

1993-1994

rapport d'activité



Centre
Georges Pompidou

En 1993 comme en 1994, le Centre Georges Pompidou a bénéficié, dans la conduite de son projet culturel, de nombreux soutiens privés. Institutionnels ou événementiels, ils ont tous contribué au développement et au rayonnement de ses activités.

Les manifestations

1993		
Mnam-Cci	<i>Matisse L'Age d'Or de Luis Bunuel Roger Tallon Pierre Chareau</i>	Fondation Elf Yves Saint Laurent Fondation GAN SNCF Euro RSCG Saint Gobain Vitrage Sivaq Monsanto
Total 1993	5 500 000 Frs	

1994		
Tous Départements	<i>La Ville</i>	Caisse d'Epargne Caisse des Dépôts et Consignations OTIS RATP Cegelec Fondation Butagaz Chargeurs SA Fondation EDF
Cinéma Mnam-Cci	<i>Pathé, 1er Empire du Cinéma BIFA (Biennale internationale du film sur l'art)</i>	

L'enrichissement et la conservation des collections du MnamCci

1993 et 1994	<i>soutien de la collection Design</i>	Strafor Facom
1994	<i>contribution à l'acquisition de "Bleu I" de Joan Miró</i>	Yves Saint Laurent
1994	<i>conservation des collections Arts Plastiques</i>	Crédit Lyonnais

L'hommage à Georges Pompidou, avril 1994:

mise en lumière du bâtiment **EDF**

*Enfin,
parmi les partenariats qui, dans plusieurs média, ont permis d'assurer la promotion des
différentes manifestations auprès du grand public,
Métrobus, Avenir Havas, Télérama, Europe 1, France Culture, France Inter et Paris
Première apportent régulièrement leur concours au Centre Georges Pompidou*

TABLE

A	1
L'ACCUEIL AU CENTRE GEORGES POMPIDOU.....	1
LES SOCIÉTÉS D'AMIS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU ET DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	2
L'ARCHITECTURE	
AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	3
1. La collection.....	3
2. Les expositions.....	4
Tadao Ando.....	4
Pierre Chareau, architecte (1883-1950).....	5
<i>Archigram</i>	5
Meubles et immeubles.....	7
La Ville.....	8
LES ARCHIVES DU CENTRE GEORGES POMPIDOU.....	8
Les articles de presse.....	9
Accroissement du fonds.....	9
LE CABINET D'ART GRAPHIQUE	
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	9
1. Les accrochages.....	9
2. Les expositions.....	10
Daniel Dezeuze, la vie amoureuse des plantes, sélection de 75 dessins récents.....	10
Jean-Michel Alberola, Avec la main droite.....	10
Noir dessin, accrochage de la collection.....	11
Georg Baselitz — dessins 1962-1992.....	11
François Rouan.....	12
Sol Le Witt.....	12
Face à face.....	12
L'ATELIER BRANCUSI	12
Historique.....	12
La reconstitution de l'Atelier Brancusi.....	13
Calendrier prévisionnel de réalisation.....	14
L'AUDIOVISUEL AU CENTRE GEORGES POMPIDOU	14
1. Productions et coproductions.....	14
2. Quelques productions de septembre 1993 à fin 1994 :.....	15
3. Le Service de l'audiovisuel.....	16
B	19
LE BÂTIMENT (ET SON DEVENIR)	19
1. La rénovation des abords.....	24
2. Un bâtiment à terminer.....	26
la rénovation technique.....	26
Les grands travaux programmés.....	26
3. Le réaménagement intérieur du Centre.....	26
LA DIRECTION DU BÂTIMENT ET DE LA SÉCURITÉ	28
Le service bâtiment.....	29
Le service sécurité.....	29
JOSEPH BEUYS : RÉTROSPECTIVE	29
L'exposition.....	30
Quelques œuvres.....	31
LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION	33
Objectifs et perspectives.....	34

TABLE

Les manifestations	35
Les films.....	35
LE BUDGET DU CENTRE GEORGES POMPIDOU	36
Le rôle de l'agent comptable.....	37
C	39
LE CINÉMA AU CENTRE GEORGES POMPIDOU	39
1. Fiction.....	39
La programmation 1993-1994.....	40
2. Non-Fiction	41
A. Les Festivals.....	42
B. La diffusion.....	43
C. Les collections	45
LES COLLECTIONS HISTORIQUES ET CONTEMPORAINES	
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE	46
1. Une politique d'acquisitions.....	46
2. Les Collections historiques (peinture et sculpture)	48
Dominique Bozo : un regard.....	49
La dation Vieira da Silva.....	50
Les trois Bleus de Miró	51
3. Les collections Contemporaines.....	52
4. Les prêts d'oeuvres.....	54
En France.....	54
A l'étranger	54
Le bilan des prêts	57
LES ACTIONS COMMERCIALES.....	57
La distribution des éditions.....	58
Les produits éditoriaux nouveaux.....	59
Cessions — royalties — ventes — événements.....	60
La Boutique et les produits nouveaux.....	60
Les redevances de concession	61
LA COMMUNICATION DU CENTRE GEORGES POMPIDOU	61
Objectifs et organisation.....	62
Bilan	63
LES CONSEILS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU.....	64
D	65
LE DESIGN AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	65
1. Les expositions.....	65
Gerrit Thomas Rietveld.....	65
Roman Cieslewicz, graphiste.....	65
Roger Tallon — itinéraires d'un designer industriel	66
Ettore Sottsass	66
2. La collection	67
Meubles et immeubles	67
La collection von Vegesack	67
Les acquisitions présentées.....	68
La collection von Vegesack	70
LE DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL	70
LA DOCUMENTATION	
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE	72
1. La documentation au quotidien.....	72
2. L'accueil du public.....	73

TABLE

LA DOCUMENTATION DES COLLECTIONS

DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE..... 74

E75

LES ÉDITIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU 75

Nouveaux titres et nouvelles collections en 1993/1994.....75

G77

LES GALERIES CONTEMPORAINES — GALERIES SUD

(MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE) 77

1. La programmation78
 - Expositions monographiques, rétrospectives ou thématiques.....78
 - Le Studio78
 - Les « Points de mire »78
 - Les conférences.....78
 - Le Cinéma.....78
 - Les Éditions79
2. Les expositions79
 - L'envers des choses.....79
 - Bernard Bazile — *It's ok to say no !*.....80
 - Jörg Immendorff — *Is it about a bicycle ?*.....81
 - Malcolm Morley.....81
 - Martin Kippenberger — Candidature à une rétrospective.....82
 - Alain Jacquet82
 - Günter Brus — *Limite du visible*.....83
 - Stan Douglas83
 - Marisa Merz84
 - John Coplans84

