

cont'd from page 4

to take a superwalk in the Painted Desert for instance? Or to start desiring to take it — which is already something? Or to imagine different stories and different spaces that we like so much that we want to live in and for them — which would be the maximum?

I don't know if Jim Turrell has made up all this story of the volcano and the crater with the purpose of taking us for a walk inside and outside, or to provide us with the possibility of weird inspirations, but I really think that he had also in mind something of the sort.

Turrell's project involves at least two ideas. The idea of a different scale in our relationship with the planet that involves seeing it as a whole, a collage of different countries, different habits, different colors, different people (possibly dangerous), where all these different parts make sense precisely as parts of the collage, not as separate pieces of paper in themselves, green or blue, and then the necessity, *urgent*, that each of us, personally, individually, stubbornly, should take his own personal responsibilities to establish, on his size of bare human being, his relationship with life, without mediating it as ever desperately through the media, but learning to feel, inside with the body and outside straight on the skin, with all the 5 or 6 senses, things and people. All this, which is but the program of an attitude, continuing to do what we're doing already but always adhering to things like sponges.

I'm not advertising some kind of naturalism or a hippy revival, nor is Turrell. We don't need to throw technology and the media in the bin. Let's keep them in mind and at hand, because they're good to use, but let's also recognize them for what they are, mobile and inconstant reference points to be used in the same way that we use aspirin for a headache, to fly to San Diego to visit our aunt or to brush our shoes. ■

Centre Beaubourg

par Jean-Marc Poinot

Un président éclairé

Avant de vous relater dans le détail la petite histoire de Beaubourg, j'aimerais rappeler où et comment est née cette idée. Deux histoires se rencontrent: celle d'un homme d'état et celle des acteurs de la vie artistique française.

L'homme d'état, Georges Pompidou, était premier ministre lorsque se passèrent les événements de 1968. Le souvenir d'une intense vie culturelle par laquelle il avait commencé sa vie professionnelle l'avait conduit à garder un jardin secret. Ce fut entre autres une collection personnelle élaborée avec l'aide de quelques marchands attentifs à l'avant-garde, puis lorsque les suffrages des Français l'élirent président de la République le projet d'un grand centre culturel contemporain.

A l'époque de sa présence au pouvoir, la France devait plutôt gérer le décalage social et culturel vis à vis de sa transformation économique que les problèmes plus complexes tant économiques qu'idéologiques qui se présentent aujourd'hui. Mai 1968 réclamait un partage plus juste des richesses économiques et culturelles alors que les gouvernants et ceux qui les soutenaient voulaient profiter de la faible ponction des travailleurs sur les biens créés pour rendre irréversible et total le développement moderniste. Il ne faut pas oublier en effet que Pompidou fut un ardent promoteur du nouveau quartier de La Défense à l'Ouest de Paris, et des Halles en son centre, tout comme il dut négocier les accords de Grenelle. Pour avoir du lâcher du lest, il savait combien il était nécessaire d'aller très vite dans les autres opérations qu'il entreprenait ou soutenait.

D'un réalisme paysan pour ses électeurs, Georges Pompidou était un moderniste acharné dans la politique.

Mais la bonne volonté du prince n'aurait pas trouvé de bras pour construire son monument si Paris ne s'était lentement réveillé de sa torpeur. Or ce relent d'activité ne vient pas toujours d'en haut. Bien sur le Musée National d'Art Moderne nourrissait comme toute institution des projets d'avenir: aménagements, nouveaux bâtiments, etc..., mais ce ne pouvait être l'organisme qui avait le plus contribué à tuer dans l'oeuf les formes d'art nouvelles qui allait prendre la tête de la révolte. Claude Mollard dans son livre récemment publié, *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, nous donne quelques explications. Il remonte à la création du Musée du Luxembourg et du Musée des Arts Décoratifs, mais il remarque également « l'insuffisance du système éducatif français à éveiller les jeunes au monde de la création sensible » et surtout le fait que « depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale Paris a perdu son rôle central dans la création artistique contemporaine ». Ces mots que l'on trouve aujourd'hui sous sa plume apparurent pour la première fois dans les colonnes des premiers numéros d'*Opus International* en 1967 et depuis quelques années déjà dans les conversations entre artistes.

