait à l'extrémité sud du plateau par un escalator en descente. Or les gens détestent descendre les escalators...

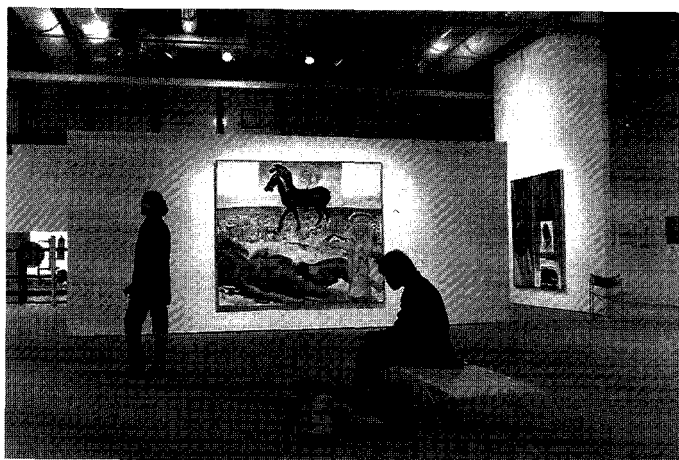
T. — Pour de nombreux visiteurs, la première image du Centre, c'était d'abord celle du forum et de son trou.

G. V. — Il ne faut pas oublier qu'à l'ouverture, Pontus Hulten avait accueilli un certain nombre d'œuvres d'art dans le forum, en rupture avec ce qui se faisait partout ailleurs, affirmant ainsi l'identité du lieu créatif. À Stockholm, déjà, il avait invité Niki de Saint-Phalle à réaliser *Grande nana couchée*, dans laquelle on entrain en passant entre les jambes et qui aboutissait à l'intérieur tout un dispositif ludique d'animation-surprise. C'était l'esprit du train fantôme. Le *Crocodile de Zig et Puce*, réalisé pour le Centre en 1977, était aussi une grande construction-environnement extraordinairement fantaisiste, dans laquelle on pénétrait et qui générait son propre parcours.

Le forum avait la capacité d'accueillir dans ce trou des événements tout à fait exceptionnels. Il a permis aux artistes de réaliser, dans le Centre, des œuvres qui étaient en elles-mêmes des parcours muséographiques intégrés, soit pénétrables — comme le *Crocodile*, la *Kermesse héroïque* de Salvador Dali en 1979 ou l'environnement de Takis en 1981 — soit observables d'en haut, en plongée, comme le *Aéromodeller* de Panamarenko en 1981, les installations de Walter de Maria et Nam June Paik en 1982, comme celle de Klaus Rinke en 1985 — jouant sur l'horizontalité du fond du trou et sur son caractère hors mesure. En fait, il y a eu là deux types d'œuvres : les œuvres introverties comme le *Crocodile* et les œuvres extraverties ou sans limite comme celles de Takis ou de De Maria.

T. — Et le trou faisait à ce point partie de l'identité du Centre que les gens sont aujourd'hui choqués : "le Centre n'a plus de trou." Pour eux, il fait partie de son identité.

G. V. — Oui, il constituait une sorte de défi spatial. Il est très rare de voir un espace d'en haut et c'est extrêmement difficile pour les artistes comme pour les muséographes. L'exposition *Kafka*, réalisée par Yasha David en 1984, qui reconstituait en superstructure une silhouette de Prague et se parcourait en labyrinthe, a été l'un des exemples les plus réussis, malgré la difficulté d'un contenu pratiquement sans objet.



T. — L'histoire du Centre Georges Pompidou est marquée par les dates de certaines grandes expositions. En particulier, les expositions pluridisciplinaires présentées au cinquième étage.

G. V. — Après l'exposition Marcel Duchamp, qui inaugurerait symboliquement l'espace du cinquième étage, l'exposition *Paris-New York* a permis de définir une sorte de modèle de l'exposition pluridisciplinaire qui, libérée de toute contrainte spatiale, permettait une définition des espaces étroitement liée à leur contenu. Ce qui, à ma connaissance, ne s'était jamais fait, même si l'exposition de Jean Cassou, ouverte fin 1959 au Palais de Tokyo, *Les sources du XXe siècle*, a pu être considérée comme le prototype des expositions pluridisciplinaires. Pour Paris-New York, comme pour les expositions qui ont suivi — *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, *Paris-Paris*, *Les Réalismes*, *Vienne* — les parcours se sont constitués en fonction des contenus, jusqu'à intégrer la restitution d'espaces historiques, de muséographies précédentes ou d'environnements antérieurs. Par exemple, dans *Paris-New York*, il y avait l'espace de la galerie *Art of this century*, dans *Paris-Moscou*, le club de Rodtchenko. Chaque exposition a provoqué presque naturellement des reconstitutions. L'architecture du Centre a permis l'implantation d'espaces construits à l'intérieur d'un espace muséographique.

T. — Une sorte de culture en abyme.

G. V. — Voilà. Comme il n'y avait pas de murs, on pouvait reconstituer tous les modèles qu'on voulait, y compris ceux qui avaient existé auparavant dans d'autres situations. Cela s'est reproduit ensuite en d'autres circonstances, mais je crois que le Centre a constitué un nouveau type d'expositions, très coûteuses il est vrai, grâce notamment à ses capacités internes techniques, en termes d'ateliers, etc.

T. — On pourrait citer l'exposition de Jean Dethier, *Architectures de terre* en 1981, qui avait installé des reconstitutions de huttes. Cela renforçait l'effet scénique ou spectaculaire de l'exposition.

G. V. — Outre cette dimension de spectacle, cela permettait d'adapter la muséographie au discours et, dans certains cas, de recréer des architectures intérieures très volontaristes. Par exemple, Jean Dethier, pour *Le temps des gares*, pour *Images et imaginaire de l'architecture*, restructure complètement l'espace en tant qu'architecte. De même, lorsque pour *Vienne*, Hans Hollein intervient dans l'exposition, il construit. Jean-François Lyotard, pour l'exposition *Les Immatériaux* en 1985, obtient de réaliser toutes les cloisons avec des treillis métalliques transparents qui permettaient de donner au parcours sa logique propre, en donnant une sorte d'illusion d'infini et d'intemporalité, d'immatérialité, ce qui était le sujet même de l'exposition.

Cependant, il ne faut pas oublier que si ces espaces sont libres, ils sont aussi extraordinairement contraignants. Les poutres et toute la structure du plafond constituent une présence très forte et parfois terrible par rapport à ce qui est présenté. Ainsi, tout ce qui peut permettre de lutter contre cette présence forte apparaissait intéressant. Je pense notamment à l'exposition *Yves Klein* où l'espace avait été traité entièrement en blanc, sol compris. Jean-Yves Mock avait mis des grands lins blancs qui recréaient une sorte d'espace autonome, un peu écrasé par les structures du plafond, mais restituant une limpidité d'origine.

T. — Cette potentialité du Centre à tout accueillir, au-delà de l'adaptabilité du bâtiment, n'était-elle pas liée à la pluridisciplinarité de ses différents départements ?

G. V. — La structure administrative du Centre Georges Pompidou et la conjonction souvent complexe de départements différents ont cependant encouragé la réalisation d'expositions pluridisciplinaires et donc la confrontation, assez inédite à cette échelle, d'objets de toutes sortes : œuvres d'art, documents écrits et audiovisuels, objets de la vie quotidienne, mobilier, etc. Ces confrontations ont initié des muséographies qui procédaient souvent par accumulation. Il y a eu une phase vraiment accumulative dans les expositions du Centre, qui montraient, jusqu'à saturation, des milliers d'œuvres, une volonté de perdre le visiteur dans un déploiement extraordinairement abondant.

T. — Est-ce que vous pensez à l'exposition *Les années cinquante*, lors de laquelle Mnam et Cci avaient chacun des espaces bien différenciés. Daniel Abadie avait réalisé la partie du Musée dans les espaces du cinquième étage, dans une présentation tout à fait classique, tandis que Jean Nouvel avait été chargé de la scénographie de la partie Cci, qui pourrait représenter une sorte d'apothéose de cette idée d'accumulation ?

G. V. — Peut-être que l'apothéose, la caricature et la fin de cette idée d'accumulation a été, effectivement, cette exposition elle-même intitulée *Entre béton et rock*, où Jean Nouvel restituait dans l'espace de la galerie du Cci une sorte de relevé fictif, accumulant les objets les plus hétéroclites, y compris des chef-d'œuvres, objets d'art, dessins d'architecture, etc., disposés en vrac, placés au sol... une situation procédant de l'idée de dépôt qui était une anti-muséographie délibérée. Il y eut des protestations. Notamment, les prêteurs qui retrouvaient leurs œuvres au sol, étaient scandalisés. La volonté de désacralisation était là poussée à l'extrême. Cette désacralisation que j'évoquais, dans la dimension de familiarité un peu anarchisante mais attentive de Pontus Hulten, prenait des allures de quasi-vandalisme, une brutalité ironique à l'égard du passé.

T. — Le public y voyait-il un effet de désacralisation des œuvres légittimes ou, inversement, de sacralisation des objets de formica ?

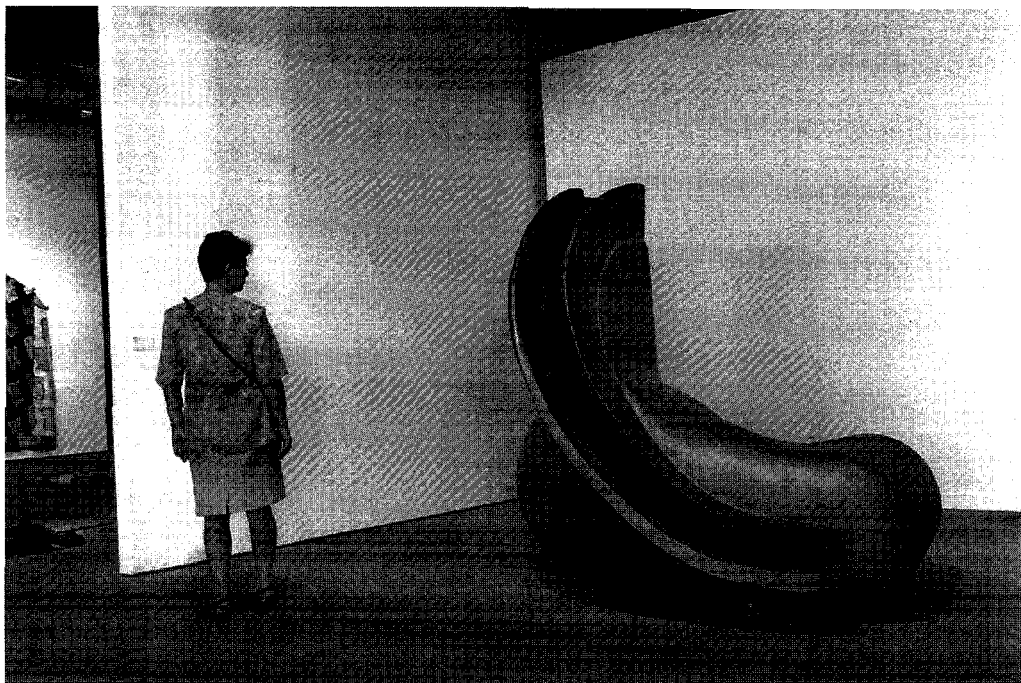
G. V. — Les réactions les plus véhémentes sont venues de ceux qui avaient défendu les objets quotidiens des années cinquante que le goût avait rejetés, et qui les trouvaient à nouveau réduits à l'état de rebut. Je crois que les réactions les plus violentes venaient de ce que la sacralisation que le Musée devait conférer ne se produisait pas, qu'il se contestait lui-même par ce fourre-tout. Le public a manifesté beaucoup de curiosité pour cette présentation et il a eu peut-être, en même temps, le sentiment d'être floué. Le Musée se refusait à jouer son rôle. L'exposition *Années cinquante*, en 1988, marque certainement une sorte de fin ; c'est un peu la mise à mort du dispositif, même s'il renaît encore avec l'exposition *Art et Publicité* en 1990.

Pour conclure sur cette question de la relation entre l'architecture du bâtiment et les manifestations du Centre, je distinguerai deux tendances : d'abord, une exploitation délibérée de l'architecture comme outil, puis, avec *Manifeste*, une volonté de retrouver l'ordonnance même du bâtiment, sacrifiée jusque-là à sa mobilité. Il faut bien dire que la réussite de *Manifeste* doit beaucoup à l'équipe de Piano, qui a reconsidéré le bâtiment et réinscrit les espaces en les accordant à son rythme, tirant la leçon des expériences antérieures, évitant l'implantation d'architectures parasites contradictoires. Peut-être est-ce un signe du temps : ce qui est apparu comme nouveau au moment où le bâtiment s'est construit, c'était la mobilité interne, l'espace ouvert ; aujourd'hui, ce qui nous frappe, c'est le cadre reconstruit, la scansion, une certaine noblesse des espaces. Finalement, un grand bâtiment classique, avec son style propre.

T. — Le Centre a su s'adjoindre la collaboration d'architectes de renom international, tant au niveau de l'aménagement des espaces — vous avez cité Piano et Gae Aulenti — que pour la scénographie des expositions. C'est une des dimensions du Centre que de faire appel à des partenaires extérieurs.

G. V. — En effet, et on l'a évoqué à propos de l'exposition *Kafka*. Il faut citer aussi, très marquante et discutable, l'exposition réalisée par Bob Wilson en 1991, véritable scénographie jouant sur l'espace, avec une chorégraphie du public en ombres chinoises conduite par un cheminement au sol, un parcours sonore et une ponctuation lumineuse, associant des éléments hétéroclites dans une mise en scène qui intégrait comme personnages des œuvres du Musée. C'était parfois vraiment réussi. Loin d'être écrasée, l'œuvre d'art y trouvait une vraie exaltation : la silhouette de Giacometti, *L'Orage* de Germaine Richier ou le *Clamdigger* de Willem de Kooning qui sont des pièces qu'on voit trop souvent juchées sur un socle de façon un peu conventionnelle, étaient là au sol, surgissant du charbon. La force, ainsi restituée, était bien celle de l'œuvre. Ce n'était pas un bavardage abusif. La lecture d'un créateur provoquait un vrai plaisir de la découverte.

Pour en revenir aux partenaires extérieurs, après les architectes, il faut citer des commissaires extérieurs : Jurgen Harten pour l'exposition *Musée de l'argent*, *Musée des sacrifices* en 1979, qui était une sorte de dénonciation-exaltation par les artistes du concept du Musée ; des



conservateurs étrangers, Werner Spiess récemment pour l'exposition *Max Ernst*. On peut évoquer également des artistes, comme Toroni en 1991. L'exposition *Murs* avait fait intervenir des artistes d'une façon éphémère sur les cimaises mêmes de l'exposition. C'était en 1981. Il y a eu une autre exposition un peu dans le même esprit, l'exposition *In situ* en 1982, où les artistes organisaient d'un même mouvement l'œuvre et son espace.

T. — Ces installations éphémères introduisent à une pratique de l'art contemporain.

G. V. — Oui. Je pense notamment à l'exposition de Nam June Paik qui avait réalisé une sorte de jardin vidéo où les écrans évoquaient les effets de l'eau. Parodie technologique du sentiment extrême-oriental, on franchissait sur des passerelles des rivières fictives, constituées de moniteurs. Deux autres expositions ont été assez marquantes : *l'Art Show* d'Edward Kienholz en 1977 : on pénétrait dans un vernissage fictif dont les personnages de Kienholz étaient les acteurs, le milieu de l'art réel se mélangeant avec celui de la fiction. Dans un tout autre ordre, la très belle exposition *Passage de l'image* créait un espace là aussi fictif. Il ne faut pas oublier que le Centre a su accueillir également d'innombrables expositions innovatrices, au caractère non spectaculaire. Je n'ai pas assez parlé des expositions du Cci. Il y a eu *L'oreille oubliée*...

T. — Une exposition de bruits. Une première !

G. V. — Il faudrait souligner aussi le travail que Jean-Paul Pigearat a fait sur le plan audiovisuel, en réalisant de grands dioramas, comme pour *La ville dans les jardins*.

T. — Parmi les expositions marquantes du Cci, Le temps des gares a été la première exposition d'architecture à attirer un large public, alors que l'architecture n'avait pas été tellement exposée jusque-là et certainement pas dans de telles scénographies. Sans être toutes aussi spectaculaires, les expositions d'architecture ont toujours fait partie de la programmation, certaines permettant de présenter pour la première fois en France des architectes contemporains hautement reconnus à l'étranger, comme Aldo Rossi, Frank Gehry, Alvaro Siza, etc. La collection d'architecture, présentée pour la première fois avec Manifeste, a-t-elle été constituée au cours de ces diverses expositions ?

G. V. — Non, mais elle se fonde sur cette expérience. Elle a été constituée au cours des derniers mois à partir d'une pratique de collaboration et d'attention mutuelle avec certains architectes qui ont fait l'objet d'expositions au Cci. Elle s'inscrit dans cette continuité.

T. — La constitution de collections concernant le design et l'architecture est-elle dans le prolongement de cette évolution d'un espace modulable à un espace fixé ?

G. V. — Je ne dirais pas cela parce que le projet de Musée du design était antérieur, présent dès l'origine. François Barré y a renoncé parce qu'il considérait que c'était s'enliser que de s'embarquer d'emblée dans la constitution d'une collection. Quinze ans après, il apparaissait désormais indispensable de le faire. Je crois que l'évolution, comme on le disait tout à l'heure, part d'une architecture perçue comme un vecteur de communication, pour aboutir à une architecture qui dialogue à parts égales avec ses contenus. Il faut, aujourd'hui, retrouver l'objet "Centre Georges Pompidou" comme le premier élément de la collection. Le bâtiment a survécu et finit par s'imposer, justifiant la collection d'architecture. Dans la mesure où c'est un bâtiment polémique, il a fonctionné comme outil de propagande pour l'institution, pour sa vie culturelle, pour l'architecture et pour lui-même.

v.aussi : La collection d'architecture
Le bâtiment
La collection de design
Manifeste
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
La programmation du Centre

François Morellet, Dessins, 1947-1961

Du 11 décembre 1991 au 8 mars 1992

Cabinet d'art graphique

Le Musée national d'art moderne a présenté pour la première fois dans les salles du quatrième étage une sélection de dessins de François Morellet exécutés de 1947 à 1961. Organisée par le Musée de Grenoble en avril, puis présentée à la Fondation pour l'art concret de Reutlingen en Allemagne, cette rétrospective constituée d'études préparatoires et de projets non réalisés, permettait une compréhension plus approfondie des conceptions artistiques du peintre et des principaux thèmes de son œuvre, œuvre développée à partir de questions centrales de la peinture : la profondeur, l'unité du tableau, le rythme entre l'espace intérieur et l'espace concret.