LA GALERIE D'INFORMATION (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL)..... 84

Actualité du Centre, actualité «hors les murs»85

A voir, à faire.....85

LA GRANDE GALERIE..... 86

Toutes les expositions temporaires de la grande galerie du 5^e étage depuis l'ouverture du Centre.....86

I89

L'IRCAM, INSTITUT DE RECHERCHE ET DE COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE..... 89

1. Recherche et création musicale.....90
 - Recherche musicale90
 - Recherche acoustique91
 - Création.....94
 - Enregistrements96
 - Édition musicale.....96
 - Concerts et spectacles musicaux.....96
2. Pédagogie.....97
 - Pédagogie musicale97
 - Collège Ircam99
 - Documentation musicale.....100
 - Valorisation musicale101
 - Les réseaux de l'informatique musicale.....102
3. Budget de l'Ircam.....103

L105

LA DIRECTION DE LA LOGISTIQUE CULTURELLE..... 105

Logistique d'une exposition..... 106

TABLE

Mise en place, suivi et exécution des budgets :	106
M	109
LE MAGAZINE.....	109
MANIFESTE, UNE HISTOIRE PARALLÈLE — 1960-1990	109
LISTE DES ARTISTES PRÉSENTÉS	111
HENRI MATISSE 1904-1917.....	111
Liste des principales œuvres exposées.....	113
LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE — CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	115
Organigramme du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle.....	116
N	117
NOUVEAUX MEDIAS	
AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	117
Collection.....	117
Manifestation spécifique : <i>Revue virtuelle</i>	118
ORGANIGRAMME.....	119
François Barré.....	120
Monique Barbaroux.....	120
P	121
LA PÉDAGOGIE AU CENTRE GEORGES POMPIDOU.....	121
L'atelier des enfants.....	121
Le service Éducatif.....	123
LA COLLECTION PHOTOGRAPHIQUE	
AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	125
Histoire.....	125
La collection.....	126
Les acquisitions.....	126
Les expositions.....	127
LA PHOTOTHÈQUE DES COLLECTIONS	
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE	128
LES PUBLICS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU.....	129
Quelques chiffres (enquête réalisée aux portes du Centre entre juillet 1994 et février 1995).....	130
R.....	131
LA RESTAURATION DES ŒUVRES	
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE.....	131
LES REVUES PARLÉES (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL).....	132
Principaux événements de la programmation	132
LA REVUE VIRTUELLE (MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE).....	134
S	137
LE SPECTACLE VIVANT.....	137
La direction des Manifestations et des Spectacles.....	137
Le spectacle vivant.....	137
Danse.....	138
Cycles de danse contemporaine.....	138

TABLE

Créations contemporaines.....	139
Compagnies.....	141
Théâtre.....	141
La nuit juste avant les forêts.....	141
Expositions.....	142

V.....143

LA VILLE.....	143
La Ville : art et architecture en Europe, 1870-1993.....	143
La Ville Au Centre.....	144
A la Bibliothèque publique d'information.....	144
Galeries contemporaines.....	145
A l'Atelier des enfants.....	145
Cinéma.....	146
Galerie d'information.....	146
Des promenades.....	147
Une banque d'images interactives.....	147

Liste des Acquisitions en 1993 et 1994.....149

Acquisitions 1993.....	149
Collection Vieira Da Silva.....	149
Peintures.....	150
Sculptures.....	150
Objets.....	150
Installation.....	151
Dessins.....	151
Ecrits.....	153
Estampes.....	153
Films et Vidéos.....	153
Photographie.....	154
Acquisitions 1994.....	155
Peintures.....	155
Sculptures.....	156
Objets.....	156
Oeuvres en 3 dimensions.....	156
Installations Video.....	157
Installations avec de la lumière.....	157
Dessins.....	157
Legs.....	158
Photographies.....	160
Estampe.....	165
Images Animées.....	167

A

L'ACCUEIL AU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Responsables : Thérèse Groutsch (service accueil/information), Georgette Amiable (accueil Mnam-Cci)

Le Centre accueille 25 000 visiteurs chaque jour. Réparti sur deux banques d'accueil, l'une située à l'entrée de la rue Beaubourg, l'autre au rez-de-chaussée, le service accueil / information répond aux demandes les plus variées de ces nombreux visiteurs français et étrangers, adultes et scolaires, individuels et en groupe. Il organise également des visites guidées pour aider les visiteurs à mieux se familiariser avec l'architecture du bâtiment, découvrir ses lieux d'exposition et les nombreuses activités pédagogiques mises à leur disposition. Ces visites s'adressent à tous, mais elles concernent plus particulièrement le monde de l'éducation. Elles se font sur rendez-vous pour les groupes, et tous les jours à heure fixe pour les individuels. Enfin, des visites guidées (en français, anglais, allemand, italien et espagnol) sont menées par vingt conférenciers pour favoriser un premier contact entre le public et l'art contemporain.

Le service dispose d'outils spécifiques pour une meilleure diffusion de l'information. Ainsi, depuis plusieurs années, l'accueil conçoit des programmes trimestriels qui, traduits en anglais, allemand, italien et espagnol, proposent un éventail de toutes les activités du Centre. Un dispositif micro permet d'annoncer dans l'ensemble du Centre, depuis une salle technique attenante au comptoir d'accueil, les manifestations du jour : débats, colloques, visites guidées, etc. Enfin, au rez-de-chaussée et dans les escaliers mécaniques, un bandeau lumineux défilant continuellement rappelle le programme des manifestations en cours.

Avec l'exposition *Manifeste* en 1992, un réaménagement de l'accueil du rez-de-chaussée avait été réalisé, suivi en 1993 de celui de la banque d'accueil de la rue Beaubourg, qui accueille tous les groupes désirant visiter le Musée ou une exposition. Ainsi plus de 5 000 personnes ont-ils pu visiter une exposition payante..

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 oeuvres, 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.