Ils ne se plainquirent pas sans raisons. Le montant des exportations de peintures originales de moins de cent ans était pas-

sé de 2,25 millions de francs en 1965 à 1,80 millions en 1967, chiffre qui ne sera pas dépassé avant 1970, malgré une inflation importante. Bien sur, ces chiffres provenant de l'administration des douanes sont sous-estimés, mais ils indiquent une tendance que l'on ressentait avec angoisse dans les ateliers. Intéressante ou non la peinture peinte en 1966 n'était pas exposée, ne bénéficiait que de peu d'articles, et l'existence même de ses auteurs n'était pas soupçonnée du public. Voilà pourquoi une situation aussi catastrophique conduisit certains à agir. Il serait faux de dire que l'initiative fut exclusivement privée, elle vint aussi de l'administration, non des responsables traditionnels, mais de nouveaux venus.

Ainsi s'établit en 1967-68 un dialogue entre l'ARC, le CNAC, quelques revues et galeries. Ce sont ces interlocuteurs qui s'interpelleront avec vivacité jusqu'à ce que le bâtiment du Centre commence à sortir du sol et que son patron commence à embaucher les uns et à acheter les oeuvres des autres. Autrement dit avant que Pompidou ne prenne sa décision, le milieu artistique français et certaines de ses institutions étaient prêts pour un développement de leur activités. Prêts idéologiquement puisqu'ils avaient réclamé un rôle et un soutien accru de l'état et prêts à produire. L'idée de Pompidou tombait au bon moment même si son cheminement avait été fort différent de celui des premiers concernés.

En effet, comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler dans ces colonnes, les différents domaines de la vie culturelle française ont commencé à se préoccuper d'art contemporain à partir de 1967-1968. En premier lieu l'enseignement universitaire qui servit à former un certain nombre d'étudiants aujourd'hui employés à Beaubourg, suivi par les écoles des Beaux Arts et des organismes divers. La poignée d'hommes qui commença ce travail se trouve aujourd'hui dispersée mais forte de ceux qu'elle a préparés à une participation active à la vie artistique. Pour une fois les analyses des intellectuels, des artistes, des marchands et du chef de l'Etat conduisaient à des décisions similaires. Au manque criant de moyens, Pompidou venait de donner une réponse disproportionnée par rapport à l'état antérieur, bien qu'insuffisante par son caractère ponctuel. Si, dès les débuts ce projet fut critiqué, il semble que cette levée de boucliers est moins due à une hostilité réelle qu'à la défense d'intérêts acquis de longue date et à des luttes d'influence pour infléchir le projet dans tel ou tel sens.

Une décision très vite suivie d'effet

Georges Pompidou prit sa décision en 1969. Il voulait doter Paris d'un centre culturel digne de lui et résolument tourné vers l'avenir. Il trouve alors sur son bureau quelques vieux dossiers: celui du projet d'un musée du XXème siècle en-

visagé par Malraux et Le Corbusier, ainsi que celui de la création d'une bibliothèque publique sur le plateau Beaubourg. L'abandon du projet de La Défense datait déjà de plusieurs années alors que le projet de bibliothèque avait déjà fait l'objet de plusieurs décisions. Bref, il était bien avancé et disposait d'un terrain assez vaste. Le Président qui tenait à aller vite — il voulait réaliser le projet dans le temps de son septennat — sachant probablement qu'il était déjà condamné, choisit de réunir son projet et celui de la bibliothèque en un seul. Le lieu convenait d'autant mieux à ses desseins qu'il voulait remodeler tout le centre de Paris autour des Halles.

La décision prise, il charge Sébastien Loste de la constitution d'une commission d'étude. Celui-ci réunit alors les utilisateurs potentiels. Côté bibliothèque les interlocuteurs sont prêts, les idées en place, côté arts plastiques deux institutions se présentent: d'une part le Musée National d'Art Moderne et d'autre part le Centre National d'Art Contemporain. Leurs relations sont plutôt tendues. Le CNAC était une émanation du Service de la Création Artistique chargé de la gestion des manufactures nationales (Mobiliier, Gobelins, Sèvres), de la Sécurité Sociale des artistes, du 1%, des achats d'oeuvres par l'Etat pour la décoration de ses bâtiments et d'autres missions diverses. Face au Musée il disposait de moyens d'action efficaces et surtout de crédits. Son personnel était désireux de voir ses attributions se développer. Ainsi réussit-il très vite à supplanter par ses expositions celles de l'ARC, mais surtout ravit-il au Musée le droit exclusif d'exposer des artistes vivants. Le Musée devait se contenter de réaliser de grandes retrospectives d'artistes décédés ou dans l'antichambre de la mort.

Cette confrontation eut de nombreux épisodes, mais les problèmes s'aplanirent progressivement au fur et à mesure que chaque responsable de l'un ou de l'autre se voyait proposer une place à sa mesure à Beaubourg ou ailleurs.