Si Morellet subit, dès les années cinquante, l'influence de Mondrian et des constructivistes polonais, si ses recherches rencontrent parfois celles de Stella et de Lewitt, il n'en inaugure pas moins une nouvelle voie, associant art minimal et art conceptuel en dénonçant sans cesse le sérieux de ses recherches. Son sens de l'humour poussé jusqu'à l'absurde, son intérêt pour le mouvement Dada, marié à un certain scepticisme, lui permettent de participer à l'aventure géométrique dans un esprit de questionnement et de parodie des systèmes. A partir de 1952, la géométrie et le calcul président à la construction de ses compositions. Ici le dessin joue un double rôle : d'une part, ces feuilles apportent à l'art concret une première définition ("*l'œuvre doit être entièrement conçue avant d'être réalisée et sa réalisation doit être aussi exacte que possible*") ; d'autre part, elles révèlent chez l'artiste son goût de l'ordre associé à celui de l'accident. Ces esquisses préparatoires permettent de rendre compte de l'élaboration des tableaux, et révèlent un trait sensible, irrégulier, approximatif, hésitant, contredisant l'économie visuelle des peintures et leur caractère volontairement pauvre et froid.

v.aussi : Le cabinet d'art graphique

Les nouvelles technologies

Les nouvelles technologies font aujourd'hui figure de forêt vierge — forêt dans laquelle l'ensemble des acteurs du monde culturel cherchent à s'orienter. Depuis quelques années, le foisonnement des techniques, des supports, des démarches et des stratégies possibles tend à s'amplifier. Chaque année qui passe apporte ses clarifications, et ses nouveautés : c'est une forêt qui croît à mesure qu'on l'élague. Pionnier en ce domaine, le Centre est depuis longtemps présent sur ce terrain. Sans pour autant participer à l'élaboration des techniques — il n'en a ni les moyens, ni la vocation — il s'appuie sur ses atouts naturels : les contenus qu'il propose (ses collections, sa programmation), ses réserves de matière grise, son public.

A la Bibliothèque publique d'information, le poids de ses 13 000 utilisateurs quotidiens représente un avantage considérable pour obtenir des constructeurs et des concepteurs des améliorations, en particulier des modes de recherche sur l'ensemble de ces outils de plus en plus sophistiqués. Trois expérimentations y sont en cours d'élaboration, dans les domaines de la transmission d'images numérisées à distance, la transmission des dossiers de presse à distance, les bornes interactives d'orientation spatiale à l'intérieur de la Bibliothèque. Aucun de ces trois produits n'est unique. Des réalisations similaires existent en France comme à l'étranger et sont parfois inscrites dans des projets européens. Il convient alors de conduire l'expérimentation en comparant les résultats obtenus ailleurs, dans un climat souvent concurrentiel quant aux technologies retenues.

L'Ircam, dans son domaine propre, constitue depuis toujours le terrain privilégié de la recherche sur les nouvelles technologies appliquées à la musique, et notamment l'exploration des possibilités musicales de l'ordinateur.

Au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, outre les recherches en cours sur les nouvelles images, il s'agit de repérer dans le foisonnement des nouvelles technologies, celles qui pourraient redonner son rang au Centre Georges Pompidou en matière d'équipements à destination du public, alors qu'en un peu plus de quinze ans, d'autres institutions sont nées et ont bénéficié de l'offre technologique la plus récente.

Enfin le département du développement culturel, créé en décembre 1992 et chargé de définir la politique pédagogique et éditoriale du Centre, s'attache à développer l'activité de l'institution dans un domaine encore particulièrement mal connu et mal balisé, celui de la pédagogie et de l'édition multimédia.

Ainsi, depuis 1992, plusieurs projets sont-ils en cours d'expérimentation ou d'élaboration, dans quatre domaines :

- l'information du public,
- son orientation,
- la documentation spécialisée,
- la recherche.

L'Information du public

Un projet de système interactif multimedia de consultation à distance

Ce projet auquel collaboreront l'ensemble des départements du Centre doit offrir au public une information originale sur la culture du XXe siècle. Le Centre, au même titre que d'autres grandes institutions, doit pouvoir offrir un service égal à ceux qui sont proches comme à ceux qui sont éloignés. Ce serveur télématique pourra satisfaire ce désir, et retrouver ainsi une des intentions fondatrices du Centre d'être la "centrale de la décentralisation".

Avec ce projet le Centre Pompidou se donne une nouvelle dimension de la diffusion culturelle : l'interrogation à distance, par un large public, d'informations multimedia sur le XXe siècle (images, textes de commentaires dans une première version déjà disponible ; enregistrements sonores et musicaux, séquences d'images animées dans une deuxième version prévue ultérieurement), et de documents sur les expositions en cours au Centre, ou sur les thèmes développés par ces expositions. La consultation des images et des textes de commentaires se fait à travers un dialogue simple permettant de rechercher les documents par thèmes, de les consulter au Centre Georges Pompidou ou à distance, et d'en effectuer des reproductions en couleurs. Ce service sera offert au public dans des bibliothèques, des musées et des établissements culturels en France et à l'étranger, et actualisé via le réseau de télécommunications Numéris.

Ce projet inclut des recherches et des expérimentations sur l'usage que fait le public du multimedia et des nouvelles technologies de visualisation et de com-

munication, à travers diverses formes d'interactivité. Des mises à jour fréquentes tiendront compte des conclusions de ces études. Le système offrira également la possibilité d'analyser les services offerts et d'étudier les problèmes de gestion de copyright dans un cadre élargi d'utilisation des documents. Ce serveur, qui avait fait déjà l'objet d'une installation à la Bibliothèque publique d'information sous une forme simplifiée, sera mis en service en 1994, à l'occasion de l'exposition *La Ville*.

A la salle d'actualité de la BPI...

Les salles d'actualité jouent un rôle spécifique dans l'innovation technologique : la présentation de matériel et logiciels nouvellement édités en démonstration dans des espaces attirant un public curieux de nouveautés permet de tester leur attraction sur les publics, leur plus ou moins grande facilité d'approche, leur innovation réelle et leurs qualités pédagogiques.

Ainsi la salle d'actualité de la Bibliothèque publique d'information a-t-elle mis en place un secteur *nouvelles technologies*, défini comme une vitrine pour les constructeurs et les éditeurs, un banc d'essai de nouveaux produits pour la Bpi et différents partenaires institutionnels, un lieu de découverte et d'apprentissage en libre-accès pour le grand public. L'espace a été inauguré en décembre 1992. Deux nouveautés du multimédia, le *Data Discman* et le *CDTV*, mis à disposition par Sony et Commodore, ont assuré son premier succès.

Orienter le public

Les bornes d'orientation et d'information interactives

Les bornes d'orientation et d'information interactives, de plus en plus répandues dans de nombreux organismes, sont conçues pour faciliter l'appréhension des espaces et des services offerts aux usagers. Ainsi, pour la Bpi, il s'agit de faire comprendre l'organisation topographique de la Bibliothèque, sa signalétique, ses espaces spécialisés, ses ressources documentaires. L'écran, à portée de la main et du regard, est l'élément palpable principal du mobilier de la borne où l'ensemble des matériels sont insérés. L'usager dialogue avec le système à l'aide d'un écran recouvert d'une plaque tactile, qui prend en compte les choix effectués par le doigt. Plans graphiques des

trois niveaux de rayonnages de la Bpi, photographies couleur des différents espaces, itinéraires d'orientation imprimables sur des tickets expulsés par une fente sur le devant de la borne, explications sonores venant compléter la lecture sur l'écran des textes : l'information des bornes d'orientation est largement diffusée sous forme multimédia. L'accès à l'information se fait par la découverte des grands domaines de la connaissance, ou par l'intermédiaire d'une liste thématique recensant l'ensemble des sujets d'actualité intéressant les lecteurs.

Dotées d'un programme statistique permettant d'évaluer leur impact sur le public, ces bornes devraient répondre à la majorité des questions que se posent les usagers. Dans le futur, elles pourraient servir de vitrine aux nouveaux produits et services offerts par la Bibliothèque publique d'information.

Le mur d'images

Projection sur grand écran dans le forum, le *Mur d'images* doit aider les visiteurs à se repérer lors de leur entrée dans le bâtiment, en les invitant à découvrir les activités proposées dans l'ensemble du Centre. Il renseigne le public sur les expositions en cours, les débats, les projections, les spectacles, les concerts programmés par le Centre Georges Pompidou, ainsi que sur les structures du Centre et les services qu'il peut offrir.

Cet outil d'information conçu, à la façon d'un magazine, par un comité de rédaction, utilise des technologies qui garantissent une très haute qualité d'image. Soit trois technologies, pour trois niveaux d'information :

- une information préparée pour six mois, présentée par des projecteurs d'images géants informatisés, équipés de lampes puissantes, et chargés de films 70mm. Ces projecteurs sont conçus pour fonctionner 10 heures par jour ;
- des diapositives de très grand format pouvant être actualisées en quelques heures et permettant d'annoncer des événements ponctuels ;
- enfin un journal lumineux de 9 mètres installé derrière l'écran de 15 mètres de long, et lu par transparence, permettant de donner des informations en temps réel.

Conçu en 1992, avec le concours de l'équipe de graphistes de *Visuel design Jean Widmer*, le mur d'images fonctionne depuis l'automne 1993.

La documentation spécialisée

Saga

Saga est la base de données de la collection du Centre. Cet outil de travail créé et développé depuis 1980 dans le service de documentation des collections du Musée national d'art moderne a été mis en fonctionnement en 1985, et peaufiné depuis par un travail quotidien (modification de milliers de fiches-œuvres et fiches-artistes, vérification, mise à jour, création des fiches correspondant aux nouvelles acquisitions)

La situation de *Saga* durant l'année 1992, a été marquée, outre le travail d'enrichissement de la base, par les contraintes liées à la prise en compte des nouvelles acquisitions dans les domaines de l'architecture et du design, et dans la perspective de *Manifeste*. La masse des informations disponibles s'en est trouvée augmentée de près de 35 000 œuvres et objets, de près de 4 000 artistes et concepteurs, avec la présence presque systématique de l'image, grâce à un pressage spécifique de son vidéodisque que *Vidéomuseum* a consenti pour *Manifeste*.

L'établissement, la validation et le début de la mise en route du programme *Saga 2*, base de données compatible avec *Vidéomuseum*, ont été entamés. Elle sera en service à la fin de l'année 1993. La conception du cahier des charges d'un logiciel de catalographie raisonnée rapatriant les fiches *Saga* a été entamé dans des conditions telles qu'il a pu commencer à être exploité début 1993 sur les projets Brancusi, Chagall et Larionov-Gontcharova.

Vidéomuseum

Vidéomuseum est un "consortium" de musées et autres organismes, regroupés pour réaliser, en commun, un recensement systématique et permanent de leurs collections, afin de permettre une meilleure connaissance et une plus large diffusion de ce patrimoine. L'association *Vidéomuseum* a pour mission de créer une banque de données associée à un vidéodisque présentant l'ensemble des collections publiques françaises d'œuvres du XXe siècle.

Tous les organismes publics français (environ 80) possédant des œuvres d'art du XXe siècle sont concernés : musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Fonds national d'art contemporain (FNAC), Fonds régionaux d'art con-

temporain (FRAC) et fondations. Toutes les œuvres y sont recensées — environ 130 000 selon les estimations actuelles, comprenant peintures, dessins, sculptures, objets, photographies, estampes.... (en 1992 : 29 collections, 35.000 œuvres ; prévision 1994 : 40 collections, 80 000 œuvres). A terme, ce projet vise également à s'étendre à d'autres pays.

L'association et ses membres ont conçu de nombreux outils scientifiques et techniques :

- une méthode de catalogage des informations sur les artistes et les œuvres, adaptée à l'art moderne et contemporain ;
- un logiciel de saisie locale sur micro-ordinateur qui intègre dans une même approche les informations descriptives, documentaires et de gestion des collections (mouvements, localisation, restauration des œuvres, etc.) ;
- un mode de transfert (la numérisation) des documents photographiques correspondants sur des supports opto-électroniques, permettant le couplage texte-image dans une base de données ;
- la banque de données nationale (pour le texte) associée à un vidéodisque (pour les images) regroupant l'ensemble des collections recensées. Ces données sont uniquement de nature descriptive et documentaire, à l'exclusion des informations confidentielles ;
- le logiciel d'interrogation multi-critères de la base nationale.

Le Centre Pompidou, membre de *Vidéomuseum*, met à disposition de l'association un espace de bureaux au 2e étage du Centre. L'équipe permanente de l'association s'y est installée en novembre 1992. Comme les autres institutions, le Centre dispose de la base nationale *Vidéomuseum* et du vidéodisque associé qui est consultable en divers points du Centre. Le vidéodisque peut être utilisé en connexion avec *Saga*, base de données de la collection du Centre. Il ne permet alors dans cette configuration que la visualisation des œuvres du Mnam-Cci. Enfin, la grille d'information de *Saga* est en passe, fin 1993, d'être totalement adaptée pour être compatible avec celle utilisée par le réseau *Vidéomuseum* (Opération *Saga 2*).

Les applications potentielles de *Vidéomuseum* sont :

- des bornes interactives destinées à être placées à

l'entrée des musées pour permettre aux visiteurs de situer les œuvres exposées par rapport à l'ensemble des collections (expérience pilote : exposition *Manifeste* - Musée de Nice) ;

- en complément au développement du catalogue professionnel qui représente un "réservoir" d'informations considérable, et en s'appuyant sur le réseau de compétence des organismes partenaires, un projet de réalisation de produits commerciaux "grand public" (CDI, CD-Rom ...) ;
- la mise en place d'une version de la banque de données textuelles accessible par Minitel ;
- l'expérimentation locale d'utilisation du réseau *Numéris* et de l'associations Minitel-vidéodisque ou Minitel-câble dans des contextes spécifiques (ville, réseau de lycées, bibliothèques universitaires ...) ;
- la commercialisation institutionnelle du produit complet, voire d'un produit simplifié à un vidéodisque et un catalogue papier (écoles, bibliothèques, autres musées en France et à l'étranger).

L'informatisation de la documentation du Musée national d'art moderne

La documentation du Musée national d'art moderne, pionnière dans ce domaine, dispose de la quasi-totalité de son catalogue sous forme d'une base de données facilitant la recherche, les vérifications et la gestion de son fonds. Cette base comptait au 1er janvier 1993 environ 100 000 titres, pour 111 000 exemplaires. Les fonds n'ayant pas fait l'objet d'une saisie extérieure sont petit à petit intégrés par l'équipe de la documentation. Cette informatisation intégrale a eu notamment pour effet de faire ressortir les différentes strates de l'histoire du service, et de mettre au jour les incohérences, les oublis, les améliorations possibles. En début d'année, 17 748 notices de livres et 4186 notices de catalogues d'exposition, saisies à l'extérieur d'après le fichier papier, ont été ajoutées sur le système *Advance* aux 55 122 catalogues d'exposition chargés l'année précédente.

La recherche

L'Ircam
voir : *Ircam*

La Revue virtuelle

Comme la science ou l'industrie, les arts ont été touchés par l'informatique. L'édition, le graphisme, l'architecture, le design, la production musicale, textuelle ou audiovisuelle ont connu et connaissent encore des transformations considérables. Ces dernières années, il est apparu qu'un domaine spécifique s'ouvrait à la création : le monde du virtuel. Est virtuel ce qui reste "en puissance", ce qui possède le pouvoir de se réaliser sans nécessairement le faire, ce qui exprime ses capacités sans jamais les afficher complètement. "*L'image virtuelle est une imagerie sans support apparent, sans autre persistance que cette mémoire mentale ou instrumentale*" (Paul Virilio). La dynamique des recherches actuelles dans les domaines des images de synthèse et des environnements virtuels ont amené le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle à s'interroger sur l'essence, les processus de conception et de réalisation et les objectifs qui sous-tendent ces nouvelles créations.

Dans ce domaine du virtuel, on peut tracer quatre secteurs techniques qui se recoupent pour une part : les images obtenues par saisies et traitées numériquement ; les images de synthèse, calculées sur la base de données abstraites, modèles et programmes logiques ; les dispositifs propres à la manipulation interactive, au montage audiovisuel ; les images de synthèse encore, mais calculées en temps réel, c'est-à-dire dans l'actualité de l'observateur et manipulateur. Alors que les deux premières catégories se présentent principalement sur des supports traditionnels, y compris la vidéo, les deux catégories interactives exigent la présence des ordinateurs.

- La première catégorie d'œuvres se développe autour des fonctions de création et de transformation propres au caractère numérique de l'image. La numérisation, qui met en pièces le matériau d'une image existante, la palette graphique qui saisit un geste analogique aux pratiques traditionnelles, sont les outils d'un traitement sans équivalent avec les procédés mécaniques, optiques ou électroniques. L'image peut ainsi voir chacun de ses points transformé,

transporté, et connaître une animation interne.

- La deuxième catégorie repose sur la création par synthèse d'images qui fait appel à la modélisation des formes, des mouvements et des comportements. Toute une génération d'images calculées intègre ainsi des lois empruntées au réel ou relevant de pures fictions.
- La maîtrise par l'ordinateur des modalités d'appel et d'exploration des images, sons et textes contenus dans les mémoires optiques et numériques fonde la troisième catégorie. Le dispositif d'exposition et de lecture prend alors des formes variées, qui font partie intégrante de l'œuvre.
- Enfin une dernière catégorie recouvre les travaux qui mettent en jeu à la fois le caractère automatique des images de synthèse et leur potentiel interactif. Ces installations, qui relèvent de ce que l'on nomme les "environnements virtuels", font désormais l'objet de recherches artistiques qui, ici encore, s'articulent sur le passage du réel au virtuel. La recherche repose sur l'invention d'univers artificiels autant que sur celle des interfaces qui mettent en scène l'accès dans les trois registres, à savoir le visible, l'acoustique et le tactile.