Matisse

Le service accueil a testé durant l'exposition *Matisse* un mode de fonctionnement nouveau. Face à l'immense succès public de l'exposition, le service a installé une nouvelle organisation du flux des visiteurs afin de favoriser la meilleure circulation possible et de limiter l'attente. Des files ont été aménagées en fonction de la nature de la visite, au musée ou à l'exposition. Pour cette dernière, deux

A

files ont été constituées : une pour les visiteurs munis de billets, une pour les visiteurs sans billet. Cette organisation était renforcée par un personnel d'accueil volant, spécialement recruté pour gérer ces files d'attente et informer régulièrement les visiteurs, à l'intérieur et à l'extérieur du Centre, sur le temps d'attente pour l'exposition *Matisse* comme pour le reste des activités du Centre. Les lecteurs de la bibliothèque, quant à eux, pouvaient emprunter une entrée ouverte spécialement à leur intention à côté de l'atelier Brancusi.

⇒ *Voir aussi : Le Bâtiment — Les Publics du Centre.*

LES SOCIÉTÉS D'AMIS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU ET DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

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 français 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 leurs contributions ont aidé le Musée à acquérir des œuvres historiques du XX^e siècle (Miró, *Bleu I*), ou contemporaines (Basquiat, Penone). 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).

L'ARCHITECTURE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Alain Guiheux

1. La collection

Créée en 1992, la collection d'architecture au Centre Georges Pompidou est en accord avec le bâtiment qui l'abrite, un monument consacré du XXe siècle, véritable allégorie de la création industrielle. Ainsi répond-t-elle à l'attente du public et des professionnels, la France étant jusqu'alors 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 de la création architecturale du XXe siècle est inscrite dans les fonctions statutaires du Centre. 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. Celle-ci 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. Elle vise prioritairement à créer une histoire de l'architecture contemporaine, à partir de l'après-guerre. Des acquisitions pour la première partie du siècle sont toutefois réalisées, avec Le Corbusier, Tony Garnier, Robert Mallet-Stevens, Oscar Nitzschke. Elle s'attache à retracer les origines de la création actuelle et accompagne les inventions d'aujourd'hui. Elle est internationale, l'architecture n'étant plus liée à un territoire ou une région mais à des échanges d'informations qui ont pris le pas sur les données locales, dimension amplifiée en France par une politique de concours internationaux. Enfin, si l'architecture demeure un artisanat, la collection s'intéresse par contre aux innovateurs, aux architectes à l'origine des inventions plastiques.

Le développement de la collection Mnam-Cci se poursuit à travers ses nouvelles acquisitions (plus de 500 oeuvres, dessins et maquettes) réunies pour l'exposition *Meubles et Immeubles* où, pour la première fois, un concours d'architecture entre dans son intégralité dans la collection : 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 nouvelles acquisitions permettent de visualiser à l'aide d'exemples majeurs les grandes étapes de la pensées sur la ville depuis l'après-guerre : TEAM X, avec l'oeuvre 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. L'espace avec Tadao Ando, Patrick Berger ; la sculpture avec André Bloc, André Bruyère et Émile Aillaud, qui évoquent les rapports qu'entretient l'architecture avec l'espace. La création contemporaine et ses origines immédiates ou la continuité de la pensée architecturale depuis le début des années 70 sont illustrées par le travail de Hans Hollein, Andréa Branzi, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi, Massimiliano Fuksas.

A

Enfin, après *Manifeste*, première présentation publique de la collection, les acquisitions réalisées au cours des années 1993 et 1994 montrent la continuité d'un travail effectué autour de quatre thèmes essentiels de la collection : la relation de l'architecture à la technique, illustrée par les oeuvres de Robert Le Ricolais, Paul Nelson, Oscar Niztchké, Édouard Albert, Jan Kaplicki, Peter Rice et Richard Rogers.

2. Les expositions

Les expositions d'architecture au Centre Georges Pompidou reçoivent de 500 à 2500 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.

En 1993 et 1994, les événements majeurs en ont été la grande manifestation sur *La Ville* et les expositions monographiques à caractère historique, comme celle sur *Pierre Chareau*, ou contemporain tel l'architecte japonais *Tadao Ando*.

Tadao Ando

Galerie du CCI — 3 mars — 24 mai 1993 — Conception et scénographie de Tadao Ando.

En recevant, en 1979, le prix de la Société Japonaise d'Architecture pour la *maison à Sumiyoshi* où, à une échelle très réduite, il met en place un univers original, Tadao Ando fait des débuts percutants dans le milieu de l'architecture. Reconstruction en béton brut d'une maison entièrement abattue, située au centre d'un bloc de trois habitations, la *maison à Sumiyoshi* occupe une surface au sol d'à peine 57 m². Divisée en deux par un jardin, elle met ses habitants directement et inévitablement en contact avec la nature.

Ando met à nu les problèmes inhérents à l'architecture contemporaine et soulève la question de savoir pourquoi cette architecture a abouti à une impasse. Il montre comment, au sein des sociétés actuelles, l'architecture a été construite dans un esprit trop conservateur et trop attaché aux réalités de l'économie, des réglementations et des techniques. Il montre aussi comment, pour ces raisons, on a fini par oublier des espaces qui aiguillonnent l'esprit humain. Dans un dépassement des valeurs concrètes telles que la fonction d'un lieu, il pose la question de relations vraies entre «l'architecture et l'homme», «l'architecture et la nature», «la nature et l'homme». Ando ne cesse jamais de faire de nouvelles propositions qui stimulent et émeuvent l'esprit.

Des habitations aux locaux commerciaux, écoles et musées en passant par divers équipements publics culturels, la sphère de son activité s'est peu à peu étendue. Les travaux réalisés hors du Japon sont devenus, ces dernières années, de plus en plus nombreux avec, entre autres, le *Pavillon japonais* pour l'Exposition universelle de Séville, le *Pavillon de l'Orient* du Musée de Chicago, un foyer pour séminaires à proximité de Bâle en Suisse, une école de design et d'arts appliqués en Italie.

L'expression de nouveaux rapports entre l'architecture, l'homme et la nature a abouti avec le Musée d'art Contemporain de Naojima à ce que Ando appelle « une architecturation de la nature ». Un débarcadère construit à la pointe de l'île permet une approche directe du musée depuis la mer. Le chemin menant au musée est totalement architecturé et met en valeur le site naturel. La majeure partie de l'architecture elle-même est enfouie dans le sol. L'ensemble de l'environnement est intégré dans le musée.