Mais laissons ces marchandages pour retrouver les autres interlocuteurs. Le Centre de Création Industrielle ou C.C.I. avait été mis en place par François Mathy en 1967 au sein de son musée des arts décoratifs. L'IRCAM n'existait pas encore et Boulez n'intervint dans les discussions qu'à partir de 1971, peu après il créa l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique (1972-1973).

Avant son arrivée le programme architectural avait été élaboré. Le concours fut lancé en 1971. Le chef de l'état qui tenait à ce que les choses soient bien faites avait demandé aux responsables de solliciter activement les architectes. Très vite 671 projets parvinrent au jury qui se prononça sur 30 d'entre eux pour retenir, en juillet 1971, celui de MM. Piano et Rogers.

Certains architectes français n'apprécièrent pas ce choix et firent tout ce qui était en leur pouvoir pour en entraver la réalisation. Ils réussirent ainsi à arrêter quelques temps le chantier en 1974. On a craint à ce moment que Giscard d'Estaing depuis peu à l'Élysée n'en profita pour remettre en cause le projet, mais l'avancement du chantier et un héritage trop récent l'incitèrent à ne pas intervenir dans ce sens.

Donc les architectes choisis, on prit immédiatement les mesures urbanistiques en relation avec le bâtiment. La délégation pour le concours, dirigée par Robert Bordas, se transforma en Etablissement public. Les responsables de la programmation, les architectes et les utilisateurs se trouvèrent réunis au sein d'un même entreprise. Du côté des responsables, on insista beaucoup sur le caractère exceptionnel de l'organisation mise en place. Alors que le projet architectural n'était qu'une vague idée directrice, il fallut simultanément partager le gâteau entre les utilisateurs et commencer les premiers travaux. Ainsi pendant que les fondations se creusaient (début 1972), qu'on abattait les immeubles environnants, les architectes essayaient de faire tenir dans leur bâtiment abaissé de 15 mètres (de 60 à 45) ces mètres carrés que chaque utilisateur demandait plus nombreux.

Ainsi ce ne fut qu'au printemps 1973 que fut arrêté le projet définitif, que l'on mit fin aux exigences en tranchant définitivement. L'évolution de l'architecture n'en était pas arrêtée pour autant. Son principe consistait à dégager tous les étages des piliers encombrants en rejetant les supports sur les façades au moyen de poutres de 50 mètres de long. Cette ossature métallique était close par du verre. Mais sécurité d'abord, il fallut éviter une destruction trop rapide en cas d'incendie. Ainsi la moitié des vitres fut remplacée par de l'acier, la moitié du jour par de l'électricité. Le choix d'une architecture métallique conduisit également à prévoir une climatisation bien élaborée.

On hésita aussi pour l'architecture de l'IRCAM qui fut finalement enterré sous un place voisine. Enfin, il importe de signaler que les architectes n'ont pas limité leur intervention au bâtiment, mais qu'ils se chargèrent également de l'aménagement intérieur et du mobiliier. Simultanément au travail des bâtisseurs s'opérait une refonte des institutions devant participer au Centre. En langage administratif la préfiguration commençait, en langue vulgaire Beaubourg se mit à fonctionner avant même de disposer de ses locaux.

L'établissement public détacha progressivement les utilisateurs de leurs administrations de tutelle. Le 1 janvier 1974 tous les moyens en matériel et en personnel des futurs utilisateurs furent inscrits à son budget. Ainsi vit-on le personnel du CNAC plier armes et bagages

pour s'installer au Musée d'Art Moderne. Les deux bibliothèques furent fondées en une seule, du personnel nouveau fut embauché. Même intégration pour la Bibliothèque et le CCI, ils s'installèrent dans un immeuble boulevard Sébastopol pour être plus proche de l'administration centrale et des architectes. Les directeurs étaient en place: M. Seguin pour la Bibliothèque, M. Hulthen pour le Musée d'Art Moderne (septembre 1973), M. Mathy pour le CCI, M. Boulez pour l'IRCAM.

Les douleurs de l'accouchement

Janvier 1975 l'établissement public absorbe complètement le musée d'art moderne encore partiellement dépendant en partie des musées nationaux et crée un atelier pour enfants. Dès lors toutes les activités de ces organismes portent la marque Beaubourg même si le statut des différents départements n'est pas tout à fait le même.