L'année 1992 a vu la naissance de la *Revue virtuelle*, activité régulière orientée sur une réflexion autour des nouvelles technologies et de leur impact sur les arts plastiques en devenir. La *Revue virtuelle* mène sa propre réflexion dans trois directions complémentaires : la théorie, pour mieux cerner la nature des images de synthèse et leur statut esthétique ; la muséographie, pour réfléchir sur les différents modes de présentation, de consultation et d'archivage de ces nouvelles images et de leurs espaces ; la création, pour s'attacher à développer un terrain qui lui soit favorable, et susciter des projets.

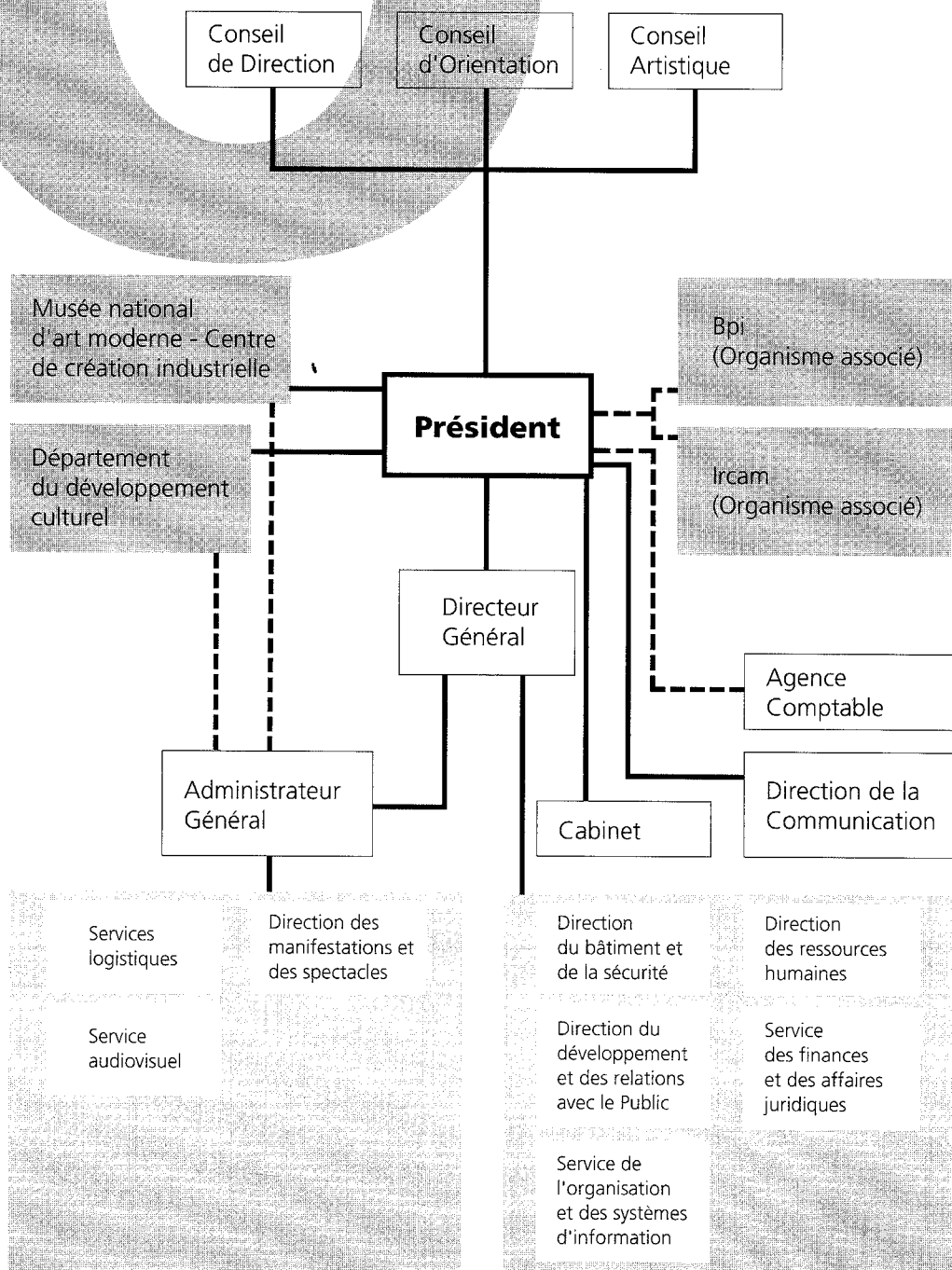
Des conférences internationales ont permis d'aborder les aspects théoriques de ces nouveaux supports de création. Des expositions, accompagnées de carnets d'information, ont présenté des expériences de pionniers. Cette activité concerne tant l'image, la musique, le texte, l'architecture, le design, que les dispositifs plastiques. Elle a instauré effectivement la fusion du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle, et une collaboration permanente avec l'Ircam. Par ailleurs, la *Revue virtuelle* a entrepris une réflexion sur la muséographie de ces

supports numériques et le nouveau rapport au public qu'ils exigent.

Deux modules de consultation ont été spécialement conçus pour l'exposition Manifeste. Dans le premier, la Revue virtuelle a présenté une anthologie des environnements virtuels, par un vidéodisque interactif coproduit par la *Cité des sciences et de l'industrie*. L'Ircam a complété cette présentation, dans le second module, par sa propre station d'interactions sur la recherche et la création musicales.

v. aussi :
La Bibliothèque publique d'information
Le département du développement culturel
L'Ircam
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
La pédagogie au Centre
La programmation du Centre
La salle d'actualité de la Bpi
Images vidéo

Organigramme du Centre Georges Pompidou





*Jean Dubuffet, Michel Tapié soleil,
1946, Mnam-Cci*

Le partenariat au Centre Georges Pompidou

Le Centre Georges Pompidou a toujours largement sollicité des concours privés. Son projet culturel pluridisciplinaire et la grande variété de ses manifestations l'ont conduit à définir une politique spécifique de parrainage et de partenariat. Notamment, la nécessité s'est fait jour de mobiliser le monde économique sur des projets ambitieux, et de trouver, pour certaines activités du Centre, des partenaires à long terme.

Or les entreprises semblent se mobiliser prioritairement sur de grandes expositions dont le caractère événementiel (le prestige du lieu, la notoriété et l'accessibilité du thème ou de l'artiste, la médiatisation) est susceptible de leur procurer de fortes retombées en termes d'image et de notoriété. Si les arts plastiques restent attractifs pour les entreprises dont les formes d'intervention dans ce domaine sont variées, d'autres disciplines comme l'audiovisuel, le cinéma, l'architecture, le design, les activités du département du développement culturel (*Atelier des enfants*, *revues parlées*, éditions), bénéficient de soutiens plus restreints.

Ainsi la recherche de partenaires s'inscrit-elle désormais dans le cadre d'une politique propre à assurer aux manifestations qui en ont besoin les financements extérieurs, aujourd'hui indispensables. La mise en place d'un pôle partenariat au sein de la direction de la communication répond à cette exigence. Sa mission, inscrite dans la durée, concerne la gestion des relations avec les entreprises, la hiérarchisation des projets et la définition des contreparties, l'identification et la formulation des besoins de financement : conception et réalisation des documents de recherche, sélection des partenaires potentiels, la prospection, la négociation (ajustement aux besoins exprimés par les partenaires potentiels, prise en compte des différentes formes de concours proposés), la mise en place des partenariats et la gestion des contreparties.

La recherche de partenaires porte d'une part sur les manifestations d'arts plastiques, d'architecture et de design, d'autre part sur les activités pour lesquelles des partenariats durables doivent permettre de développer les programmations : le cinéma et la salle

Principaux soutiens privés en 1992/93

Départ.	Manifestations	Concours
Atelier des enfants	Jeu d'acier pik et plak	Gras Savoye
Cci	Louis I. Kahn	Fondation Ford
Mnam	Ben Vautier	Fondation Pro Helvetia
	Manifeste	Bull
		Boilore technologies
		Abet Laminati
		Guzzini
		Société italienne de verre
		Japan Air lines
Total 1992 :		1 162 000 F
Mnam (1993)	Matisse	Fondation Elf

Garance, la Revue virtuelle, les activités du département du développement culturel (*Atelier des enfants*, revues parlées, éditions), enfin le bâtiment (sa restauration, son réaménagement et celui des abords avec notamment la réhabilitation de l'atelier Brancusi en 1995).

u. aussi :
L'Atelier des enfants
L'atelier Brancusi
La communication au Centre
Le département du développement culturel
La salle Garance

La collection de Peinture au Mnam

Responsable : Isabelle Monod-Fontaine

La collection de peintures du Musée national d'art moderne, la plus importante en France, est présentée en permanence au quatrième étage du Centre Georges Pompidou. De 1905 (une salle fauve rassemble les peintures de Derain, Matisse, Braque, Dufy, Marquet...) aux années cinquante et soixante, un accrochage régulièrement modifié et renouvelé permet d'alterner des ensembles monographiques prestigieux (*Matisse, Picasso, Léger, Kandinsky ou Dubuffet*, pour ne citer qu'eux), et des séquences consacrées aux grands moments qui ont marqué le siècle.

Cette présentation des collections a été entièrement réaménagée en avril 1992, après la réfection de la

peinture des murs, des parquets, et des travaux d'électricité. Si le parcours général — chronologique — n'a pas été substantiellement modifié, des salles nouvelles ont été créées, notamment pour présenter l'ensemble Dada et la magnifique collection de sculptures et de peintures de Giacometti que possède désormais le Musée, pour mettre en valeur les acquisitions récentes de Dubuffet, ou pour associer momentanément des œuvres en étroite affinité : Balthus et Derain par exemple. L'espace en double hauteur du quatrième étage a permis de présenter les tableaux de Hantaï offerts par Maurice Gorelli, ou ceux de Matta à l'occasion de son 80e anniversaire.

Le principe d'une révision au moins annuelle et en profondeur de l'accrochage du quatrième étage (en dehors des "retouches" ponctuelles effectuées tout au long de l'année, en raison des prêts aux expositions) a d'ailleurs été entériné. Il permettra de mettre systématiquement en valeur les acquisitions les plus récentes, de déployer par roulement les fonds importants, de rendre hommage à telle figure ou tel mouvement, en bref, d'exploiter plus justement, plus systématiquement les richesses de cette extraordinaire collection d'art moderne, tout en démontrant sa vitalité.

Sur ce plan, la présentation du 18 juin au 15 septembre 1992 dans l'espace du cabinet d'art graphique, et dans une salle habituellement consacrée à Matisse, des 47 œuvres de la dation Pierre Matisse, et la publication du catalogue détaillé de cet ensemble entré dans les collections en 1991, a inscrit de façon prestigieuse la présence de la collection historique dans le contexte général de *Manifeste*.

v. aussi : Les acquisitions
Le cabinet d'art graphique
Manifeste
La dation Pierre Matisse
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

La pédagogie au Centre

Daniel Soutif, directeur du département
du développement culturel
Marielle Tabart, responsable de la pédagogie
au Mnam
Véronique Hahn, responsable de la pédagogie au Cci

La pédagogie au Centre a développé une physionomie propre, originale par rapport aux services analogues des autres musées français. Conséquence de la création, par le décret du 24 dé-

cembre 1992, du département du développement culturel, un nouveau service éducatif est chargé d'élaborer et de développer la politique éducative du Centre Georges Pompidou.

Cette politique a pour finalité de proposer aux divers publics du Centre des moyens de découverte, de compréhension et de réflexion permettant un meilleur accès aux expositions et aux collections, ainsi qu'à l'institution dans son ensemble. Ces moyens, qui peuvent actuellement être mis en œuvre par d'autres directions ou services, consistent en actions éducatives sur place, et en produits d'accompagnement ou de découverte susceptibles d'être diffusés sous des formes et des supports multiples.

La pédagogie au Musée

Récemment intégrée au département du développement culturel, la cellule pédagogique du Musée national d'art moderne propose des visites-animations dans les collections permanentes du Musée, et dans les expositions temporaires de la grande galerie et des galeries contemporaines. Elles s'adressent à des individus rassemblés en petits groupes, et prennent la forme de dialogue, qui se fonde sur le regard porté sur les œuvres.

En 1992, environ 53 550 personnes ont participé aux visites-animations dans les collections permanentes et dans les expositions temporaires. Le nombre total des visites-animations a augmenté d'une façon significative (595 de plus par rapport à 1991), grâce aux activités proposées dans l'exposition *Manifeste* pendant la période de l'été, traditionnellement calme.

En collaboration avec les services culturels du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay, le service animation-pédagogie a conçu un cycle de visites sur le thème du paysage. 34 cycles de deux séances chacun ont été réalisés dans les espaces du Centre, et 34 groupes (680 personnes) y ont participé. Les *Rendez-vous du Musée*, tous les lundis et vendredis dans les collections permanentes, intéressent de nombreux publics qui y assistent régulièrement. Enfin les *Mercredis du cinéma du Musée* destinés aux jeunes et aux enseignants ont un public régulier.

La pédagogie en architecture et design en 1992

Lorsque la cellule pédagogique du Centre de création

industrielle a été créée en 1990, l'objectif proposé était celui d'un élargissement du public concerné par les expositions du Cci, lesquelles, monographiques, extrêmement documentées, représentaient une ressource particulièrement adaptée aux attentes des étudiants, mais risquaient d'être appréciées par le seul public des initiés. Elle s'est donc donné pour mission de promouvoir les expositions du Cci auprès des divers publics du Centre — scolaires, étudiants, publics adultes spécialisés ou non — et d'en faciliter à tous l'accès et l'exploitation.

Cet accompagnement des expositions, qui mobilise une bonne partie des activités de la cellule, repose sur deux moyens de "médiation" mis en place pour les expositions dans la galerie du Cci : le *carnet du visiteur*, gratuit, en version française et anglaise, et les *visites commentées*, régulières et sur inscription. Il comporte des moyens plus documentaires, tels que les *fiches pédagogiques*, diffusées notamment dans les expositions de la galerie des dessins d'architecture, la mise à disposition au Centre d'information du Cci de *dossiers documentaires* (élaborés par la cellule) et de livres en consultation, et enfin l'organisation de *rencontres et débats* sur des thèmes commandés par les expositions (cycle *Autour des expositions du Cci* dans le cadre des *Lundis*, et rencontres dans la petite et la grande salle).

Cette mission s'est enrichie depuis peu de l'accompagnement des collections permanentes d'architecture et design, présentées au public pour la première fois à l'été 1992, lors de *Manifeste*. Cet événement a suscité l'expérimentation de produits nouveaux, tels que le guide audiovisuel de *Manifeste* et une enquête auprès du public pour évaluer les outils pédagogiques mis en œuvre à cette occasion. Cette enquête a révélé l'attente du public pour des visites commentées permettant de passer d'un domaine de la création à l'autre, la demande d'informations sur les œuvres et objets présentés, et enfin l'intérêt d'une introduction générale au Centre Georges Pompidou sur un support audiovisuel.

Des actions propres à la cellule pédagogique ont par ailleurs pour objectif général une sensibilisation et une initiation aux domaines de l'architecture, du design, de la communication visuelle. Elles sont menées en direction de publics privilégiés manifestant une demande ou une attente particulières, principale-

ment les enseignants de l'Éducation nationale et les adhérents. Cette action prend la forme de *Leçons*, de *Promenades architecturales*, d'une collaboration éditoriale avec le Centre national de documentation pédagogique, ou encore de stages de formation.

La cellule a entrepris, dans le même esprit, une étude pour la création d'un *Atelier/espace de découverte permanent d'initiation à l'architecture* (au patrimoine architectural contemporain et moderne) en direction des jeunes publics.

v. aussi :
L'accueil
L'Atelier des enfants
Le département du développement culturel
La pédagogie musicale à l'Ircam
Les publics du Centre

La pédagogie musicale à l'Ircam

Pour un public curieux de découvrir ou d'approfondir les démarches de la création et de la recherche musicale qui l'accompagne, l'Ircam a poursuivi et développé en 1992 les différentes opérations pédagogiques regroupées sous le nom de *Collège Ircam* : dans ce cadre, des présentations régulières sont organisées, et des séminaires se tiennent désormais une fois par semaine, les *Mardis de la recherche* alternant avec les *Mardis de la création* ; enfin les ateliers présentent d'une manière plus approfondie des travaux de recherche et de pédagogie, à travers deux conférences et trois concerts.

La vie du département pédagogie est animée par trois programmes majeurs : la *Formation doctorale en musique et musicologie du XXe siècle*, à vocation universitaire, Le *Cursus d'informatique musicale*, en direction des compositeurs, et le *Collège Ircam*. A ces trois axes s'ajoutent des actions ponctuelles à l'extérieur : conférences, cours et stages d'informatique musicale.

- La *formation doctorale en musique et musicologie du XXe siècle*, placée sous la responsabilité de Hugues Dufourt, relève de l'École des hautes études en sciences sociales, en association avec l'École normale supérieure, l'Ircam et le CNRS. Créée en 1989, cette filière délivre un diplôme d'études approfondies (DEA) et un doctorat ; le contenu de l'enseignement est placé sous le contrôle d'une équipe doctorale, et les cours sont assurés par près de quarante personnalités prove-

nant de diverses spécialités. Douze étudiants ont obtenu leur DEA cette année. Pour l'année universitaire 1992-1993, vingt-cinq nouveaux étudiants étaient inscrits en DEA, tandis que le programme de thèse était suivi par douze étudiants.