Pour l'exposition, Tadao Ando avait choisi de présenter son œuvre en quatre volets regroupant les «projets conçus dans la perspective du futur», les «projets actuellement en cours de réalisation», les «travaux passés, base de la création» ainsi que les «projets réalisés en Europe». La scénographie de l'exposition, conçue par Ando, s'inspire des formes géométriques de son architecture. Vingt huit projets furent ainsi présentés, au moyen d'une quarantaine de maquettes, plus de soixante dessins, plans et croquis, 8 films vidéo et 2 modèles de chaises.

Pierre Chareau, architecte (1883-1950)

Galerie nord — 3 novembre 1993 — 17 janvier 1994 — Commissaire : Olivier Cinqualbre

L'exposition, première grande rétrospective jamais consacrée à l'ensemble de l'œuvre de Pierre Chareau, était réalisée par le Centre Georges Pompidou, en coproduction avec l'*Association des Amis de la Maison de Verre*.

Créateur de meubles, décorateur, Pierre Chareau est aussi l'architecte de la plus énigmatique construction de ce siècle : la *Maison de Verre* (1928-1931). En moins de dix ans, Pierre Chareau produit l'essentiel d'une oeuvre singulière, en marge des idéaux de l'architecture de son époque et dans laquelle les créateurs contemporains se reconnaissent. La précision de la fabrication tant des meubles que de l'architecture, le choix et les contrastes des matériaux, l'invention du détail, l'analyse de la lumière et de la fonction de la paroi de verre, la place accordée aux vues et à l'opacité sont autant de thématiques actuelles pour lesquelles la maison de verre est une référence obligée. Si l'originalité de son œuvre retient l'attention des historiens, si son ingéniosité fascine des générations de créateurs, si la qualité de ses meubles suscite l'engouement de collectionneurs, la figure de Chareau demeure une énigme.

Installé à son compte en 1919 comme architecte et créateur de meubles, Pierre Chareau, né à Bordeaux en 1883, est un grand admirateur et ami des cubistes. Il collabore ardemment, avec Mallet-Stevens et Le Corbusier, au Mouvement moderne. Pourtant, si l'on fait de son mobilier le représentant idéal de l'Union des artistes modernes (dont il devient membre en 1930), Chareau demeure dans une certaine marginalité. A la différence d'autres artistes d'avant-garde, il n'utilise pas de structure tubulaire en acier, alors matériau favori. Il privilégie les combinaisons insolites de matériaux alliant le précieux au moins cher, le traditionnel au nouveau. Ses audaces sont extrêmes mais son mobilier reste, par nature, élitiste. Respecter un processus industriel est moins son souci que préserver une certaine poésie à ses créations. Ses meubles sont sophistiqués et souvent d'une originalité qui a dérouté ses contemporains. Ils sont confortables, raffinés, voire luxueux, mais toujours rationnels.

Si l'on peut dire que Chareau est avant tout un décorateur (son œuvre architecturale se limite à un petit nombre de constructions), son nom reste toutefois attaché à la fameuse *Maison de Verre* du Docteur Dalsace, rue Saint-Guillaume à Paris (1928-1931) où il déploie une somme d'ingéniosité qui en fait un chef d'œuvre d'architecture intérieure. La carrière de Pierre Chareau, mort en 1950, a duré le temps de l'entre-deux-guerres. Reconnu par la critique comme par ses pairs, son exil aux États-Unis, en 1940, l'a pourtant condamné à l'oubli.

L'exposition présentée au Centre Georges Pompidou a été préparée par un énorme travail de recherches d'archives qui a permis de mettre en évidence l'importance des aménagements intérieurs dans l'œuvre de Pierre Chareau. Sur une surface de plus de 800 m², elle retraçait toute la carrière de l'architecte et créateur de meubles. Elle était organisée autour de deux moments forts. L'un dévolu au plaisir d'apprécier une soixantaine de meubles ici réunis pour la première fois, et de découvrir la *Maison de Verre* à travers une maquette la présentant au dixième de sa taille réelle, permettant d'apprécier les espaces comme tous les détails qui en font un chef-d'œuvre. Le second offre au visiteur les éléments nécessaires à la connaissance et à l'interprétation de l'œuvre de l'architecte. Un ensemble inédit de dessins originaux, maquettes d'aménagements intérieurs et de bâtiments, photographies anciennes et contemporaines, mur d'images sont conjugués pour faire apprécier l'originalité de la démarche de Pierre Chareau et restituer son contexte artistique et architectural.

Archigram

Galerie Nord — 29 juin — 29 août 1994 — Commissaire : Alain Guiheux

La présence constante du monde d'*Archigram* dans les travaux actuels des architectes soulignait la nécessité d'en revisiter les projets à travers une exposition monographique conçue par les architectes eux-mêmes, et projetée dès 1991 pour Paris et Vienne.

Dans les années 1960, Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Mike Webb, architectes britanniques, nés entre 1927 et 1937, inventent l'architecture à l'ère de la consommation. Ils intègrent — tel quel — dans leurs projets, le nouvel univers apparu avec la société de consommation : ses produits attirants, colorés et jetables, le supermarché et son esthétique populaire, le *Rock'n roll*, la publicité et ses couleurs criardes, la science-fiction, les débuts de l'informatique, le développement des télécommunications, les voyages dans l'espace. Le groupe *Archigram* présente un retour aux sources de l'architecture moderne, celle des futuristes italiens et des constructivistes, et plus encore comme la tentative d'en revenir à un fonctionnalisme originel : la fonction n'a pas pour but inavoué de définir la forme ; la forme suit — véritablement à la traîne cette fois — la fonction. La forme, *Archigram* prétend s'en détacher en se plongeant dans les univers industriels, *a priori* non-formalistes. Cette quête semble exploser avec ce qui constitue le succès médiatique d'*Archigram*, les projets *Plug-in City* et *Walking City*. *Archigram* conçoit des projets sur-dessinés, sur-architecturés pour une «ville branchée» dont la forme mime la circulation des fluides divers (les aliments dans le corps humain, le gaz-oil ou le pneumatique). Avec *Computer City*, on assiste à la véritable révélation d'un projet par définition invisible qui laisse place, dès 1967, — avec *Au-delà de l'architecture* puis, en 1968, avec *Instant City*, *Info-Gonks*, *Holographic Scene Setter* — à ce qui doit être l'aboutissement réaliste de la démarche : la disparition de l'architecture au profit des techniques de simulation de toutes natures (audiovisuels, hologrammes, simulateurs interactifs, pilule environnementale).