Le personnel toujours plus nombreux prépare les fichiers pour les ordinateurs, les microfilms, achète des livres pour les bibliothèques et centres de documentation. De son côté le musée commence une nouvelle politique d'enrichissement de son fond. M. Hulthen fait jouer ses relations amicales pour obtenir des donations, ce qui n'est guère apprécié par les donateurs institutionnels. Il impose des priorités d'achat: l'entre deux guerres sera le trou à combler. Constructivistes et Surréalistes seront les premiers à bénéficier des crédits de rattrapage, 5,2 millions de francs en 1974, 7,5 millions en 1975, auxquels s'ajoutent les aides résultant de la collaboration avec le FNAC. Ce Fond National d'Art Contemporain a pour mission d'acquérir des oeuvres contemporaines pour les bâtiments publics, mais avec le développement du CNAC, il avait porté son effort sur des oeuvres importantes bien que récentes et surtout il s'était mis à acheter des artistes étrangers. Ainsi réunit-il un ensemble d'oeuvres que l'on retrouvera en partie à Beaubourg. Il détermine encore actuellement une partie de ses achats de façon complémentaire à Beaubourg. Mais si les deux budgets additionnés avoisinent 10 millions, qu'est-ce par rapport aux prix d'un Pollock comme celui du musée de Canberra. Quand les plus grands musée d'art moderne se disputent les derniers chefs d'oeuvres encore présents sur le marché Beaubourg doit parer au plus pressé pour éviter des manques trop voyants.

Même chose pour la Bibliothèque. M. Mollard nous rappelle qu'en 1970 les anglais empruntaient 10 livres par an et par personne alors que les français arrivaient difficilement à 0,75 livre par an et par personne. Face à cette carence Beaubourg est une goutte d'eau dans un vase vide. Elle n'en a fait que plus de bruit car de petits intérêts mesquins se sont vus battus en brèche. Les donateurs, par

exemple, qui régnaient en maîtres absolus dans l'ancien musée, tant on avait besoin d'eux, ont vu d'un mauvais œil le transfert de leurs dons à Beaubourg. Alors qu'ils pouvaient obtenir l'accrochage intégral ou presque de leur cadeau à l'Etat, Beaubourg ne mettrait-il pas à la cave quelques oeuvres jugées mineures ou répétitives. Fallait-il par exemple continuer à montrer les 300 Despiau, les 263 Dufy, les 190 Laurens uniquement pour la gloire de leurs petits enfants. Un compromis a été trouvé ces derniers mois, mais trop souvent les dons français viennent des artistes eux-mêmes ou de leurs familles plutôt que de collectionneurs, d'où leurs prétentions en souvenir du cher défunt.

Les derniers événements qui marquent l'approche de l'ouverture du Centre sont à la fois d'ordre économique et d'ordre idéologique. Idéologie contradictoire pour le Centre de Création Industrielle qui tout en touchant à l'ensemble du monde économique veut tenter de démonter avec une légère ironie les mécanismes de notre société capitaliste et libérale. L'équipe gauchisante que constitue le personnel fut récemment privée de ses directeurs MM. Mathey et Barré. Un gestionnaire vient de prendre leur place, fera-t-il le coup de force ou trouvera-t-il un terrain d'entente? C'est à voir.

Côté financier, Françoise Giroud vient de découvrir que Beaubourg ne sera pas rentable. Quest'ce à dire? A-t-on vu des institutions culturelles rentables? Beaubourg dépasserait-il les marges déficitaires habituelles?

Le problème se décompose en plusieurs éléments. Premier point, celui qui déclenche la réaction de Françoise Giroud. Le budget de Beaubourg placé jusqu'alors en dehors du budget des affaires culturelles va y émarger bientôt. La bibliothèque n'a rien à craindre. La plupart de ses crédits proviennent de l'Education Nationale, pour laquelle quelques dizaines de millions ne sont rien quand elle emploie environ un million de salariés. Mais le Musée d'Art Moderne, le C.C.I. et l'IRCAM grignotent un pourcentage à deux chiffres de la caisse de Françoise Giroud. C'est lourd, très lourd. Mais un autre point peut susciter l'inquiétude. Tel qu'il est conçu le bâtiment dévorera d'énormes crédits. Sa structure de métal et de verre impose une climatisation très coûteuse en énergie, ses dispositifs modernes de surveillance et de gestion de l'information (réseau télévisé, ordinateurs, etc...) devront fonctionner quoi qu'il arrive. Ainsi une part importante des crédits sera-t-elle absorbée pour la simple ouverture des portes.

Tous comptes faits Madame Françoise Giroud devra sortir 131,7 millions de francs pour un nouveau-né qu'elle n'a pas conçu. Le succès et la fréquentation escomptés rendront-ils le paiement moins douloureux ou les restrictions budgétaires

limiteront-elles le fonctionnement du Centre à celui de ses turbines de climatisation?