- Le *cursus d'informatique musicale* permet à de jeunes compositeurs de se former en profondeur aux techniques de l'informatique musicale ; pendant une année entière, ils suivent des cours intensifs ; pour l'expérimentation et la pratique, ils ont accès en permanence aux studios, et bénéficient du soutien des assistants du département. Enfin, ils achèvent leur séjour par la réalisation d'une esquisse qui est présentée en concert. La session 1991-1992 avait accueilli neuf compositeurs, et la session qui s'est ouverte en 1992 en accueillait dix. En tout, les participants provenaient de onze pays différents. Le *stage d'été*, qui se tient régulièrement depuis 1980, accueillait cette année onze personnes.
- Le *Collège Ircam* rassemble traditionnellement les opérations suivantes :
 - des *séminaires* destinés à présenter en public les travaux scientifiques et musicaux de l'Institut
 - des *ateliers de recherche*, consacrés en 1992 aux recherches en composition assistée par ordinateur ; le 25 mai, Antoine Bonnet et Michel Cadennes présentaient un exposé sur le thème de la *représentation et manipulation du temps*, et le 26 mai, Tristan Murail et Camilo Rueda faisaient le point sur les récents développements du logiciel *Patchwork*.
 - des *stages* : en 1992, se sont poursuivis des stages de fin de semaine destinés à présenter concrètement à un large public des logiciels et matériels développés à l'Ircam. Cette année, quatre stages ont été organisés : *Applications du programme d'analyse et de traitement SVP*, *Applications du programme de synthèse par modélisation physique Mosaic*, *Max*, et enfin la *Station d'Informatique de l'Ircam*.
 - Une *initiation au XXe siècle*, en coproduction avec l'Ircam, le Centre Georges Pompidou et l'*Ensemble InterContemporain* : présentation au Centre de concerts commentés, axés sur les œuvres-repères du XXe siècle.
 - *Pierre Boulez au Collège de France* : comme

les années précédentes, les séminaires de Pierre Boulez se tiennent à l'Ircam, ce qui lui permet de présenter des exemples concrets autour des thèmes suivants : *Problèmes de transcription du concept* (1991-1992) ; *Écriture et représentation* (1992-1993).

- Des *conférences hors Ircam* : présentations et démonstrations lors de congrès, de festivals, de cours d'été ou de salons. La borne interactive conçue pour permettre une visite virtuelle de l'Institut afin de se familiariser avec ses activités a été présentée en avril au salon *Musica*.
- Des *conférences internes* : jouant son rôle de plaque tournante de la recherche en informatique musicale, l'Ircam a organisé une dizaine de conférences présentées par des invités d'autres centres français ou étrangers, afin qu'ils exposent les travaux récents qui y sont menés.

v. aussi : *L'Ircam*
La documentation de l'Ircam

Les personnels du Centre

Directeur des ressources humaines : Martine Legeai

Ancienneté

L'ancienneté moyenne des personnels du Centre est de dix ans. Une forte proportion d'entre eux travaillent au Centre depuis plus de quinze ans. Leur âge moyen est de 43 ans.

Candidatures

Le Centre reçoit 2 000 à 2 500 candidatures spontanées par an.

Effectifs

Le Centre emploie 838 agents permanents. 178 d'entre eux travaillent à temps partiel. Il emploie 600 vacataires par an ; 270 à 300 d'entre eux travaillent au Centre chaque mois.

Formation

660 personnes, soit 78,8% de l'effectif global du Centre, ont bénéficié d'une formation en 1992, pour acquérir de nouvelles compétences, pour briguer un nouvel emploi, ou pour leur formation générale.

Hommes et femmes

Contrairement aux autres établissements publics, où les femmes sont souvent majoritaires à plus de 60%, la répartition entre hommes et femmes est équilibrée au sein des personnels du Centre Georges Pompidou.

Il emploie 424 hommes (50,6%) et 414 femmes (49,4%).

Métiers

Le Centre Georges Pompidou met à contribution plus d'une centaine de métiers divers. Un tiers des personnels employés au Centre sont affectés à l'accueil, à la surveillance des expositions et du Musée, et à la sécurité. Les deux tiers restants recouvrent pratiquement l'ensemble des métiers existants dans les domaines de la culture, du spectacle, de l'administration, de la maintenance.

Mobilité

La mobilité interne mise en place depuis septembre 1992 se heurte à la diversité des métiers et des compétences qui l'accompagnent, et celle-ci doit donc obligatoirement s'accompagner d'une formation. La mobilité externe, elle, est compliquée par le statut spécifique au Centre (v. plus bas), et les droits particuliers des personnels : ceux-ci freinent les échanges avec d'autres établissements, qui ne garantissent pas des droits comparables.

Ressources humaines

La création à la fin de l'année 1992 d'une direction des ressources humaines traduit la volonté de prendre en compte la dimension humaine dans toutes les grandes décisions et orientations de l'établissement. Elle répond également à la nécessité d'améliorer la qualité de la gestion du personnel, qu'elle aura en charge de rendre plus rapide, plus efficace, plus transparente. Elle manifeste enfin le souci d'instaurer un véritable dialogue social qui favorise la communication entre la direction et le personnel.

Recrutement

De nouvelles procédures de recrutement se mettent en place, mieux adaptée aux besoins. De plus en plus, il s'effectue à travers des commissions de recrutement rassemblant les responsables du service et de la direction concernée, des représentants de la direction des ressources humaines, mais aussi ceux avec qui le candidat est amené à travailler.

Stagiaires

Le Centre accueille de nombreux stagiaires en formation, issus des milieux scolaires et universitaires. Ils sont environ 270 par an, et restent de huit jours à trois mois.

Statut

Le statut des personnels est tributaire du statut du

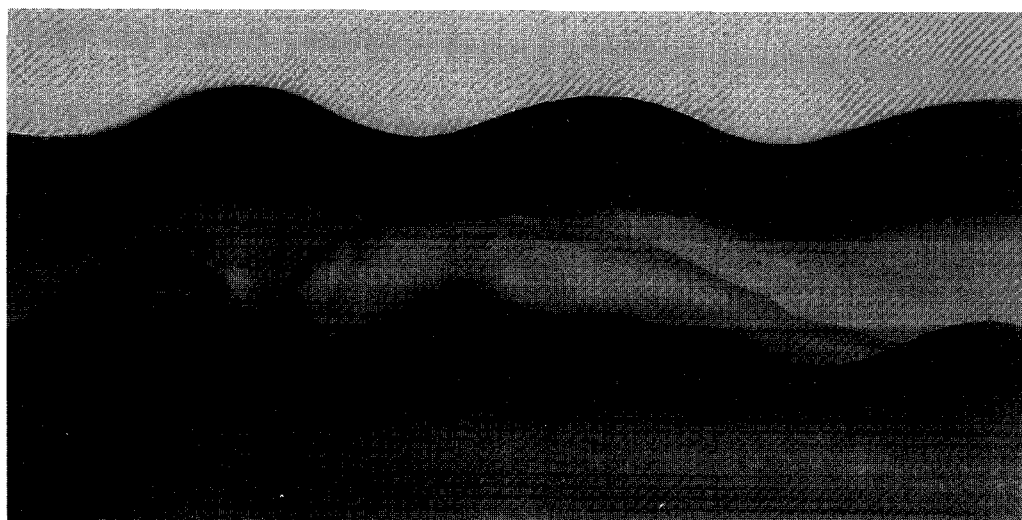
Centre. Établissement public à caractère culturel, le Centre Georges Pompidou possède un statut spécifique pour ses personnels. Non-titulaires de l'État, ils sont contractuels à 99%. Le Centre accueille seulement 28 fonctionnaires détachés. Ce statut est en cohérence avec celui de la fonction publique, et le recrutement s'effectue sur diplômes. Pourtant la grille de rémunération et les déroulements de carrière sont spécifiques au Centre.

La collection photographique au Musée national d'art moderne

Responsable : Alain Sayag

L'apparition, timide d'abord, puis depuis 1981 plus affirmée, d'une collection photographique au sein du Musée national d'art moderne se place dans le contexte de la création du Centre Georges Pompidou en 1975. Or, si cette création coïncidait avec le passage, pour le Musée, à la "modernité" de la seconde moitié du XXe siècle, par un élargissement du cadre géographique et historique de ses collections (École de New-York, Surréalisme...), il ne pouvait pas, parallèlement, et comme l'avait fait le Museum of Modern Art de New-York (MoMA), ne pas élargir le cadre "technique" de ses préoccupations. Le Centre national d'art contemporain avait, certes, entamé en la matière des efforts méritoires ; mais fallait-il les développer, devait-il constituer une collection ?

Un accord semblait pouvoir se dessiner avec le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, qui détenait alors la seule collection nationale de photographies. Quelques dizaines d'œuvres choisies par Jean-Hubert Martin et Jean-Claude Lemagny figurèrent dans le parcours des collections lors de l'ouverture du Musée en 1977, esquissant ce que pourrait être une histoire de la photographie depuis 1905, en marge du développement des grands courants esthétiques. Mais outre le fait que la collection du cabinet des estampes n'avait évidemment pas été constituée dans un esprit muséal, et comportait de ce fait de graves et nombreuses lacunes historiques, sa nature de collection "de consultation" la rendait peu propre à une telle utilisation. N'y a-t-il pas, en effet, une différence fondamentale entre une collection faite pour la "lecture", qui adopte généralement la forme physique d'un recueil de planches, et une collection pen-



Frantisek Drtikol, La Vague, 1927.
Mnam-Cci

sée comme un objet pédagogique illustratif d'une histoire, où la qualité matérielle de l'objet (sa technique, son *faire*) est inséparable de son contenu?

Il semblait donc indispensable — en dehors de toute rivalité institutionnelle qui n'aurait eu aucun sens — que le Musée constituât sa propre collection. Hélas, le très faible montant des crédits consacrés à l'acquisition de photographies et l'urgence des besoins à satisfaire imposèrent des achats massifs de tirages modernes, permettant tout à la fois de constituer rapidement une collection et de répondre à une forte demande d'expositions itinérantes. Situation périlleuse, que celle de devoir rendre immédiatement "visible" une collection en cours de constitution. Si certains achats se sont révélés, au bout du compte, fort honorables (Arbus, Sander, par exemple), d'autres incitent aujourd'hui à une extrême discrétion, et font regretter quelques belles occasions perdues. Mais peut-être le moment des grandes occasions était-il déjà passé, puisque l'apparition d'un marché structuré autour du concept de tirage d'époque date des années soixante-dix.

Avec l'arrivée de Dominique Bozo à la tête du Musée en 1981, les moyens consacrés aux collections changèrent fondamentalement : moyens humains, d'abord, avec la création d'une sous-commission d'acquisition spécialisée ; moyens financiers surtout. En quinze ans, une collection s'est donc constituée, passant de quelques œuvres (deux exactement, si l'on excepte les 1 656 clichés légués par Brancusi en 1956, avec l'ensemble de son atelier) à 7 304 à la fin de 1993.

La première constatation est évidemment une grande dispersion : 570 noms figurent sur cette liste, ce qui donne une moyenne de 12 œuvres par artiste, moyenne qui n'est fondamentalement pas très différente de celle que l'on obtiendrait pour le département des peintures. Une telle constatation manifeste simplement l'atomisation traditionnelle des collections des grands musées. Toutefois, une toute autre impression se dégage si nous examinons de plus près l'évolution du prix moyen des œuvres acquises chaque année. En effet, on constate que le coût moyen des œuvres photographiques acquises par le Musée a quasiment centuplé sur la période considérée. Cette évolution témoigne — compte tenu d'un marché resté relativement stable, contrairement à celui de la peinture —, d'une politique d'acquisition

de plus en plus exigeante. Cette évolution marque aussi, dans la politique d'acquisition du Musée, la place devenue prédominante des tirages anciens, et l'orientation majoritairement historique des achats. Les tirages anciens n'apparaissent pas, dans les achats du Musée, avant 1982. Pour cette année là, ils représentent à peu près la moitié de la valeur des achats de photographies, et 11% de leur nombre. En 1989, les tirages anciens représentaient 82,5% de la valeur des achats, et 69% de leur nombre.

La collection

Un tiers des 7 304 œuvres photographiques conservées dans la collection sont des tirages anciens, et forment la collection "historique" (1905-1950).

Si l'on met à part le legs fait par Brancusi en 1956, les premières pièces à entrer dans les collections furent des collages solarisés, des collages-reliefs et des brûlages de Raoul Ubac, dons de l'artiste en 1976. Vinrent ensuite deux photographies données par Mme Arp en 1978 : *La Femme* de Man Ray (1920) et *Le Simulateur* de Dora Maar (1936), pièces assez significatives pour marquer le véritable début d'une collection où la photographie se veut représentée dans son rapport avec les arts plastiques. *Le Combat de Penthésilée*, qui figure parmi les premières photographies données par Raoul Ubac, est un collage positif sur négatif, dit aussi "pétrification" ou "photorelief", publié dans la revue *Minotaure* en 1939.

A ces premiers chef-d'œuvres sont venus s'ajouter des fonds significatifs. Citons en premier lieu pour son intérêt chronologique dans l'histoire de la photographie de ce siècle, l'ensemble de la dation Paul Strand, américain, puis français d'adoption qui fut en quelque sorte l'inventeur de la "modernité" photographique aux États-Unis. Un autre facteur d'enrichissement a été le fonds Kandinsky, dans lequel figurent une soixantaine d'images photographiques. Elles sont fortement évocatrices de l'esprit du Bauhaus et du foisonnement créatif qui fut le sien. Lucia Moholy-Nagy prend pour thème l'espace architectural des bâtiments de l'École et des maisons de maîtres construites par Gropius à Dessau. Hugo Erfurth et Florence Henry nous donnent des portraits de Klee, Kandinsky, Nina Kandinsky ... Walter Peterhans, premier directeur du département photographique, louvoie aux franges de l'abstraction dans de délicates

natures mortes fabriquées. Hannes Beckmann expérimente le chimigramme et Xante Schawinsky la "transformation optique". Ces images, soit totalement expérimentales, soit inspirées de la modernité, ont été le noyau d'un fonds peu à peu élargi à Herbert Bayer, Alfred Ehrardt, Andreas Feininger, Umbo ... Ainsi qu'à Laszlo Moholy-Nagy dont le Musée possède le célèbre *Photogramme de fleur* (Blumenfotogramm) de 1926, et *L'Autoportrait* de la même année. Proches de l'esprit objectif prôné au Bauhaus, onze épreuves anciennes d'Albert Renger-Patzsch, plusieurs d'entre elles reproduites dans le très fameux *Die Welt ist schön* ("Le monde est beau", 1928) sont entrées presque une à une dans la collection. Elles incarnent, pour reprendre l'expression de l'artiste, la "photographie photographique" du réel. Images du réel que l'on trouve aussi chez Raoul Hausmann dont, toutefois, les images les plus fortes dans la collection sont des collages directement liés à l'esprit Dada.

L'exposition *Photographes tchèques* (1983) est à l'origine du fonds tchèque, basé essentiellement sur l'œuvre de deux "grands maîtres" : Frantisek Drtikol et Josef Sudek. Du premier, onze images, dont la très célèbre *Vague*, acquise en 1991 grâce au concours de la commission nationale pour la Photographie, évoquent la carrière tumultueuse, les formes alanguies de la Vienne fin de siècle au modernisme Art déco. Du second, quarante-trois œuvres appartenant à différentes séries (panoramas, fenêtres, verres) témoignent de l'univers intérieur et raréfié de cette personnalité inclassable.

Figure dominante de la photographie en France de l'entre-deux-guerres — l'une des priorités données à la collection —, Man Ray est actuellement représenté par 121 épreuves anciennes. Tous ses grands thèmes figurent dans cet ensemble : objets dadaïstes ; rayogrammes — le Mnam possède en particulier un des très rares exemplaires de *Champs délicieux*, album réalisé en 1922 avec Tristan Tzara — ; photographies de mode ; objets mathématiques ; portraits d'artistes, de femmes de l'intelligentsia, de ses amis ; vues de Paris, de la province française (le Mnam a pu acquérir un album personnel de l'artiste contenant une centaine de vues de Paris et du Midi de la France, réalisées en 1935-1936) ; images surréalistes, surimpressions, solarisations, images poétiques de la réalité ... Autour de ces images sont

venues peu à peu s'ordonner les œuvres de tous ceux qui furent élèves de Man Ray ou qui touchèrent, de près ou de loin, au surréalisme. Les photographes français de l'entre-deux guerres, parisiens de souche ou d'adoption, sont tous représentés dans la collection. Qu'il s'agisse de Brassai, présent à travers une soixantaine d'images, ou de Kertész, qui a laissé au Musée deux cents de ses meilleurs tirages, c'est le seul ensemble de référence disponible en France de ces artistes. Enfin, signalons la donation de 203 photographies faite par Gisèle Freund en 1991, qui est venue, fort à propos, compléter cet ensemble devenu un instrument de référence indispensable à la connaissance de l'art français entre les deux guerres.

En 1992

Acquisitions

Globalement, les acquisitions n'ont pas été particulièrement favorisées au cours de l'année 1992, même si quelques œuvres très importantes ont pu entrer dans les collections. Ainsi, hormis le don de 203 photographies fait par Gisèle Freund à l'issue de l'exposition qui lui a été consacrée dans les galeries, seulement 16 œuvres de 6 artistes différents ont-elles été acquises, pour une valeur globale de 565 604 francs. Grâce à une subvention de la Commission nationale pour la photographie, une œuvre essentielle de Frantisek Drtikol, *La Vague*, a pu entrer dans les collections nationales.

Expositions

Trois manifestations ont été présentées dans la galerie du forum : la rétrospective François-Marie Banier (12 novembre 91 / 2 mars 92), accompagnée d'un livre publié par Gallimard ; une sélection des activités de la *Mission Transmanche* (11 mars / 24 mai) ; une sélection des photographes d'Amérique latine puisée dans les collections du Musée (1er décembre 92 / 8 mars 93). A noter qu'un espace pour la présentation des collections permanentes a été inauguré dans les salles du quatrième étage.

v. aussi :

Les acquisitions
Gisèle Freund
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

La photothèque des œuvres du Musée national d'art moderne

Responsable : Antoinette Rézé-Huré

La photothèque des œuvres du Musée national d'art moderne a pour mission d'établir et de mettre à jour la documentation photographique des œuvres de sa collection. Elle met ainsi à la disposition du public une documentation photographique complète, et assure sa commercialisation (location d'ektachromes, vente de tirages noir et blanc et de diapositives). Elle gère également les autorisations de filmer ou de photographier, et la diffusion interne des reproductions des œuvres.