Pour *Archigram*, l'architecture est liée à des usages, des faits, des événements (*events*). Elle emprunte la mobilité et les techniques des capsules spatiales autant que celles de l'automobile. Elle s'empare des architectures industrielles que sont les plates-formes offshore, les grands ports de marchandises et leurs grues, les raffineries que le public a reconnu dès son ouverture dans le tout nouveau Centre Georges Pompidou. Les architectes comprennent alors que leur travail n'obéit plus à ses propres règles mais emprunte son apparence et son efficacité à d'autres domaines techniques en évolution rapide. La découverte d'*Archigram* est moins d'avoir inventé une architecture nouvelle que d'avoir connecté le monde de la consommation et les architectures industrielles ou industrialisées avec leurs habitacles déjà présents.

Toute autre est la découverte de la révolution architecturale que produisent les projections d'images, l'apport le plus considérable d'*Archigram*, leur véritable invention d'une nouvelle architecture. L'extrême conscience qu'a le groupe *Archigram* de la puissance des images le conduit à réaliser des lieux uniquement constitués de projections, c'est-à-dire à abolir l'idée même de l'architecture telle que le XXe siècle la pense encore, comme forme ou construction. L'apparence (contre la permanence véridique de l'architecture réelle) fournit l'un des grands thèmes des recherches d'*Archigram*, développé dans *Urban Sets*, *Monte-Carlo*, *Rokplug* et *Logplug*, *The Seven Veils* qui décrivent le passage à une architecture de «voiles» ou «papiers peints». Les villes sont en mouvement. L'habitat — un objet de consommation éphémère semblable aux produits électroménagers — se déplace comme le font les mobile-homes. L'intérieur de ce qui n'est plus qu'un habitacle se déploie selon les activités de la journée. Les éléments de façades, de nouvelles pièces, viennent se brancher sur la trame existante. Le nomade contemporain, habitant de tout le territoire, porte sur lui sa combinaison gonflable qui prend la forme d'un igloo de plastique transparent. *Archigram* développe à l'extrême des thèmes modernistes jusqu'à remettre en cause l'attachement de l'architecture au sol, sa permanence, parvenant ainsi à un «au-delà» de l'architecture, immatérielle, gonflable, transparente ou invisible : La transformation de notre environnement depuis les années soixante n'a pas suivi les orientations proposées par *Archigram*, tant les problèmes de l'architecture semblent éternels et simples face aux renouvellements des enjeux technologiques. Si *Archigram* est un point de départ irremplaçable pour penser l'architecture actuelle, c'est qu'il s'agit de la dernière tentative pour imaginer activement la condition habitante contemporaine, le sujet de l'architecture, sans pour autant sombrer dans un projet de société. *Archigram* se libère de

«l'homme-besoins» des CIAM, de l'homme culturel et relationnel de TEAM X, pour cerner un être fictionnel qui s'invente son théâtre personnel. L'exposition présentait la totalité des projets réalisés par le groupe depuis son origine. On y trouvait plus de 300 dessins et maquettes, un environnement audiovisuel multimédia et des reconstitutions d'expositions antérieures : *Living City*, *Harrods*, *Woolands*.

Meubles et immeubles

23 juin — 13 septembre 1993. Commissaires : Alain Guiheux, Chantal Béret, Olivier Cinqualbre

Manifeste a été, en 1992, une exposition inaugurale, la première présentation publique de la collection, moins de dix mois après sa création. Les nouvelles acquisitions, présentées au public au cours de l'exposition *Meubles et immeubles* démontrent la continuité du travail effectué depuis un an et développent quatre thèmes essentiels de la collection :

- la relation de l'architecture à la technique, illustrée par les œuvres de Robert Le Ricolais, Oscar Niztchke, Édouard Albert, Peter Rice et Richard Rogers (pour ces derniers respectivement ingénieur et architecte 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 d'Hans Hollein, Andrea Branzi, Coop Himmelblau, Bernard Tschumi.

Pour la première fois, un concours d'architecture entre dans son intégralité dans la collection : le concours de la bibliothèque universitaire de Jussieu, avec notamment les projets de Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Toyo Ito, Herzog et de Meuron, Coop Himmelblau.

La collection d'architecture s'accompagnait de la production de films destinés à être projetés dans les espaces d'exposition. Le premier film présenté a été tourné sur la villa de Saint Cloud construite par Rem Koolhaas.

Les développements de la pensée sur la ville. Les nouvelles acquisitions permettent de visualiser à l'aide d'exemples majeurs les grandes étapes de la pensée sur la ville depuis l'après guerre : TEAM X, avec l'œuvre des Smithson, 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 Carlo Scarpa, Tadao Ando, Henri Ciriani, Patrick Berger ; la sculpture avec André Bloc, André Bruyère et Emile Aillaud.

Montrée cette année encore sous forme d'exposition, la collection devrait bénéficier d'un espace permanent de 800 à 1000 m². Compte tenu du nombre de pièces et de la fragilité des documents, elle y sera présentée par rotation. Des pôles complémentaires de mise en relation avec les arts plastiques seront créés dans les salles du musée national d'art moderne.

Faute de place, *Manifeste* n'avait pas permis de montrer les réalisations tout aussi décisives de deux autres protagonistes du Centre Georges Pompidou, l'architecte Richard Rogers et l'ingénieur Peter Rice, ce dernier malheureusement décédé. C'est à lui que nous devons l'ossature du centre, les serres de la Villette, les nuages de l'Arche de La défense. Outre les maquettes de la banque de Hongkong, le Centre possède désormais les documents principaux de la Lloyds de Londres dont Peter Rice a été l'ingénieur (architecte : Richard Rogers).

D'autres recherches historiques sont à mener, d'ores et déjà amorcées, et dont nous présentons les premiers résultats avec des maquettes de l'ingénieur Robert Le Ricolais, dont la majeure partie de la carrière s'est déroulée à Philadelphie. La donation de la famille de l'architecte Édouard Albert est une contribution de première importance à la compréhension de l'architecture française des années soixante.

A

La recherche de nouveaux moyens techniques, le déplacement dans le domaine de l'architecture de techniques en provenance du monde de l'industrie existent depuis la révolution industrielle. Cependant, la nature des emprunts au monde de la technique a changé. Désormais, les architectes se tournent vers les murs électroniques et les nouvelles images. Le groupe Coop Himmelblau, récemment exposé au Centre, dans son utilisation du verre *priva-lite*, en a apporté l'exemple.