Reste à savoir quelles transformations a apportées et apportera Beaubourg? La plus évidente concerne le quartier. Argument suprême de l'implantation du Centre dans cette partie de Paris, le caractère populaire des rues environnantes justifiait le déplacement de la culture vers le bon peuple. Mais comme un pavé dans une flaque d'eau, la vide de son contenu, l'arrivée simultanée du Centre Georges Pompidou et de l'ensemble des Halles pousse à l'exil les indigènes. Les immeubles sont détruits, les rues barrées à la circulation automobile font périlcliter les commerces traditionnels, la ruée massive de nouveaux venus font monter les prix du mètre carré. Les rares axes encore ouverts aux voitures sont entièrement asphyxiés et bloqués. Il n'y a plus assez de place pour loger les nouveaux venus et les occupants ancestraux du carreau des halles. Le Centre de Paris n'échappera pas au sort des autres quartiers de la capitale.

En effet depuis les premiers travaux la ruée a commencé une longue migration de galeries et de commerces para-artistiques. Les plus jeunes dans le métier furent les premiers à s'installer, n'ayant rien à perdre et pouvant encore bénéficier de prix raisonnables. Les vieux routiers attendent encore, quoi que nombre d'entre eux aient déjà acquis murs et pas de porte.

Côté public on s'interroge encore. La relance du marché de l'art ces dernières années a tenu plus à la crise économique qu'à un véritable besoin. Certains capitaux devenus non rentables dans l'industrie ont cru trouver un moyen de réaliser des plus-values, mais leur arrivée précipitée a gonflé les prix sans stimuler la demande.

Quant au parisien moyen sera-t-il curieux de venir voir ce qui se passe dans ce nouveau bâtiment? La politique des expositions des Musées Nationaux, du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et de Beaubourg semble vouloir leur faciliter la tâche par des retours en arrière et des réhabilitations. Point d'audaces, des valeurs sûres que l'on a peut être oubliées ou trop peu montrées. Puviv de Chavannes au Grand Palais, Kupka, Gruber, César, Zack au Musée Municipal d'Art Moderne, puis Duchamp à Beaubourg, c'est du solide. Il faut absolument reconquérir le public qui aimait entendre parler de l'art de notre époque en termes « d'art moderne » mais qui fut rebuté dès qu'il s'agissait « d'art contemporain » ou « d'art d'avant-garde ».

Avec les moyens dont il dispose le Centre Georges Pompidou ne doit plus se permettre que des audaces feutrées dans un cadre rassurant. Espérons que cela suffira à le reconcilier avec les donateurs et les contrôleurs de finances. ■

Us, Us and Away

by Art & Language

'Groups' and 'collectives' (sic) are de rigueur in trendy New York. All sorts of individuals long for 'a social base' of that left-ish bent - even those who have no 'business' with it. Art & Language locked horns with this pseudo-problem back in March. One may have heard of 'Provisional' between last March and this September and then again... Art & Language (p) UK/USA emerged (in part) from Art & Language UK/USA. As a methodological 'organizational form' it (provisional) lasted only six months. It dissolved, finally, with a good amount of acrimony.

Art & Language (p) adopted several provisions (see [if you must] the 1976 Venice Biennale catalogue) which were an attempt to i) clarify 'mining' of 'Art & Language' by (e.g.) a certain well-known figure and, ii) make explicit a methodology for going-on in light of certain problems (particularly in New York). 'This meant that going-on could be subject to inquiry and revision'. The 'necessity' for i) was, in some senses, 'reasonable'... ii), as a 'necessity', was plain unfortunate in the sense that different 'factions' or 'neighbourhoods' had different relations to (reasons for) adopting provisions in the first place: for some they were legislation; for others unsightly iterations to deal with the epidermal irritations of the ontological-ideological terrain. However, the provisions worked: we all found out a lot about each other.

A very cultured person worries over authenticity with respect to someone's themes... someone's subject-matter... someone's identity. Cultured persons thrive on the circularities involved in such 'issues'. They are involved in a self-regenerating need for high-definition of which anything or nothing might (arbitrarily) be 'an element'. Cultured persons have always wanted Art & Language to be high in definition. Most artistes - even those ever-so-left try hard to be high in definition.

'Our' work has been, is, and will be done, not *made*. We look not to the 'very advanced' or to the 'very authentic' but to any to whom this makes historic sense or for whom it is an historic problem - i.e., to any who are prepared to go-on with (in?) it.

II

This conversation should have taken place in New York - in an effort to show that something can be done about the hegemony of pseudo-intellectual low-life. *Tinker*: In great part, the thrust of the