Pour chaque œuvre existent deux négatifs noir et blanc, trois ektachromes, cinq diapositives. Un tirage noir et blanc est remis respectivement à la documentation des œuvres, et aux restaurateurs (peintures et sculptures). Le service rend également compte de la muséographie, reflet de l'installation des œuvres dans les salles. Le service audiovisuel (photographe et laboratoire photographique) est son interlocuteur pour la réalisation de ses prestations.

Le service gère les "albums rouges", "bleus" et "noirs", où le public peut consulter par ordre alphabétique des tirages noir et blanc des collections de peinture, les sculptures, de dessins, les collections d'art contemporain, les collections photographiques, ainsi que les différentes étapes de la muséographie des collections.

Ainsi les 385 œuvres entrées dans les collections du Musée national d'art moderne en 1992 ont-elles été inventoriées. En 1992, le service a réalisé un chiffre d'affaires de 1 336 446 francs. Il a poursuivi les travaux entrepris depuis ces dernières années : les additifs au catalogue des diapositives et ektachromes des collections du Musée, et depuis 1990, la vérification et le transfert de 12 236 clichés sur bande PAL et NTSC, dans le cadre de l'association Vidéomuséum.

v. aussi : *Les acquisitions*
La documentation des collections du Mnam
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
Les nouvelles technologies

Les prêts d'œuvres

Responsable : Didier Schulmann

Très emprunteur pour l'organisation de ses expositions, le Centre Georges Pompidou prête également un grand nombre d'œuvres de ses collections. Il le fait tout d'abord dans le cadre des réciprocity normales entre grands musées internationaux. Mais aussi et surtout, le Centre mène une politique active de prêts et de dépôts d'œuvres aux musées en régions, et aux musées de la ville de Paris. En effet, depuis les années quatre-vingt, l'État s'est attaché à constituer un réseau patrimonial national pour l'art du XXe siècle, grâce à la mise en place des dispositifs des Frac et des Fram, et grâce à un effort important en faveur des musées. Dans ce cadre, le Musée national d'art moderne constitue une force d'appoint à ce réseau, et aux nouvelles collections qui se sont constituées en région.

Tableau des prêts 1992

Pays	Nb d'œuvres	Nb. d'expo	Nb de villes
France Province	539	64	58
France Paris	125	18	—
USA	90	13	7
Allemagne	61	14	12
Japon	51	4	6
Espagne	40	14	5
Suisse	27	5	5
Italie	20	3	3
Pays-Bas	17	2	2
Suède	14	3	2
Finlande	11	1	1
Grande-Bretagne	11	3	2
Danemark	9	4	4
Tchécoslovaquie	5	1	1
Australie	2	1	1
Norvège	2	1	1
Belgique	1	1	1
Pologne	1	1	3
Portugal	1	1	1
TOTAL	1 027		154

L'analyse du bilan des prêts d'œuvres des collections du Musée à des manifestations extérieures révèle une augmentation globale de leur nombre de l'ordre de 20%. Cette augmentation touche principalement la province, les États-Unis et l'Espagne. On a également noté un grand nombre de prêts de photographies au Japon, un tassement des prêts en Allemagne, compensé toutefois par le grand nombre de lieux où les œuvres du Musée sont présentées.

Les 154 dossiers de prêts ouverts constituent ce qui reste de près de 350 dossiers présentés aux onze Comités de prêts de l'année : les sollicitations sont nombreuses, les refus très fréquents. Par comparaison avec l'année précédente, (240 dossiers de prêt ouverts, 140 acceptés, et 861 œuvres prêtées), la légère augmentation du nombre moyen d'œuvres prêtées en 1992 par dossier (qui passe de 6,15 à 6,66 œuvres -si l'on peut dire ...) ne doit pas cacher un fort contraste entre la multiplication des petits dossiers (1 ou 2 prêts par dossier) et l'apparition de quelques très gros demandeurs.

Sont pris en compte les pays d'accueil des œuvres et non les pays organisateurs. En revanche ne sont pas pris en compte les prêts internes au Mnam, soit 530 œuvres, les projets de mise en dépôt d'une soixantaine d'œuvres qui ne seront finalisés qu'en 1993, et les pays d'accueil qui ont reçu en 1993 des œuvres en itinérance d'expositions entamée en 1992, soit 78 œuvres.

Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

La politique de programmation du Centre Georges Pompidou

De la proposition à la décision ...

Les propositions de programmation proviennent aussi bien de sources internes qu'externes au Centre. Toute personne extérieure au Centre peut saisir d'un projet le président, les quatre directeurs de départements (Mnam-Cci, développement culturel, Bpi, Ircam), et la direction des Manifestations et des spectacles, chargée de la programmation du spectacle vivant (théâtre, danse, cinéma de fiction, expositions du petit et grand foyer, *Vidéodanse*). Les propositions internes sont faites actuellement par les responsables scientifiques des différents départe-

ment et, jusqu'en 1992, par les divers conseillers de programme.

Internes ou externes, ces propositions portent parfois sur un espace prédéterminé (les galeries contemporaines, la salle Garance, la grande galerie du 5e étage, etc.). Elles passent par une série de filtres successifs, pour déterminer l'intérêt et la pertinence de leurs contenus, leur cohérence avec la programmation globale du Centre, et leur faisabilité financière.

Ainsi les propositions retenues par les directions des départements ou, le cas échéant, par la direction des manifestations et des spectacles, sont examinées par le conseil artistique du Centre, mis en place en 1992 et 1993. Puis leur faisabilité financière est étudiée par les services de l'administration générale, avant de passer en conseil de direction, et d'obtenir l'aval du président. En dernier ressort, ce dernier a la responsabilité du choix définitif. Cette responsabilité artistique est un des points forts de la réorganisation du Centre.

Une politique des espaces

La politique de programmation d'une institution comme le Centre Georges Pompidou, et plus globalement sa politique culturelle, se lit dans sa conception et sa gestion des espaces.

Chaque espace du Centre — notamment les espaces d'exposition — doit être bien identifié par le public, sans pour autant devoir l'affecter de manière figée à tel ou tel domaine. Tel est le principe de la réflexion entamée au cours de l'année 1992 par Dominique Bozo, qui entendait par ailleurs donner à la dimension pluridisciplinaire de l'institution une dynamique nouvelle. Ainsi la grande galerie du 5e étage, qui accueille les expositions de grande envergure et qui draine un vaste public, doit-elle particulièrement refléter cette dimension pluridisciplinaire. En revanche la programmation des galeries contemporaines, confiée en été 1992 à une nouvelle équipe, est plus particulièrement dédiée aux arts plastiques, et fait alterner les noms déjà reconnus, et les nouvelles figures de l'art contemporain.

La création de la *Revue virtuelle*, et l'affectation de son espace très visible et très accessible près de l'entrée de la rue du Renard, marque également la volonté de donner à l'institution une place et une part effectives dans la réflexion actuelle sur les technologies nouvelles au service de la création artistique.

Enfin la transformation du forum a permis de valoriser ces espaces, les premiers que le visiteur rencontre en pénétrant dans le Centre, et qui présentaient des contenus parfois difficiles à appréhender pour un public non averti. Suivant la leçon de l'exposition *Manifeste*, qui présentait dès l'entrée du Centre la nouvelle collection de design, le forum — le plateau et ses travées inférieures — seront systématiquement valorisés par des contenus forts, pour confronter le public, dès son arrivée dans le Centre, à ce que l'Institution peut offrir de mieux.

Un panorama de la programmation 1992

L'événement de cette année 1992 a été la présentation de l'exposition "*Manifeste/30 ans de création en perspective 1960-1990*", qui entendait réaffirmer l'identité culturelle du Centre Georges Pompidou dans sa pluridisciplinarité exacte : arts plastiques, design, architecture, écriture, photo, vidéo, cinéma, musique, spectacles, revue parlée. Par ailleurs, *Manifeste* a eu une incidence importante sur la modification des espaces, et en particulier le remodelage du forum, dont le lourd grill technique a été démonté pour faire place à un plateau au niveau de la place. Sous ce plateau a été créé un nouvel espace d'exposition de 900 m², en trois galeries.

La seconde manifestation importante fut celle consacrée à l'Amérique latine, qui associait une exposition d'arts plastiques sur la période 1911-1968, une exposition sur l'*Univers de Borgès* à l'initiative de la Bibliothèque publique d'information, un cycle consacré au *Cinéma mexicain* et une exposition consacrée à *Jorge Amado*, écrivain de Bahia, dans le cadre de la revue parlée. En outre la grande galerie présentait les expositions simultanées des travaux de l'architecte Louis I. Kahn, et des œuvres de la première période de Georges Rouault (1903-1920).

Avant *Manifeste*, le forum avait accueilli une présentation de Wolfgang Laib puis, après *Manifeste*, de Coop Himmelblau. Les galeries contemporaines ont présenté une exposition des acquisitions de la *Société des amis du Musée national d'art moderne*, ainsi que les œuvres de Claude Rutault, Gary Hill et David Weiss. La galerie du Cci a proposé une exposition consacrée au *Cubisme tchèque*, alors qu'une exposition consacrée au scénographe tchèque Josef

Svoboda se tenait dans le grand foyer. La salle Garance a proposé divers cycles : un *Hommage à la Warner Bros.*, une évocation du *Cinéma polonais*, et le cycle *Cinéma du réel*. Dans sa galerie, la Bibliothèque publique d'information a présenté une exposition consacrée à Pierre-Jean Jouve.

Citons enfin les spectacles de théâtre de la grande salle, en particulier les trois mises en scène de Shakespeare du canadien Robert Lepage, la prestation de Pierre Guyotat pour *Manifeste*, le cycle consacré à la danse contemporaine espagnole, à la danse contemporaine allemande et aux jeunes chorégraphes français, la septième édition de *Vidéodanse*, les concerts à l'initiative de l'Ircam, et les débats, colloques, et rencontres avec les acteurs de la création contemporaine.

v.aussi :

Le bâtiment
La Bibliothèque publique d'information
Les conseils
Les galeries contemporaines
Le département du développement culturel
La grande galerie
La direction des manifestations et des spectacles
Manifeste
Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle
Les nouvelles technologies
La réorganisation du Centre

Les publics du Centre

Les publics, vus du Centre

Qui sont-ils ?

(Extraits de l'étude réalisée par la SOFRES en janvier 1993 sur les visiteurs du Centre. L'échantillon de 519 visiteurs a été interrogé en face à face à la sortie du Centre Pompidou.)

Le public du Centre se concentre dans les catégories jeunes, socialement élevées et culturellement dynamiques de la population.

- 70% des interviewés ont moins de 34 ans, 18% ont entre 35 et 49 ans, et seulement 12% ont plus de 50 ans. Cette structure de population très jeune est particulièrement le fait des visiteurs de la Bibliothèque : 83% d'entre eux ont moins de 34 ans contre 49% pour les visiteurs de l'exposition temporaire ou 59% pour ceux du Musée national d'art moderne.
- En termes de profession du chef de ménage, 34% appartiennent aux catégories des cadres et des professions intellectuelles supérieures, 33% aux



Le Centre Georges Pompidou

catégories des inactifs et des retraités, contre seulement 14% aux professions intermédiaires, 10% aux employés ou 4% aux ouvriers. La part des cadres est particulièrement élevée chez les visiteurs de l'exposition temporaire (43%) et chez ceux du Musée national d'art moderne (45%). En termes de profession de l'intervé, la part des étudiants augmente considérablement la proportion des inactifs et retraités : 50% des visiteurs appartiennent à cette catégorie, contre 25% aux cadres et professions libérales, 12% aux professions intermédiaires, 9% aux employés et 2% seulement aux ouvriers.

- 52% des visiteurs habitent Paris, 26% en banlieue, 9% en province et 13% à l'étranger. Cette prédominance de la région parisienne se retrouve quelque soit le lieu visité, même si elle est beaucoup plus marquée pour les utilisateurs de la Bibliothèque (89% d'entre eux habitent en région parisienne), que pour ceux de l'exposition temporaire (34% d'entre eux résident en province ou à l'étranger) ou a fortiori ceux du Musée national d'art moderne (57% d'entre eux résident en province ou à l'étranger).

Où vont-ils ?

L'écrasante majorité des visiteurs (86% d'entre eux) avait un but de visite précis en venant au Centre : 53% d'entre eux venaient à la Bibliothèque, 21% pour l'exposition temporaire, (ce chiffre passant à 29% lors de l'exposition Matisse en 1993), 6% voulaient visiter le Musée national d'art moderne.

Le comportement du visiteur moyen est caractérisé à la fois par son assiduité et par sa fidélité : 8% seulement des visiteurs sont au Centre Georges Pompidou pour la première fois ; c'est le cas de 40% des résidents étrangers et de 19% des habitants de la province. La plupart des visiteurs sont des utilisateurs réguliers du Centre : 40% d'entre eux viennent au moins une fois par semaine (ce chiffre culmine à 59% chez les utilisateurs de la Bibliothèque), 28% entre plusieurs fois par mois et une fois par mois, 13% entre une fois tous les deux ou trois mois et une fois tous les six mois, et 11% seulement plus rarement.

Visiteurs réguliers, les utilisateurs du Centre sont aussi dans leur majorité des visiteurs de longue date : 29% de ceux qui sont venus au Centre plus d'une fois datent leur première visite d'avant 1980, 26% d'entre

eux la situent entre 1980 et 1985, 27% entre 1985 et 1990 et 17% seulement depuis 1990. En outre, 65% de ceux qui sont venus plus d'une fois ont déjà visité l'une des grandes expositions temporaires, 63% d'entre eux ont déjà vu le Musée national d'art moderne et 89% la Bibliothèque.

Une fracture très nette apparaît entre les visiteurs de la Bibliothèque et les autres visiteurs, le parcours des premiers étant essentiellement univoque : 4% seulement des utilisateurs de la Bibliothèque ont également visité une exposition temporaire et 4% d'entre eux ont visité le Musée national d'art moderne.

Que font-ils ?

Six groupes principaux de visiteurs peuvent être identifiés : les utilisateurs autarciques de la Bibliothèque, dont toute l'attention est portée sur l'activité d'études ; les utilisateurs non-exclusifs de la Bibliothèque ; les errants, qui profitent avant tout d'un lieu de communication et d'échanges ; les touche-à-tout ; les visiteurs de l'exposition temporaire ; les premiers visiteurs, principalement des touristes.

- **Les utilisateurs autarciques de la Bibliothèque** (24% de l'ensemble des visiteurs) manifestent un comportement exclusif : 78% de ces visiteurs n'ont jamais visité le Musée national d'art moderne, ni pour 75% d'entre eux les expositions temporaires du Centre. A contrario, 95% d'entre eux sont déjà venus à la Bibliothèque. A la question "Le Centre Georges Pompidou, pour vous, c'est quoi?" ces visiteurs répondent essentiellement : une bibliothèque, un centre de documentation, un outil de travail. Il s'agit d'un groupe composé essentiellement d'hommes jeunes, étudiants, habitant en région parisienne.

- **Les utilisateurs non-exclusifs de la Bibliothèque** (20% de l'ensemble des visiteurs) ont essentiellement la Bibliothèque comme but de visite. On retrouve dans cette catégorie environ 38% de l'ensemble des visiteurs de la Bibliothèque. Mais à la différence du groupe précédent, celui-ci présente, à tout le moins, un discours plus ouvert sur le Centre : 77% d'entre eux ont déjà visité les expositions temporaires et 70% d'entre eux le Musée national d'art moderne. Ce groupe est essentiellement féminin, jeune, composé d'étudiants habitant dans leur majorité à Paris.

- **Les errants** (11% de l'ensemble) n'ont pas à priori de but précis de visite. Dans leur grande majorité (66% d'entre eux), ils ont plutôt utilisé les "services" du Centre, comme la terrasse panoramique, la cafétéria, la boutique, la Poste, la librairie-carterie, ou déclarent être allé un peu partout. 33% d'entre eux sont par ailleurs allés en bibliothèque, 12% ont visité le Musée national d'art moderne, 9% l'exposition temporaire et 35% les autres lieux culturels du Centre. Ce sont donc des utilisateurs du climat d'échanges et de convivialité du Centre plus que de ses activités. Ce groupe est très majoritairement masculin et comprend plus d'employés et d'ouvriers que l'ensemble des visiteurs.
- **Les touche-à-tout** (23% de l'ensemble des visiteurs) sont à 79% des personnes venues au Centre pour une autre raison que la Bibliothèque, le Musée national d'art moderne ou l'exposition temporaire. La moitié d'entre eux environ sont passés par des lieux culturels tels que le cinéma, la salle de documentation du Musée, les galeries contemporaines, la galerie du Cci, le forum, le grand foyer, etc. Leur démarche à l'égard du Centre paraît relativement pluridisciplinaire, puisque 61% d'entre eux ont déjà visité plusieurs fois une exposition temporaire et 56% d'entre eux le Musée national d'art moderne. Ce groupe est sociologiquement plus âgé que l'ensemble des visiteurs et comprend plus de catégories socialement élevées.
- **Les visiteurs de l'exposition temporaire** (14% de l'ensemble des visiteurs), ont effectivement visité l'exposition temporaire du moment, 70% en ayant déjà visité une à plusieurs reprises précédemment (contre 43% seulement pour l'ensemble des visiteurs) et 56% s'étant déjà rendus plusieurs fois au Musée national d'art moderne (contre 39%). A contrario, ces visiteurs se désintéressent dans leur écrasante majorité de la Bibliothèque ou des autres activités culturelles du Centre. Ils ont une vision assez fidèle de la réalité du Centre, mettant en avant aussi bien le concept de centre culturel, celui de Musée, de bibliothèque ou de centre d'exposition. C'est un groupe assez féminin, plutôt plus âgé et plus cultivé que les autres groupes, avec une forte proportion de provinciaux.
- **Enfin les premiers visiteurs** (8% de l'ensemble des visiteurs), qui sont venus à Beaubourg pour la première fois, n'avaient d'ailleurs pas de but précis de visite en venant, dans une forte proportion (40%). 33% d'entre eux ont visité le Musée national d'art moderne (contre 10% pour l'ensemble des visiteurs), 20% la Bibliothèque et 63% ont utilisé les "services" du Centre. Leur représentation de Beaubourg est fortement liée à sa composante architecturale, ce qui laisse à penser qu'ils sont avant tout venus visiter un monument parisien comme un autre. La composante touristique est ici prédominante : 28% d'entre eux (contre 8% en moyenne) se représentent en effet le Centre Georges Pompidou comme un monument d'architecture moderne. Ce groupe majoritairement féminin comprend une forte proportion de touristes étrangers.