La Ville

⇒ *Voir cette entrée*

⇒ *Voir aussi : Le Bâtiment — La Ville*

LES ARCHIVES DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Responsable : Henry de Langle

Lieu de mémoire du Centre, le service des archives reçoit, trie et classe tout document sur la vie du bâtiment : du concours d'architecture du Centre Georges Pompidou aux documents dits de "main courante" (faits divers susceptibles d'être utiles pour une étude sociologique sur la fréquentation) en passant par des contrats juridiques ou financiers, affiches, productions audiovisuelles,... Témoignages de son activité, ces documents culturels et administratifs proviennent du Mnam-Cci, mais aussi de la direction du Bâtiment et de la Sécurité, l'Agence comptable, le service financier, le service liaison-adhésion ...

Le fonds des archives est réparti en trois emplacements. Au sous-sol du Centre, dans le local archives numéro 1, se trouvent les fonds de la Présidence, des chargés de mission, du Mnam-Cci, de la Sécurité, de l'Atelier des enfants et du service médical et social et, dans le local archives numéro 2, le fonds audiovisuel et photographique. Le sous-sol du 43 rue Beaubourg accueille, quant à lui, le fonds du Bâtiment, des plans du bâtiment, du service financier, de la caisse centrale, de l'agence comptable, du service des laissez-passer et du service commercial. Enfin, à Torcy sont conservés les plans du concours... et les tickets de cantine (70 cartons). Dans les deux premiers locaux, des lieux de travail, de consultation et de recherche (tables, bureaux, téléphones, liaison informatique, consoles de saisie et de consultation des inventaires) sont aménagés pour diverses opérations, notamment de tri et d'inventaire. Celles-ci peuvent être menées désormais en partenariat avec les Archives de France, grâce à la convention signée avec le Centre Georges Pompidou en octobre 1993.

La plus importante part du fonds documentaire est située, à l'exception des affiches en raison de leur volume et du fonds audiovisuel de leur fragilité, au 1^e étage du l'immeuble 25 rue du Renard. Il ne s'agit pas de documents confidentiels, aussi, est-il possible de les consulter après une demande préalable et sous réserve des nécessités de conservation. Il est composé de catalogues d'expositions, revues de presse, journaux officiels et les ouvrages de recherche et d'information pour le Centre et les domaines le concernant, mais aussi, d'affiches, cartes postales, cassettes vidéo, catalogues, invitations, livrets de diapositives et près de 5000 documents audiovisuels et sonores. Ce fonds est classé selon le département ou le service producteur. (voir tableau *articles de presse*)

La conservation de tels documents fragiles et instables, comme les vidéogrammes ou les plans, exige une attention particulière et des équipements volumineux. Les originaux sur papier acide sont conservés sous forme de microformes (jaquettes ou microfilms) et placés dans une chambre froide (240 ml) au sous-sol. Les photographies sont, elles, glissées dans des enveloppes de papier kraft placées dans des cartons

neutres dans un local climatisé. Versées principalement par le service de presse, elles sont une illustration de la vie du Centre.

Les articles de presse

Classés par thèmes, ils sont microfichés pour en assurer la conservation :

<i>En langue française :</i>	
Audiovisuel	depuis 1977
Bibliothèque, BPI, édition, TGB	depuis 1977
Cinéma, cinémathèque	depuis 1977
CNAC-GP en général	depuis 1970
Culture et politique culturelle	depuis 1977
Danse	depuis 1977
Enfant	depuis 1977
IRCAM, musique	depuis 1977
MNAM, arts plastiques	depuis 1977
Photographie	depuis 1977
Province et région	depuis 1977
Quartier	depuis 1977
Revue parlée, philosophie et poésie	depuis 1977
Société et politique	depuis 1977 (classement par chronologique par mois)
Grandes manifestations	depuis 1977 (<i>classement alphabétique</i>)
<i>En langue étrangère :</i>	
	classement par année depuis 1977.

Accroissement du fonds

	1992	1993	1994
Support papier	821	1173	1675
Audiovisuel (bandes son, films, rushs, vidéogrammes)	4519	4658	5354
Microfilms	761	837	1056
Microfiches	2000	2000	2000

<i>Fonds documentaire par rubriques</i>	1992	1993	1994
Affiches (AF)	727	1190	1228
Catalogues (CA)	583	699	746
Documents d'information (DO)	412	412	412
Inventaire (KI)	4271	4456	4537
Journaux officiels (JO)	175	188	191
Photographies (PH)	663	668	720
Rapports (RAP)	259	275	280

LE CABINET D'ART GRAPHIQUE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Marie-Laure Bernadac

1. Les accrochages

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 régulièrement renouvelés dans les couloirs et vitrines du 4^e étage, en accompagnement ou en contrepoint des peintures et sculptures de la même période.

A

La salle d'art graphique I, située au 4^{ème} étage côté nord, 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 seront réalisés, si possible, en étroite collaboration avec l'artiste. Ils proposent ainsi tout au long d'une programmation que nous souhaitons très diversifiée, une vision actualisée, sur le dessin du XXe siècle. La Salle d'art graphique II, située au 3^e étage, permet de montrer les récentes acquisitions du Cabinet d'art graphique ou des ensembles d'œuvres sur papier liés à la présentation des collections contemporaines.

2. Les expositions

Daniel Dezeuze, la vie amoureuse des plantes, sélection de 75 dessins récents

20 janvier — 4 avril 1993 — Commissaires : Claire Stoullig

Dès les débuts de sa production dans le cadre du groupe *Supports/Surfaces* dans les années 1970, Daniel Dezeuze néglige toute volonté de construire et de composer. Il reste au plus près du geste, geste immédiat et instantané où l'expression plus directe est à peine envisageable. Le trait révèle une tension parfois discordante, simulant dans sa trace les processus de fécondité et de germination des plantes. La ligne est déliée ; elle parcourt la feuille de papier, la tourne au besoin pour imiter et simuler la circulation et le transfert des gènes, et favoriser la reproduction des plantes. Il faut aller vite pour transposer les phénomènes de capillarité.

Dans la multitude de ses feuilles présentées, un grand nombre sont des lavis. Comme le monde végétal contient de l'eau, signe de croissance et composante indispensable de la sève, l'eau offre alors dans le dessin de plus nombreuses possibilités. Elle se fait plus envahissante et les combinaisons restreintes du trait au sec sont démultipliées quand il est mouillé ou essuyé. Tous ces dessins n'ont aucunement l'aspect déshydraté d'un herbier. Il s'agit de mimer la vie et les relations qui l'entretiennent.

Jean-Michel Alberola, Avec la main droite

14 avril — 28 juin 1993 — Commissaire : Marie-Laure Bernadac

L'apparition du thème de la Crucifixion est autant le fruit de l'expérience personnelle du peintre que celui de la logique iconographique de l'œuvre. La première *Crucifixion*, datée de 1985, présente une trace de corps et un morceau de croix sur du papier reliure. Ce dessin isolé fait référence au Christ qui se trouvait accroché au mur de sa chambre. Puis viennent les quatre grands Christs réalisés en 1989, dont la technique spécifique — l'apparition de la forme du corps par transparence due à l'imprégnation de l'huile sur le papier — est une métaphore aussi bien du suaire de Véronique que de l'envers de la peinture. Tout tableau à deux dimensions (horizontal et vertical) est, par définition, une sorte de Crucifixion : une toile clouée sur un châssis mis en croix. La Crucifixion est pour Jean-Michel Alberola un passage obligatoire dans l'histoire de l'art occidental.

Cette exposition rassemble, pour la première fois, l'ensemble des œuvres graphiques (60 dessins, 42 gravures et 7 carnets) réalisées par Jean-Michel Alberola entre 1989 et 1991 autour de la Crucifixion. Ce travail de plusieurs années, qu'il intitule *Étudier le corps du Christ*, apparaît comme une étape fondamentale dans son parcours : c'est tenter de reconstituer un corps entier, un corps sain, même s'il en étudie prioritairement les extrémités, pieds et mains. L'exposition présente également les 42 gravures faites dans l'atelier de Piero Crommelynck pour le livre intitulé *Avec la main gauche*, dédié indirectement à Pablo Picasso, et comportant une série d'insultes en espagnol.

Noir dessin, accrochage de la collection

7 juillet — 26 septembre 1993 — Commissaire : Marie-Laure Bernadac, Béatrice Salmon, Viviane Tarenne

Cette exposition, la première d'une série consacrée aux techniques spécifiques du dessin, réunissait environ 65 œuvres des collections du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle ainsi que des emprunts ponctuels au Musée du Louvre, au Musée Picasso et à la Bibliothèque Nationale.

Le dessin est généralement associé à la couleur noire, celle de la « mine de plomb », du fusain ou de l'encre. L'exposition *Noir Dessin* se proposait donc d'illustrer toutes les utilisations du noir dans le dessin, aussi bien l'exploitation technique que la valeur symbolique qui y est rattachée. Le noir est le lieu du prisme où s'abolissent toutes les couleurs. Il est depuis toujours symbole de deuil et de mort, exprimant le chaos de la nuit originelle, l'indifférencié, la face nocturne et diabolique. Dans le langage courant, il est associé à la mélancolie (humeur noire, idées noires, bile noire), à l'ivresse, à l'humour, à la magie...

L'encre permet, quant à elle, divers types de techniques : le dessin au pinceau, la « réserve » qui laisse apparaître une forme blanche dans la noirceur du fond, le lavis, la décalcomanie, la tache, la coulure, le geste, la trace... Le fusain, comme la craie, est parfois appliqué généreusement, avec des traits épais, nerveux qui gardent un caractère d'esquisse, ou bien frotté, usé, jusqu'à laisser une poudre grise qui forme comme un voile opaque.

Les œuvres de Odilon Redon, Georges Seurat, Victor Hugo, Édouard Manet, Henri Fantin-Latour, Jean-François Millet et Félix Vallotton constituent une introduction aux œuvres choisies parmi les collections du Cabinet d'art graphique ; celles de Henri Matisse, Fernand Léger, Hans Arp, Frantisek Kupka, Julio Gonzalez constituent des exemples caractéristiques d'une certaine manière. Pierre Alechinsky, Pierre Soulages, Julije Knifer, Enzo Cucchi, Richard Serra, Robert Groborne, Pierrette Bloch, Julius Bissier, Henri Michaux sont considérés comme les « maîtres du noir » contemporains.

Georg Baselitz — dessins 1962-1992

13 octobre 1993 — 2 janvier 1994 — Commissaire : Marie-Laure Bernadac, Fabrice Hergott

En trente ans, Georg Baselitz a réalisé plusieurs milliers de dessins. Cette exposition se concentrait sur l'un de ses thèmes majeurs : la figure du « héros » qui retrouve un nouvel essor à travers ses dernières œuvres. Le « héros » est tout simplement l'homme confronté à son environnement. Il est la figure humaine par excellence, dressée dans un univers où l'hostilité vient autant de lui-même que de l'extérieur.

C'est en 1965 que se détermine ce qui sera la caractéristique de l'œuvre de Baselitz : une destruction latente, permanente, mais intégrée par la figure humaine qui loin d'en souffrir paraît y gagner en agressivité froide et méthodique. Son œuvre se développe, ensuite, selon une logique interne qui est particulièrement visible dans ses dessins. Elle s'appuie sur un sentiment de la forme que Baselitz renouvelle tous les trois ou quatre ans en renversant ou brisant la méthode qu'il a lui-même établie. Aujourd'hui, Baselitz épure considérablement ses sujets, de telle sorte qu'ils semblent se développer naturellement. Ce que le regard y voit est immédiatement perceptible comme une construction mentale où les vides entre les lignes sont les zones les plus sensibles.

Le Centre Georges Pompidou a exposé pour la première fois en France le travail de dessinateur de Georg Baselitz, peintre et sculpteur qui s'impose comme l'un des plus grands artistes contemporains. Quarante deux dessins rendaient compte de la place privilégiée qu'occupe cette technique particulière dans l'œuvre de Baselitz, comme lieu d'invention à partir duquel se développe sa peinture, sa sculpture et sa gravure.

A

François Rouan

12 janvier — 27 mars 1994 — Commissaire : Marie-Laure Bernadac

François Rouan réalise ses premiers travaux sur papier : tressage, papiers fendus, découpés et collés. Puis dans les années 1970, à Rome, il dessine sur le motif : paysages, figures, marbre, autant de traits légers, vibrants et lumineux qu'il dédouble, entrecroise dans ses dessins au crayon. L'apparition de la «figure du fond» correspond dans les années 1980 à la pratique d'un dessin qu'il dit «académique», études de nus et portraits. Enfin dans ses derniers travaux, l'étape intermédiaire ou finale du dessin sur papier joue un rôle essentiel dans son approche du tableau.