Le Centre, vu du public

(Extraits de l'étude qualitative réalisée par la SOFRES en décembre 1992, sur l'image du Centre Georges Pompidou auprès des habitants de l'agglomération parisienne.)

"Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel (...) qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, etc. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui, du même coup, seraient mis en contact avec les arts". En posant en octobre 1972 les bases du Centre qui devait porter son nom, Georges Pompidou énonçait les principes souverains qui présidaient à la naissance de Beaubourg : pluriactivité, ouverture à tous les publics, modernité. Vingt plus tard, le Centre a été rattrapé par son succès public et se pose la question de sa régénérescence. Quelle image a de lui ce public ? Comment cette image a-t-elle évolué ?

Le Centre Georges Pompidou fascine : l'ouverture à tous les publics, la multidisciplinarité, l'aide à la création sont autant de concepts qui suscitent chez tous nos interviewés un sentiment d'attraction profonde et une forte appropriation. Le Centre Georges Pompidou possède une entité singulière dans son univers concurrentiel, défini de manière très large. Ce qui

le distingue principalement, c'est qu'il s'affirme d'une part comme un lieu ouvert à tous les publics, à l'opposé des autres lieux que l'on caractérise comme élitaires parce que clos et d'accès moins immédiat, et d'autre part comme un lieu ouvert à tous types d'expressions artistiques, contrairement aux classifications usuelles temporelles ou disciplinaires. La fonction d'échange et de brassage des populations est clairement affirmée. Par delà les fonctions classiques du Centre qui sont aisément repérées (conservation d'un patrimoine, lieu de travail et de recherche, création artistique ...) cette fonction est perçue instinctivement comme un catalyseur, ce qui constitue l'essence même du lieu. Cette perception du Centre Georges Pompidou comme un lieu d'échange lui donne par rapport aux autres lieux culturels de la capitale une dimension à la fois plus active et plus riche.

Un fort attachement à la multidisciplinarité est affirmé comme partie intégrante de la richesse du Centre. Une forte majorité d'interviewés se refusent ainsi à envisager une suppression de l'une ou l'autre des fonctions du Centre, au risque, selon eux, de pervertir son utilité intrinsèque. Deux principes sont en outre intégrés à cette multidisciplinarité comme identificateurs du Centre Georges Pompidou : l'ouverture à la création artistique, qui complète la fonction de conservation du patrimoine ; l'ouverture à l'expression populaire, pendant de l'ouverture à tous les publics ; cette extrapolation de la multidisciplinarité trouve son illustration sur le lieu du parvis, dont on rappelle fréquemment l'analogie avec le parvis moyenâgeux. Outre qu'elle dessine aux yeux des interviewés une continuité artistique, mais également physique et sociale entre le Centre et son environnement, le bâtiment et l'extérieur, le musée et la rue, cette ouverture donne une dimension supplémentaire à Beaubourg, en ce que destiné dans son principe à tous les publics et à toutes les formes d'art, le public lui adjoint spontanément l'intégration de la culture populaire. Toutefois, un clivage très net apparaît parmi les interviewés : ceux qui ont une approche ciblée de la consommation du Centre (que ce soit pour la Bibliothèque, pour les expositions ou pour d'autres activités) rejettent assez fortement cet "ajout" à Beaubourg et le perçoivent à la fois comme une nuisance et comme une perversion culturelle.

Ainsi l'attachement aux principes fondateurs participe pleinement, pour l'ensemble des interviewés, de l'ori-

ginalité et de l'identité du Centre Georges Pompidou par rapport à son univers concurrentiel. Loin d'être remis en cause, ces principes sont soutenus vigoureusement et déterminent une image très positive du Centre. Mais leur mise en pratique reste problématique et la dualité entre le concept et la réalité est très forte. La régénérescence ne peut se concevoir que dans un ressourcement aux principes originaux.

Un public associé

L'ouverture du Centre Georges Pompidou s'accompagnait d'orientations nouvelles dans la relation d'un établissement culturel avec son public ; la volonté d'élargir l'audience, de faire participer et de former le public donnait naissance à une formule inédite : le laissez-passer.

Simple, économique, cette carte forfaitaire d'accès à toutes les activités a favorisé la fréquentation et l'usage. Appuyée par l'envoi d'une revue d'information culturelle à domicile, le *Magazine*, entretenue par des actions d'animation, diffusée par un réseau de "correspondants", partenaires dans les milieux enseignant, associatif, et les entreprises, l'adhésion au Centre Georges Pompidou a fait naître un comportement culturel nouveau, fait de liberté, de curiosité, d'appropriation et d'appartenance.

Les 50 000 adhérents qui s'inscrivent chaque année représentent à eux seuls 800 000 entrées annuelles. Depuis son ouverture, le Centre a recensé 350 000 adhérents.

La restauration des œuvres du Musée national d'art moderne

Responsable : Ingrid Novion

Le service de restauration des œuvres du Musée national d'art moderne est constamment confronté aux problèmes spécifiques qui se posent aujourd'hui en matière de conservation du patrimoine du XXe siècle — terrain encore expérimental, sur lequel l'atelier du Musée, chargé d'une collection extrêmement importante et aux mouvements incessants, joue un rôle pionnier.

En 1992, les besoins d'interventions se sont vus particulièrement augmentés par le déploiement de la collection occasionné par l'exposition *Manifeste*, et par le réaccrochage entier de la collection historique après les travaux du quatrième étage en avril, déploiements pour lesquels une révision systématique de l'état et de la présentation des œuvres avait été demandée.

Ainsi, pour les peintures, 45 ont été traitées (pour l'essentiel des opérations de dépoussiérage, de nettoyage, de réintégration, de refixage ; seulement trois restaurations fondamentales). Pour les œuvres en trois dimensions, ont été effectuées plus de 75 interventions (essentiellement pour les œuvres contemporaines présentées à *Manifeste*), dont 26 restaurations fondamentales, sans compter les interventions opérées sur les sculptures entrées par la dation Pierre Matisse et sur celles de l'atelier Brancusi (une cinquantaine de pièces et socles). Pour les œuvres sur papier, 72 interventions ont été effectuées. Par ailleurs, un programme de restauration des 40 peintures du legs Larionov-Gontcharova a été lancé. En outre, l'atelier a assuré les tâches annexes qu'il assume régulièrement, notamment l'examen des œuvres demandées en prêt, les constats d'état des œuvres prêtées (1 million environ chaque année) et les constats d'état des œuvres acquises.

Un nouvel accent a été porté sur la prévention, un aspect fondamental de l'activité de restauration. Outre la vérification régulière des données hygrométriques et UV des environnements variés dans lesquels séjournent les œuvres (salles d'expositions, réserves, ateliers), une étude a été lancée sur les protections à poser sur les œuvres peintes et graphiques. Enfin, la réalisation d'une documentation photographique de haut niveau a permis notamment une couverture

photographique précieuse pour les œuvres de Larionov-Gontcharova et de Barnett Newman.

v. aussi : *Manifeste*
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle

La réorganisation du Centre Georges Pompidou

La réorganisation du Centre Georges Pompidou a été entamée dès la fin de l'année 1991, et s'est poursuivie tout au long de l'année 1992.

Elle vise les objectifs suivants :

- lutter contre les cloisonnements, source d'immobilisme, en permettant à l'équipe de direction de l'Établissement de conduire une stratégie et un projet communs ;
- améliorer le fonctionnement général de l'Établissement en regroupant certaines fonctions jusqu'ici éclatées et en précisant le rôle des diverses instances et procédures de coordination interne ;
- clarifier les responsabilités, aussi bien celles des entités de toutes tailles que celles des individus, l'élaboration des organigrammes fournissant l'occasion d'affirmer le métier et les fonctions de chacun ;
- permettre à l'établissement de mieux accomplir certaines fonctions essentielles à la réussite de ses projets culturels, notamment la gestion des ressources humaines, la communication externe et interne, la pédagogie, l'accueil du public, le contrôle de gestion ;

Cette réorganisation se réalise en trois étapes :

L'élaboration d'un nouveau décret portant statut et organisation de l'établissement.

Ce décret paru le 24 décembre 1992 précise et confirme les pouvoirs de direction du président, crée les fonctions de directeur général, responsable sous l'autorité de ce dernier de l'administration et de la gestion.

Il regroupe le Musée national d'art moderne et le Centre de création industrielle en un département unique, crée le département du développement culturel, responsable de la pédagogie et de la formation des publics, et établit une nouvelle instance, le conseil artistique, qui assiste le président dans l'éla-



boration de la programmation du Centre ; le décret a également actualisé les dispositions relatives au statut des collections.

L'élaboration d'un "schéma général" d'organisation.

Celui-ci précise les grandes entités qui structurent l'établissement et leur rattachement hiérarchique.

L'élaboration d'organigrammes

Ceux-ci décrivent les missions et la structure de chaque entité (département, direction, service, cellule...), ainsi que la façon dont elles s'articulent entre elles, et précisent le rôle et les responsabilités de chaque individu.

Les deux premières étapes ont été achevées en 1992, la troisième est conduite en 1993. La réorganisation s'accompagne de nombreuses actions qui, dans tous les domaines, visent à améliorer la gestion et le fonctionnement de l'établissement. La plupart d'entre elles ont été élaborées dans le cadre des "chantiers de modernisation".

v. aussi : *Les chantiers de modernisation*
Le décret
L'organigramme

De la Revue parlée aux Revues parlées...

Responsable : Marianne Alphonse

Créée par Blaise Gautier dès l'ouverture du Centre Georges Pompidou, la *Revue parlée* offrait aux écrivains qui voulaient bien s'y prêter — notamment à ceux qui en faisaient le matériau même de leur travail — un espace dédié à la dimension orale de la littérature. Anthologie ou "œuvre en cours", simple transmission de la parole par son auteur ou mise en forme, interprétation, création sonore, la *Revue parlée* se voulait le lieu privilégié d'une relation orale entre des auteurs et le public.

La *Revue parlée* s'inspirait d'une pratique de lecture publique courante dans les pays de l'est européen et anglo-saxons, qui n'était guère usitée en France jusqu'à ces dernières années. Dans son titre même, la *Revue parlée* s'annonçait comme une relation orale entre des auteurs ou penseurs et le public, dans des séances de types divers, où étaient accueillies avec éclectisme les différentes tendances de l'expression littéraire, en France comme à l'étranger. Elle constituait ainsi un lieu d'archives du XXe siècle, par les

hommages rendus à des écrivains disparus, tout autant qu'un lieu privilégié de rencontre avec des écrivains vivants.

Dans ce "parloir" alternaient archives et "phares" du XXe siècle — tels James Joyce, Pierre Jean Jouve, Ezra Pound, Boris Vian, Giuseppe Ungaretti... —, présence d'écrivains étrangers — Allen Ginsberg, Jorge Luis Borges, William Burroughs, Kenzaburo Oe, ... — lectures d'auteurs par eux-mêmes ou accompagnés de comédiens, de musiciens, de projections — Yves Bonnefoy, Edmond Jabès, Jacques Roubaud, Vassilis Vassilikos... —, travaux collectifs, premiers essais, ensembles thématiques — *Culture russe en France*, *Jardin des sciences*, *le Siècle de Kafka*, *Belles Étrangères*... —, mises en jeu et petits spectacles — *Freshwater* de Virginia Woolf, *Cabaret Yiddish*... —, enfin colloques et débats d'idées en liaison avec les grandes manifestations du Centre.

En 1992

L'exposition *Mémoire de la Revue parlée, 1977-1991* présentée du 18 juin au 28 septembre 1992 au grand foyer, proposait, en parallèle aux recensements visuels que présentait *Manifeste*, une anthologie de quelques unes des voix d'écrivains français et étrangers qui se sont fait entendre à la revue parlée depuis l'ouverture du Centre.

Cette anthologie ne pouvait témoigner de tous ces domaines et rubriques. Tous les protagonistes de la revue ne s'y retrouvaient pas, tant s'en faut. L'espace sonore était complété par un espace audiovisuel où étaient montrés plusieurs aspects de la création contemporaine, tels qu'ils se manifestaient dans différentes disciplines et expressions.

En 1993 : du singulier au pluriel ...

La disparition de son fondateur Blaise Gautier comme la nécessaire évolution d'une formule dont l'origine se confond avec celle de l'institution ont conduit le Centre Georges Pompidou à lui donner une dimension plurielle. Nouveau service rattaché au département du développement culturel, le service des *Revue parlées* a pour vocation d'offrir au public une information de haut niveau, ainsi qu'un champ de réflexion et de débat autour de l'actualité culturelle prise dans son ensemble. Ainsi, à côté de la

Revue parlée de littérature et de poésie, des Revues parlées de philosophie, d'histoire, d'architecture et de design verront le jour à partir de l'automne 1993.

Outre ces quatre revues, le service des revues parlées produit les colloques, conférences et débats conçus avec la revue *Traverses* et traitant des questions soulevées tant par les manifestations interdisciplinaires du Centre que par l'actualité culturelle en général, ainsi que les colloques, conférences et débats conçus par le rédacteur en chef des *Cahiers du Musée national d'art moderne*. Enfin, le service des Revues parlées est chargé de mettre en œuvre une politique d'enregistrement audiovisuel et de diffusion commerciale de ses manifestations.

v.aussi : *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*
Le département du développement culturel
Manifeste
Traverses

La Revue virtuelle

voir : nouvelles technologies

Ritratto dell'artista con la madre (De Chirico)

L'année 1992 a été marquée par une acquisition importante, celle de la toile de Giorgio de Chirico, *Ritratto dell'Artista con la madre* (79,5 x 59,5 cm), datée de 1919. Cette œuvre appartient à la période des *Valori plastici* (1918-1922), marquée par le retour de l'artiste à la tradition du *bel mestiere* classique, mais située aussi bien dans la continuité de la poétique de l'inquiétante étrangeté instituée par Chirico dans ses peintures métaphysiques.

L'autoportrait de Chirico est ici relégué au deuxième plan par la présence omnipotente de la mère-matrone-madone. Il relève d'une poétique de la distance qui est encore redoublée par l'ambiguïté même de la présence du buste maternel, à la réalité charnelle presque agressive, mais déjà pétrifiée par le temps (chevelure) et par sa magnification muséale. Ces déplacements, ces dépaysements en série opérés sur le familier disent, de façon remarquable, non seulement le malaise propre du peintre "doublé" par sa mère, mais aussi le doute métaphysique sur le principe d'identité qui est au cœur de la poétique chiriquienne de la mélancolie. Le traitement appuyé de la

matière picturale et les effets de lumière ajoutent encore à l'effet dramatique, voire tragique de cette évocation.

v.aussi : *Les acquisitions*

Rouault, première période, 1903-1920

Commissaire : Fabrice Hergott

Du 27 février au 4 mai 1992,
Grande galerie du 5^e étage
88 778 visiteurs, dont 43 414 payants
1531 visiteurs par jour, sur 58 jours

Il est difficile de mesurer aujourd'hui l'importance de Rouault. Les esprits les plus sévères ne voient en son œuvre que "le credo d'un artiste religieux"; il est encore souvent désigné comme "le peintre de la misère humaine". Bien que très répandues, l'une et l'autre de ces courtes définitions sont inexactes et inchangées depuis fort longtemps. Cette absence de pensée critique tient notamment à deux faits. Rouault est mort en 1958, au sommet de sa gloire, vivant au milieu d'une opinion publique qui en avait fait une figure légendaire de la peinture du XX^e siècle. Il a ouvertement adopté tout au long de sa vie, par les sujets de bon nombre de ses œuvres, une position religieuse chrétienne. Au regard de cette dernière, la critique qui avait établi qu'il ne pouvait pas y avoir d'art tout à la fois moderne et chrétien, l'a donc ignoré.

Si l'on est encore loin de pouvoir considérer avec suffisamment d'objectivité les implications d'une pensée religieuse dans une œuvre d'art du XX^e siècle, il est maintenant plus aisé de regarder un tableau sans se demander aussitôt s'il doit oui ou non appartenir à l'histoire de l'art moderne. En l'espace de quelques années, au regard de ce qui se passe dans l'art contemporain, la sensibilité du public s'est à la fois élargie et affinée. Ce regard qui se développe selon de subtiles ramifications d'une œuvre à l'autre, quand il lui arrive de parcourir la collection d'un musée, peut également trouver une réelle cohérence à l'intérieur de l'œuvre ou de la partie de l'œuvre d'un seul artiste.

L'intérêt de la centaine d'œuvres (peintures, aquarelles, encres et céramiques) exposées dans l'exposition *Georges Rouault, Première période — 1903-1920* — était de présenter une peinture qui ne se réduit pas à un seul style, malgré l'image saint-sulpicienne que l'on peut en avoir. Rouault, qui a travaillé énor-

mément, semble à lui seul avoir inventé une manière si distincte qu'elle lui assure probablement son entrée au club très controversé des grands peintres du siècle. Tout autant que Léger, Matisse et Picasso, il a eu ses périodes bleues, fauves, cubistes, marocaines, son "retour à l'ordre" et cette sorte de libération finale. Il les a simplement élaborées sans jamais participer directement à aucun mouvement, en allant peindre pas plus loin que la Bretagne, préférant toujours rester à Paris où il se contentait de fréquenter quelques rares amis avec lesquels il maintenait une vie sociale aussi réduite qu'exigeante.

L'exposition a sans doute permis de se rendre compte que, pour avoir donné un sens bien trop réduit à ce que Rouault avait dit ou fait, on s'était trompé : *"Pour moi, si je disais mes préférences (je puis bien en avoir), irais-je avouer que j'ai horreur d'un certain vague, d'une certaine tendance au rêve ou plus exactement à la rêverie vagissante et sentimentale. J'ai horreur des prétendus états d'âme"*.

Cette exposition, qui a suscité un indéniable intérêt auprès du public et de la critique, a été partiellement reprise en 1993 à Londres, à la Royal Academy.

v. aussi :
La grande galerie
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle
La collection de peinture



*La salle d'actualité de la Bibliothèque
publique d'information*

La salle Garance

Inaugurée en 1984, la salle Garance fut la première réalisation du programme de réaménagement des espaces du Centre Georges Pompidou. A l'époque, la nécessité d'ouvrir une salle permettant à la fois des projections films et des projections vidéos paraissait d'autant plus nécessaire que la Cinéma-thèque française occupait l'espace du 5^e étage (dit *Studio 5*) avec une programmation propre qui ne laissait qu'un volume d'heures très réduit à la programmation spécifique du Centre.

Cette salle de 300 m² contient 352 places. Elle est dotée d'un écran de 4m sur 9m 40, permettant les projections en cinémascope, panoramique, vistavision et standard. Un variateur adaptable autorise la projection de tous les films muets de 16 images/sec. à 24 images/sec. Les films 35mm sont dotés du son optique mono ou stéréo Dolby 4 pistes, les films 16mm du son optique, magnétique piste couchée ou magnétique double bande. Les projections vidéo sur grand écran de 4m sur 5m 40 sont réalisées sur vidéoprojecteur *General Electric* pouvant diffuser des bandes 3/4 de pouce institutionnel (*U.Matic*) et 3/4 de pouce *Broadcast* (*H ou BVU.*) en PAL, SECAM ou NTSC. Un système de sous-titrage électronique adopté (le système *SOFTTLER*) permet les projections des films en V.O. avec sous-titres français.

La fréquentation de la salle Garance (calculée sur 10 mois et 18 séances hebdomadaires) s'équilibre entre 100 000 et 150 000 entrées (dont 90 000 à 130 000 entrées payantes). Il s'agit là de la plus forte fréquentation parisienne pour une salle du même type institutionnel.

v. aussi : *Le cinéma au Centre*

La salle d'actualité de la Bibliothèque publique d'information

Première étape de la Bibliothèque au sein du Centre Pompidou, la salle d'actualité accueille 11% des 25 000 visiteurs quotidiens du Centre. Son public, composé à 70 % d'actifs, de jeunes et de diplômés (29% sont à bac+5), est assez proche de celui de l'ensemble du Centre. Ce public se rend d'ailleurs plus volontiers que les lecteurs de l'ensemble de la Bibliothèque dans les autres espaces du

Centre, notamment au Musée et dans les expositions.

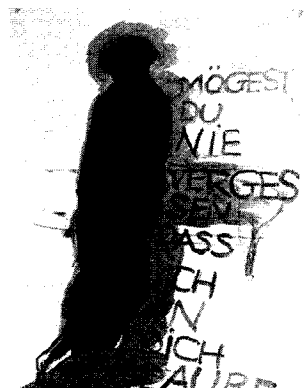
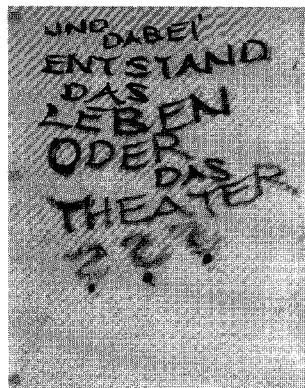
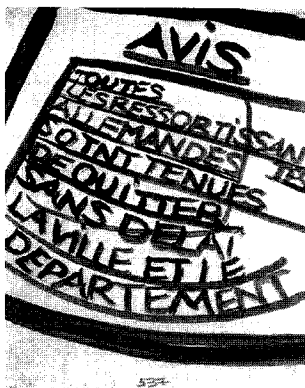
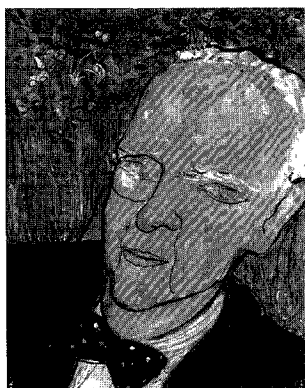
La salle d'actualité se caractérise par l'originalité de son fonctionnement, fondé sur un partenariat avec le monde éditorial. En effet, elle propose au public une sélection de nouveautés du livre, du disque et un large panorama de la presse française et étrangère. Ces documents, obtenus en services de presse, sont ensuite redistribués à des bibliothèques d'organismes à vocation sociale. Espace d'animation, la salle d'actualité présente chaque mois des vitrines consacrées à des thèmes ou à des éditeurs, et organise des débats hebdomadaires centrés sur l'actualité culturelle et les questions de société.

En 1992, l'amélioration de l'image de la salle d'actualité représentait un objectif essentiel. et le travail quotidien a été repensé pour y parvenir. Des efforts de cohérence entre les diverses activités ont favorisé une meilleure identification des thèmes privilégiés chaque mois. Le secteur nouvelles technologies créé cette année fait office de vitrine pour les constructeurs et les éditeurs, de banc d'essai de nouveaux produits pour la Bibliothèque publique d'information et divers partenaires institutionnels, et de lieu de découverte et d'apprentissage en libre-accès pour le grand public. Cette présentation s'est accompagnée d'une démarche pédagogique, avec l'installation de panneaux explicatifs et l'organisation de séances de démonstration, à l'intention des personnel comme du public.

217 éditeurs ont accepté de collaborer avec la salle d'actualité, ce qui représente une couverture très satisfaisante des maisons d'éditions. Elle a reçu 3067 livres nouveaux en 1992. Par ailleurs, l'informatisation de son catalogue le rend désormais accessible à l'ensemble du public de la BPI. 40 vitrines consacrées aux éditeurs et huit vitrines thématiques ont été présentées, auxquelles il faut ajouter la sélection de livres proposée dans le cadre de l'exposition *Manifeste*.

L'offre de périodiques s'élève à 950 titres dont 75 quotidiens (35 français et 40 étrangers) ce qui constitue une remarquable progression des services de presse (25% en un an). Parmi les nouveaux titres, on note une trentaine de journaux d'Afrique noire, des revues sur l'environnement et le domaine économique. Une revue de dessins de la presse internationale est affichée chaque jour.

Le secteur musique propose une sensibilisation à la création musicale dans toute sa diversité. Il dispose de



Charlotte Salomon, «Vie ou théâtre ?»,
salle d'art graphique,
22 sept. 1992-3 janv. 1993.

2 juke boxes de 100 CD chacun, 8 programmes continus hebdomadaires et 4 vitrines sonorisées renouvelées chaque mois. Malgré une conjoncture difficile, le partenariat avec les éditeurs a été maintenu et de nouveaux contacts ont pu être établis avec des revues, des festivals (*Printemps de Bourges*) et d'autres institutions.

Les débats contribuent de façon essentielle à l'animation de la salle d'actualité. Directement induits par sa mission de promotion de l'édition, ils constituent un espace de diffusion culturelle et de formation permanente. En 1992, 32 débats ont été réalisés. Ils ont traités des thématiques variées et d'événements éditoriaux comme la parution du *Journal* de Michel Leiris, l'écriture théâtrale contemporaine et la dramaturgie, etc.

v. aussi : *La Bibliothèque publique d'information
Les nouvelles technologies*

Charlotte Salomon, Vie ou théâtre ?

Commissaire : Claire Stoullig

Du 22 septembre 1992 au 3 janvier 1993
cabinet d'art graphique

En 1939, l'artiste berlinoise Charlotte Salomon fuit le régime nazi et se réfugie dans le sud de la France avec ses grands parents, avant de mourir à Auschwitz en 1943. Son enfance sera marquée par le suicide de sa mère à l'âge de huit ans, et la personnalité de la cantatrice Paula Lindberg, qui épousera son père quelques années plus tard. Le professeur de chant de Paula exercera une fascination sur l'adolescente. Après le suicide de sa grand-mère dans le midi, Charlotte se met à peindre. Elle écrit son autobiographie sous une forme illustrée intitulée *Vie ou théâtre*.

Fiction, journal ou pièce de théâtre, ce récit dramatique se constitue de près d'un millier de gouaches. Réalisée en quelques mois sous le coup d'une fatalité tant personnelle que collective, cette œuvre d'une vie s'ouvre à diverses interprétations : expiation, exorcisme ou résurrection. Cette manière très originale d'inscrire son histoire ou de peindre sa vie manifeste de singulières qualités picturales, tant dans le sens et la composition de l'espace, la force expressionniste du dessin que dans l'harmonie de la couleur. Bien au-delà d'une bande dessinée ou d'une illustration naïve, l'œuvre de Charlotte Salomon se révèle d'une incroyablement moderne dans la façon d'aborder le rapport

du texte à l'image. La forme narrative est double : romanesque, puisque le récit répond au schéma classique d'une construction en trois parties (l'enfance, un amour de jeunesse, la mort) et théâtrale puisque, à l'intérieur des épisodes, des scènes se jouent avec des personnages fictifs qui sont en tous points semblables aux proches et aux familiers de l'auteur. Le dialogue constant entre écriture et peinture va se modifier au cours du récit sous la forme d'une page en regard de l'illustration, le texte calligraphié va s'intégrer peu à peu à la peinture, et parfois la dominer. Parallèlement, l'écriture picturale évolue au fil des feuilles. L'espace, tout d'abord très dessiné, est construit à la manière de miniatures. La gouache est alors très riche en couleurs : l'échelle des tons très vive parfois violente, contrastée, la matière opaque très chargée. Puis la composition picturale s'élargit, le contour devient plus souple, moins présent et la "pâte" de plus en plus fluide, liquide et mouillée. La gamme colorée s'appauvrit, la matière se vide, la gouache devient identique à l'aquarelle. L'image et le dessin se désagrègent comme si Charlotte sentait sa propre fin approcher.

Au cours de l'exposition, une sélection de 170 gouaches relatait les différents épisodes, extraits des trois parties principales du récit : l'enfance et le suicide de sa mère, l'arrivée de la chanteuse et de son professeur de chant dans la vie de Charlotte, l'exil. Pour la première fois présentée en France, ce travail unique en son genre avait déjà fait l'objet d'une exposition en 1961 au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam. Elle fait partie depuis 1961 de la Collection du *Historisch Museum*.

v. aussi : *Le cabinet d'art graphique
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle*

Les arts de la scène au Centre

Directeur des manifestations et des spectacles :
Marcel Bonnaud

Le théâtre et la danse occupent au Centre Georges Pompidou une place originale, qui résulte de plusieurs facteurs : les orientations propres à l'établissement, la possibilité de participer à des opérations pluridisciplinaires, la spécificité de ses espaces.

Par sa neutralité, la grande salle constitue un excellent cadre pour la programmation chorégraphique

contemporaine, le théâtre de recherche et les colloques consacrés aux créateurs de notre temps. La petite salle et le studio 5 accueillent des performances, lectures dramatiques, des débats-rencontres pouvant être complétés par des projections audiovisuelles.

La danse

Le Centre Georges Pompidou a su conquérir son identité dans le paysage de la diffusion chorégraphique contemporaine, par sa curiosité constante pour les jeunes chorégraphes français et européens, par la mise en valeur de la notion de répertoire chorégraphique contemporain, enfin par son attention portée aux relations entre l'audiovisuel et la création chorégraphique — il organise une manifestation biennale, *Vidéodanse* —.

Après Merce Cunningham, en 1979, il a reçu, le premier à Paris, de nombreux chorégraphes dont les noms sont aujourd'hui les nouveaux symboles de la danse : Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, Bouvier-Obadia, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Angelin Preljocaj, Anna Theresa de Keersmaeker, Susanne Linke... Les deux foyers adjacents à la grande et la petite salle permettent par ailleurs des présentations documentaires qui constituent des compléments spectaculaires à cette programmation.

En 1992, trois cycles ont été consacrés à la danse contemporaine espagnole, à la danse contemporaine allemande et aux jeunes chorégraphes français.

Le théâtre

En 1992, en collaboration avec l'*Union des Théâtres de l'Europe*, le Centre a présenté dans le grand foyer une exposition sur le scénographe tchèque Josef Svoboda. Cette présentation rétrospective de dessins et de maquettes construites était complétée par un montage audiovisuel. L'exposition fut également l'occasion d'organiser dans la petite salle des rencontres avec Josef Svoboda autour des techniques du théâtre : la scène, le décor, les lumières, le son, l'insertion des techniques audiovisuelles dans la scénographie. Cette exposition a rencontré un large succès public. Les rencontres et ateliers ont été très suivis, en particulier par un public de jeunes élèves des écoles de théâtres (Avignon, Strasbourg, la Rue Blanche...). En outre, dans la grande salle, les trois mises en scène de Shakespeare du canadien Robert

Lepage ont été particulièrement remarquées.

v. aussi : *La direction des manifestations et des spectacles*

La collection de sculpture du Musée national d'art moderne

Responsable : Margit Rowell

Présentée en permanence au quatrième étage du Musée national d'art moderne, la collection historique de sculptures — la plus importante "en profondeur", sinon en étendue — comprend des groupes uniques au monde de Duchamp-Villon, Laurens, Lipchitz, Gaudier-Brzeska, Gonzalez, Brancusi, Matisse, Giacometti, Calder, Chauvin, Pevsner ... Ce déploiement d'une centaine de pièces présentées en contrepoint de la peinture, permet de suivre l'évolution de l'art du XXe siècle à travers ses périodes stylistiques successives, et à travers certains grands noms.

L'année 1992 a été marquée par une seule acquisition importante, *La femme égorgée* de 1932 d'Alberto Giacometti, chef-d'œuvre incontestable de la période surréaliste de l'artiste.

Les salles du quatrième étage sont régulièrement réaménagées, en fonction des prêts importants qui sont sollicités en France et à l'étranger, et afin de créer un roulement et un renouvellement des présentations. Ainsi, dans le courant de 1992, l'ensemble monographique de Julio Gonzalez a été remplacé par un ensemble monographique de Jacques Lipchitz. On peut signaler d'autres salles monographiques consacrées à des sculpteurs : une salle Pevsner, deux salles Giacometti, une salle Brancusi. Un groupe important de sculptures d'Henri Laurens a été prêté pour l'exposition monographique consacrée à ce sculpteur à Villeneuve d'Ascq, tout comme un prêt important d'œuvres a été accepté pour l'exposition Gaudier Brzeska à Orléans.

Les terrasses du quatrième étage ont été quelque peu négligées au cours de l'année 1992, pour assurer une réfection importante (travaux d'étanchéité etc...) ainsi que la restauration des sculptures leur permettant de subir les conditions atmosphériques auxquelles elles sont exposées. Ces travaux venant à terme, les terrasses Est et Sud seront prochainement réaménagées, avec des ensembles de Miró, Ernst et Laurens.

Le projet le plus important auquel le département des

sculptures a participé — et participe encore — est celui de la remise en état de toutes les œuvres de Brancusi, en vue de la grande exposition monographique projetée pour 1995, et la réouverture de l'atelier en 1996. Outre le travail de restauration des sculptures et de leurs socles, travail extrêmement délicat, ce projet comprend l'édition de deux ouvrages : un catalogue d'accompagnement de l'exposition, et un catalogue raisonné du fonds Brancusi au Musée national d'art moderne.

v.aussi : *La femme égorgée*
L'atelier Brancusi
Le Musée national d'art moderne-Centre
de création industrielle



Miki Tomio, Oreille, 1964.
Mnam-Cci

Le théâtre au Centre

Voir : *Les arts de la scène*

Traverses

Rédacteur en chef : *Jacqueline Lichtenstein*

Après deux années d'interruption, l'année 1992 a vu reparaître la revue trimestrielle *Traverses* avec une nouvelle équipe et sous une nouvelle formule. Aux côtés d'une revue spécialisée comme *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, il est apparu nécessaire de maintenir une revue dont le caractère transdisciplinaire corresponde à ce qui a toujours été la vocation du Centre Georges Pompidou.

L'éditorial du N°1 présentait ainsi le projet de la nouvelle revue :

« Traverses s'efforcera de prendre en compte les mutations intellectuelles de notre temps et de favoriser l'expression d'une pensée qui, plus que jamais, se veut attentive aux perplexités et aux errements contemporains... Nous avons trop oublié, voire dévalorisé, cette face moins prestigieuse de la pensée : ce qu'on peut nommer le travail de la taupe, cette patience à former des réseaux entre des savoirs à première vue étrangers, à trouver des filiations entre des connaissances ou des pratiques apparemment vouées à s'ignorer. Traverses sera attentive aux parcours souterrains, ceux qui préparent et projettent notre horizon de pensée, comme aux manifestations plus visibles et parfois éphémères des courants d'idées, à la dispersion des savoirs et des pratiques, ainsi qu'à la texture qui les rassemble en un espace unique. »

Pour mettre en chantier un tel projet, l'équipe de la revue a décidé de consacrer les deux premières livraisons à une réflexion sur la manière dont se nouent, dans notre présent, les rapports entre modernité et tradition.

Abordant frontalement la question, le premier numéro s'est organisé autour d'une question qui fut l'objet à la fois d'une enquête et d'articles : *"De qui, de quoi vous diriez-vous contemporain ?"* Consacré à *l'anachronique*, le deuxième numéro reprenait la même interrogation sur notre rapport au temps, mais en inversant l'angle d'attaque. Le troisième numéro, *Exposer*, paru en novembre 1992, ouvrait une suite de trois numéros suscités par l'exposition *Manifeste*,

et dont la publication s'est poursuivie sur l'année 1993.

v. aussi : *Le département du développement culturel
Les éditions*

La tribune des architectes

Responsable : *Alain Guiheux*

En cette fin du vingtième siècle l'architecture, comme pratiquement l'ensemble des disciplines artistiques ou culturelles, est traversée par un double mouvement. L'individualisation des approches, la diversification et la pluralité des formes en constituent la première expression, inséparable ici comme ailleurs de la désaffection à l'égard des grands systèmes doctrinaux.

Elle s'accompagne cependant d'une autre tendance qui tend toujours davantage à faire de l'architecture une activité au caractère planétaire. Au style international de la première moitié du siècle que chaque nation était censée s'approprier, succède une internationalisation des auteurs. Les architectes construisent dans tous les pays, ils exposent leurs œuvres dans les musées du monde entier, ils viennent créer là où on les appelle, à partir de leur esthétique et de leur sensibilité propre. Cette identification au fonctionnement d'autres disciplines artistiques connaît cependant des limites qui ne sont pas tant définies par les contraintes du marché ou de la mode, que par le jeu complexe d'exigences techniques, politiques, sociales dont l'architecture, elle, ne peut ni s'abstraire ni totalement s'émanciper.

C'est à ce contexte et à ces préoccupations que répond cette formule de débats. Dès lors que le paysage architectural divers et unifié est organisé autour d'approches personnelles, comment mieux le retracer qu'en offrant à la profession cette tribune, en commençant par y présenter et naturellement y interroger quelques uns des plus grands architectes du monde ?

v. aussi : *L'architecture au Centre
De la Revue parlée aux Revues parlées*

Images vidéo au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Responsables : Christine Van Assche,
Martine Moinot

Une relation esthétique naturelle entre la vidéo, les arts plastiques et les mouvements contemporains s'affirme d'année en année, comme se confirme rôle joué par le Centre Georges Pompidou dans l'intégration au sein des "Beaux-arts" des œuvres d'art conçues sur les supports d'aujourd'hui. Les grandes expositions internationales ne se conçoivent désormais plus sans œuvre vidéo (*Documenta*, *Biennale de Venise*, *Post Human*, etc.).

L'année 1992 a vu la collection vidéo s'affirmer au sein des arts contemporains, par la publication de son catalogue *Vidéo et après*, par la présentation de l'ensemble des 500 bandes vidéo et de la moitié des installations dans l'exposition *Manifeste*. Un public nombreux, fidèle, studieux et jeune, s'est montré fortement intéressé par la consultation à la carte des bandes vidéo de cette collection, devenue à ce jour l'une des plus importantes au monde.

Cette année a permis de fidéliser son public tant à la vidéo qu'aux technologies nouvelles, et d'établir des liens réels entre ces nouveaux médiums et les arts plastiques plus traditionnels. Les manifestations comme les accrochages dans les collections, l'espace de consultation, les publications et les formations diverses ont confortés ce rapprochement. Il s'est par ailleurs confirmé sur un plan international par des manifestations telles que la *Documenta*, *Passages de l'image* (itinérant), la *Bienal de la Imagen* en *Movimiento de Madrid*, etc.

v. aussi : *Nouvelles technologies*
Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Nouvelles acquisitions

Installations

- *BodyBuilding in the Great North-West*, 1975, Vito Acconci
- *Kopf/Portrait*, 1981 (production du Centre), Hartmut Lerch
- Éléments complémentaires d'œuvres déjà acquises :
- *Disturbance*, 1988 (Production du Centre), Gary Hill
- *Arc double face*, 1985, Nam June Paik
- *Videofish*, 1979, Nam June Paik
- *Dans la vision périphérique du témoin*, 1986, Marcel Odenbach (Production du Centre)

Présentations

Manifeste

Installations vidéos :

- *Dans la vision périphérique du témoin*, 1986, Marcel Odenbach (production du centre)
- *Nostos II*, 1984, Thierry Kuntzel
- *Videofish*, 1979-1992, Nam June Paik
- *Arc double face*, 1985, Nam June Paik
- *Moon is The Oldest T.V.*, 1965-1992, Nam June Paik
- *Passage*, 1987, Bill Viola
- *Ramentevoir*, 1992, Jean André Fieschi (production du Centre)
- *Good Boy Bad Boy*, 1985, Bruce Nauman
- *Interface*, 1972, Peter Campus
- *Present Continuous Past(s)*, 1974, Dan Graham
- *Disturbance*, 1988, Gary Hill (production du Centre)

Bandes vidéo :

- Un espace de consultation vidéo a permis au public de visionner 120 bandes par jour en semaine, et plus de 200 bandes le week end. Il a reçu 250 à 300 spectateurs par jour avec un surplus d'affluence le week end, et 20 groupes de septembre à décembre.

Prêts

- *Emilie ou la notion d'échotone*, de Paul Armand Gette, au Musée de la Roche sur Yon,
- *Present Continuous Past*, de Dan Graham, à la Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris
- *Dans la vision périphérique du témoin*, de Marcel Odenbach, à l'Institut français de Florence, Italie

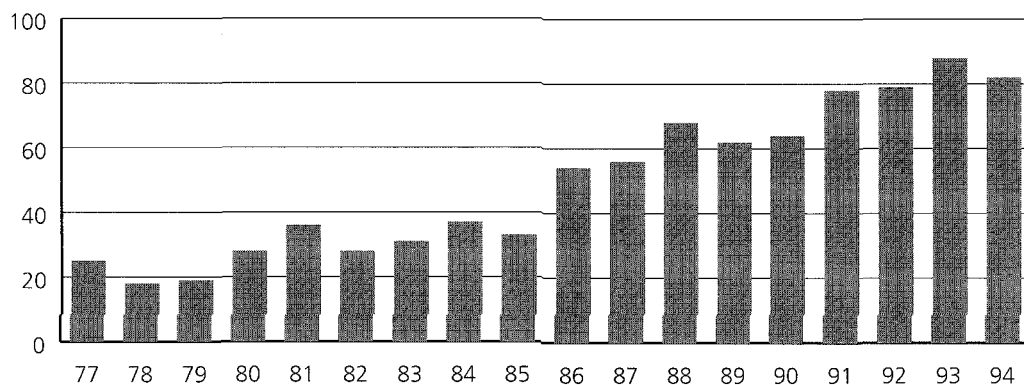
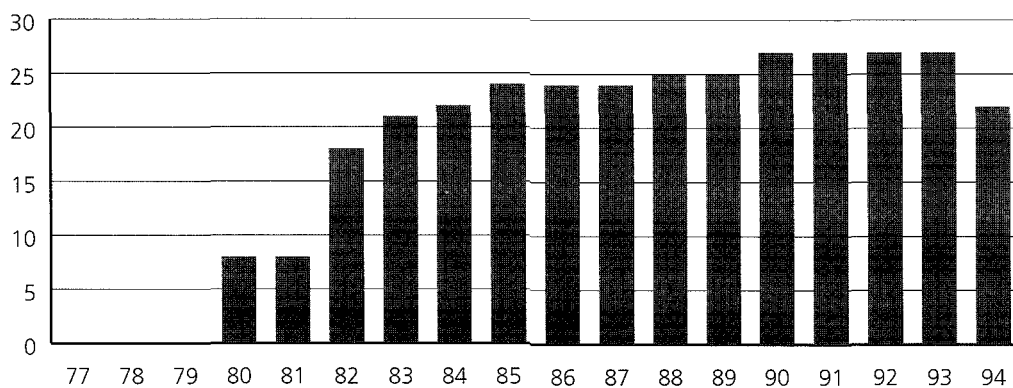
Productions

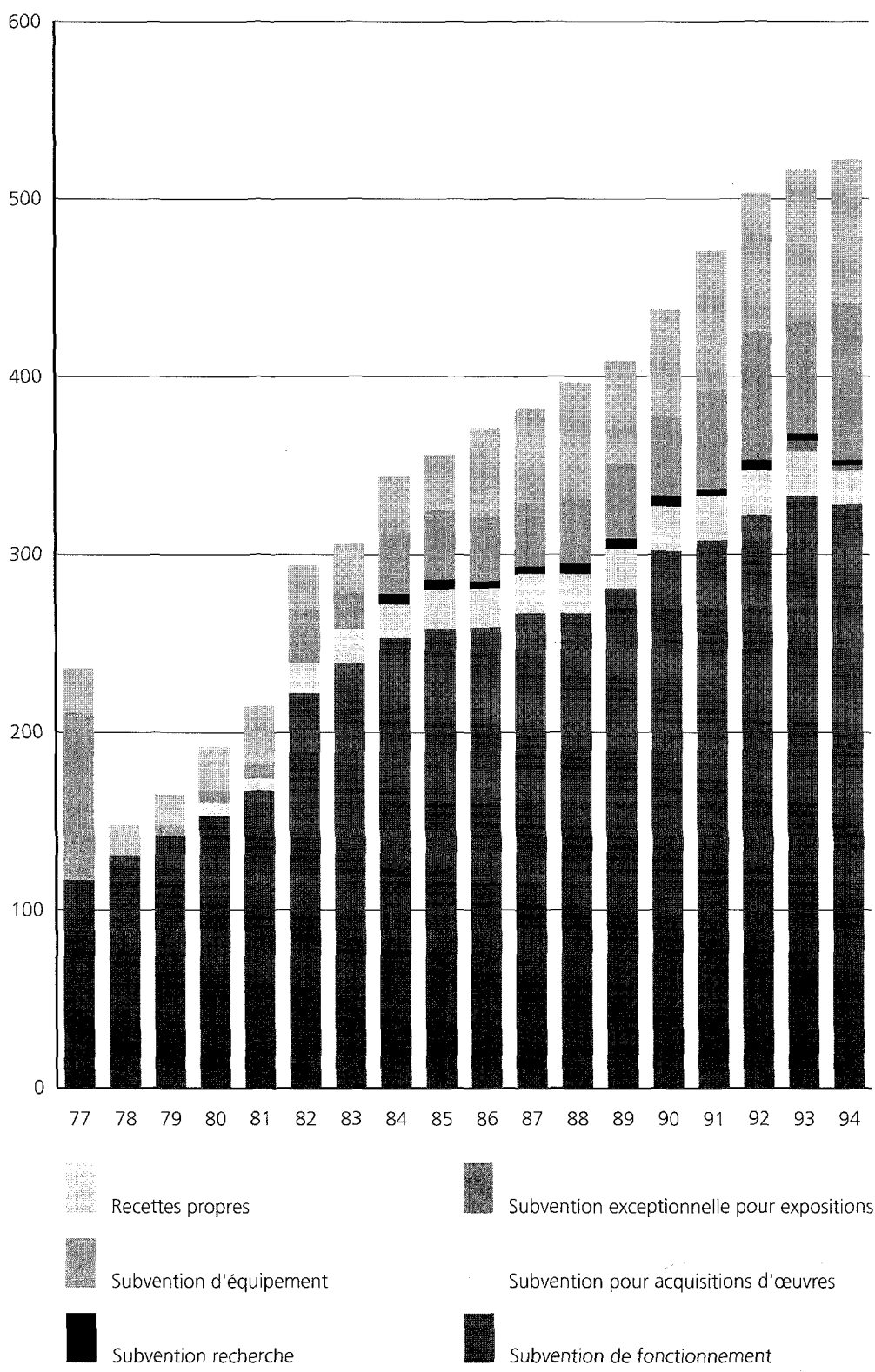
- **Stan Douglas** : *Hors-Champs*, 1992, présentée à Cassel, *documenta* ; à New York, David Zwirner Gallery ; à Glasgow, Transmission Gallery ; à la Haye, World Wide Video Center.
- **Claire Roudenko Bertin** : *le (UMI)*, 1991 ; participation à la production
- **Hartmut Lerch et Hermann Kleinknecht** : *Introduction à une mémoire*, 1992 (en cours)
- **Jean-André Fieschi** : *Ramentevoir*, 1992 — présentée lors de *Manifeste*
- **Vidéodisques, Revue virtuelle** : *Anthologie du virtuel* ; - Itinérance de Scott Fischer
- **Interviews Revue virtuelle** : *Edmond Couchot, Anne Marie Duguet, Scott Fisher*

Annexes

Le Centre en chiffres

En MF courants	Fonctionnement	Crédits d'acquis.	Subv. except. pour expos.	Subv. de recherche	Subv. d'équip.	Recettes propres	Budget total
77	117,26	0	0	1,1	94,07	25,14	237,57
78	129,71	0	0	0,95	0	16,66	147,32
79	142,65	0	0	0	5	18,65	166,3
80	152,66	8,11	0	0,66	5	27,3	193,73
81	165,19	8,11	0	0,3	9,2	34,49	217,29
82	223,77	18,11	0	0,49	30	27,23	299,6
83	239,27	20,11	0	0,65	20	29,8	309,83
84	254,02	20,86	0	4,55	33,5	34,42	347,35
85	259,08	23,86	0	4,05	41	31,06	359,05
86	260,29	23,86	0	4,55	35	51	374,7
87	266,29	23,86	0	4,6	36,5	53,4	384,65
88	266,29	24,86	0	5,23	36,5	66,28	399,16
89	281,29	24,86	0	4,7	42	60,81	413,66
90	303,24	26,86	0	4,7	45	63,72	443,52
91	308,87	26,86	0	4,7	55	79,42	474,85
92	324,31	26,86	0	4,7	72,1	79,06	507,03
93	334,89	26,86	6,1	4,9	63,05	87,39	523,19
94	330,64	20,76	3,5	4,28	88	82	529,18

Évolution des recettes propres du Centre, 1977-1994**Évolution des crédits d'acquisition, 1977-1994**



Crédits photographiques :

Georges Meguerditchian, Centre Georges Pompidou
Le Centre Georges Pompidou (couverture)

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Alberto Giacometti, *Le Nez*, 1947. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Henri Laurens, *Tête*, 1915. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Édouard Pignon, *Deux Mineurs*, 1948. Mnam-Cci

Gisèle Freund
Gisèle Freund, *Frida Kahlo*, Mexico City, 1948. Mnam-Cci

Tous droits réservés
Affiche pour l'exposition «Amériques Latines», nov. 92-jan. 93

Tous droits réservés
Affiche pour l'exposition «Amériques Latines», nov. 92-jan. 93

Gisèle Freund
Gisèle Freund, *Diego Rivera devant la fresque d'«Histoire du monde»*, 1951, Mexico City. Mnam-Cci

Tous droits réservés
Dessin de Torres-Garcia (1936)

Sara Facio
Jorge Luis Borges, exposition «L'univers de Borges»,
12 nov. 92-1er févr. 93

Georges Meguerditchian, Centre Georges Pompidou
Le Centre Georges Pompidou

BPI/Marc Tulane - *Rapho*
La Bibliothèque publique d'information

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Le forum des questions de Ben, 1992

BPI/Marc Tulane - *Rapho*
La Bibliothèque publique d'information

Les Cahiers du Musée national d'art moderne,
couverture, n° 42, hiver 1992

Les Cahiers du Musée national d'art moderne,
couverture, Hors-série/Archives, 1992

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Martial Rayssé, *Les Deux Poètes*, 1991. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Ellsworth Kelly, *Sans titre*, 1988. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou

Pier-Paolo Calzolari, *L'air vibre du bourdonnement des insectes*,
1970. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Jean Degottex, *Awara (I)*, 1961. Mnam-Cci

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Josef Capek, *Buste de femme*, 1914. Exposition «Cubismes Tchèques»,
Galerie du CCI, 18 mars - 17 mai 1992

Jean-Claude Planchet, Centre Georges Pompidou
Eileen Gray, *Coiffeuse*, 1923-1926. Mnam-Cci

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Max Ernst», 28 nov 1991-27 janv. 1992

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Max Ernst», 28 nov 1991-27 janv. 1992

Cliché Musée National d'Art Moderne Paris
Alberto Giacometti, *La Femme égoïste*, 1932-1940. Mnam-Cci

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Vernissage de l'exposition «Gisèle Freund», janv. 1992

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Gary Hill, *Installation vidéo*, 1987-1992

Photo Ircam
Ircam

Photo Ircam
Ircam

Grant Mudford
Louis Kahn, Yale University Art Gallery, New Haven, 1951-1953.
Exposition «Le monde de l'architecte», 27 févr.-4 mai 1992

Tous droits réservés
Affiche pour l'exposition «Manifeste, 30 ans de création en perspective
1960/1990», 18 juin-28 sept. 1992

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
(œuvre de Pino Pascali), Exposition «Manifeste», été 1992

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou (œuvre de Knoll, Long, Flanagan), Exposition «Manifeste», été 1992

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Jean Dubuffet, Michel Tapié *soleil*, 1946. Mnam-Cci

Philippe Migeat, Centre Georges Pompidou
Frantisek Driehol, *La Vague*, 1927. Mnam-Cci

Georges Meguerditchian, Centre Georges Pompidou
Le Centre Georges Pompidou

Pierre-Henri Carteron, Centre Georges Pompidou
La revue parlée

Pierre-Henri Carteron, Centre Georges Pompidou
La revue parlée

Cliché Musée national d'art moderne, Paris
De Chirico, *Portrait de l'artiste et de sa mère*, 1919. Mnam-Cci

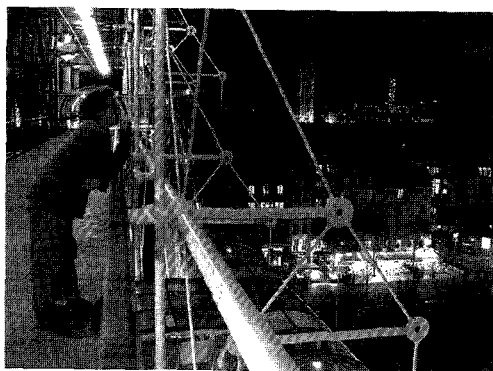
BPI/Jacques Hœpfner, Centre Georges Pompidou
La salle d'actualité de la Bibliothèque publique d'information

Bertrand Prévost, Centre Georges Pompidou
Charlotte Salomon, exposition «Vie ou théâtre ?»,
salle d'art graphique, 22 sept. 1992 - 3 janv. 1993.

Cliché Musée national d'art moderne Paris
Miki Tomio, *Oreille*, 1964. Mnam-Cci

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992

Jacques Faujour, Centre Georges Pompidou
Exposition «Manifeste», été 1992



© Centre Georges Pompidou,
Paris 1994

Conception, rédaction,
iconographie :
François Nemer

Direction artistique :
Christian Beneyton
Direction de la Communication

Maquette :
Bernard Piche

Impression :
Jacques London, Paris 1994