L'exposition, à caractère rétrospectif, présente une soixantaine d'œuvres de cet artiste et tente de montrer la double fonction du dessin dans l'œuvre de François Rouan : la fragilité d'un support de travail, l'expérimentation et la recherche obsédante du motif.

Sol Le Witt

Salle d'Art Graphique — 13 avril — 5 juin 1994 — Commissaire : Béatrice Salmon

Figure fondatrice de l'art conceptuel, Sol Le Witt s'est fait connaître en affirmant le primat de l'idée sur la forme. Déléguant à d'autres la réalisation de ses *wall drawings* ou de ses structures, l'artiste a cependant toujours dessiné. Pour la première fois, une exposition a proposé un parcours rétrospectif de l'ensemble de son œuvre dessinée, depuis les premiers dessins de 1958 d'après Piero della Francesca jusqu'aux dernières gouaches colorisées de 1992. Cette exposition conçue par le Gemeentemuseum de la Haye a circulé en Europe et aux États-Unis. En France, simultanément à l'exposition du Centre Georges Pompidou, un autre choix d'œuvres était présenté au Musée des beaux-arts de Tourcoing.

Face à face

Salle d'art graphique — 22 juin — 9 octobre 1994 — Commissaire : Béatrice Salmon

Après *Noir Dessin*, cette exposition était la seconde d'une série destinée à présenter les collections du Cabinet d'art Graphique. L'autoportrait et le portrait sont des passages obligés pour l'artiste à la quête de son identité. Indissociablement lié à l'histoire de la peinture, l'autoportrait dessiné est le lieu privilégié d'une recherche, souvent obsédante, sans compromis aucun.

L'ATELIER BRANCUSI

Historique

1956 : le legs de Constantin
Brancusi à l'État Français

Constantin Brancusi (1876-1957) a vécu à Paris de 1904 jusqu'à sa mort. C'est dans les ateliers qu'il a occupé successivement au 8 et au 11 impasse Ronsin, dans le 15^e arrondissement de Paris, qu'il créa la majeure partie de son oeuvre ; dans son testament, daté du 12 avril 1956, il lègue à l'État français la totalité de son atelier avec tout son contenu (ses oeuvres, ses meubles, ses outils et établis, ses photos, ses archives et sa bibliothèque) à charge pour le Musée national d'art moderne de le reconstituer tel qu'il était impasse Ronsin.

1962 — 1977 : première
reconstitution de l'Atelier
Brancusi au Palais de Tokyo

L'Atelier Brancusi est partiellement reconstitué dans les salles du Musée national d'art moderne, alors installé au Palais de Tokyo. Il est ouvert au public le 30 mars 1962. Dans cette première version, les salles de l'Atelier Brancusi, de dimension réduite, ne bénéficient pas de l'éclairage naturel et ne permettent pas la présentation de toutes les oeuvres.

1977 — 1990 : seconde
reconstitution de l'Atelier
Brancusi dans une construction
située sur la piazza du Centre
Georges Pompidou

1990 : à la suite d'inondations,
l'atelier est déménagé et fermé au
public.

A la faveur du transfert des collections du Musée national d'art moderne du Palais de Tokyo au Centre Georges Pompidou nouvellement créé, l'atelier Brancusi est installé sur le côté nord de la Piazza, à l'angle des rues Saint Martin et Rambuteau. Le bâtiment nouvellement construit permet une reconstitution fidèle de l'Atelier (même orientation, mêmes proportions, même disposition du contenu) selon les plans d'origine et les photographies de l'Atelier prises après la mort de Constantin Brancusi. Le nouvel atelier est inauguré le 27 juin 1977.

Depuis cette date, une petite partie des oeuvres est présentée dans une salle du Musée national d'art moderne, au 4^e étage du Centre Georges Pompidou.

La reconstitution de l'Atelier Brancusi

En léguant à l'État Français la totalité de son atelier, le sculpteur Constantin Brancusi manifestait sa volonté de ne pas séparer son oeuvre de son milieu privilégié, espace cohérent dans lequel tout est fabriqué et marqué de sa main, espace qu'il considérait comme une « oeuvre d'art totale ».

Ainsi l'Atelier reconstitué comportera 137 sculptures, 87 socles, 12 moules, 2 peintures, les outils, le matériel de photographe ainsi que le mobilier (placards, mezzanine, cheminées,...). Toutes les pièces seront placées dans les espaces telles qu'elles étaient disposées dans l'atelier à la mort de l'artiste. Le reste du legs sera conservé hors de l'Atelier : le fonds photographique (1600 plaques de verre et tirages originaux) au cabinet de la photographie du Mnam-Cci, les 41 dessins au Cabinet d'art graphique du Mnam-Cci, les archives — bibliothèque, discothèque et manuscrits autographes — à la Documentation du Mnam-Cci.

La reconstitution de l'Atelier Brancusi s'inscrit dans le projet global de réaménagement des abords du Centre Georges Pompidou dont la date d'achèvement est prévue pour la commémoration du XX^e anniversaire de sa construction, en 1997. Situé conjointement sur des territoires appartenant à la Ville de Paris et à l'État, le projet de réaménagement des abords a fait l'objet d'une convention signée entre la Mairie de Paris et le Centre Georges Pompidou. Cet acte confie la maîtrise d'ouvrage globale des travaux au Centre Georges Pompidou et confirme le choix de Renzo Piano, l'un des concepteurs du Centre, comme maître d'œuvre du projet.

L'Atelier Brancusi sera implanté rue Rambuteau, à l'aplomb du mur nord de la Piazza du Centre Georges Pompidou, en contrebas d'environ 1,35 mètres par rapport au niveau de la rue pour accentuer la spécificité du lieu et offrir une meilleure insertion du volume construit. Le projet conçu par l'architecte Renzo Piano intègre l'Atelier au sein d'un édifice d'une surface de 460 m² délimité par un mur revêtu de pierre, d'une hauteur intérieure voisine de 3 mètres 50. Le volume construit autour de l'Atelier permet ainsi d'assurer les fonctions liées à l'accueil du public et ménage un circuit de visite périphérique. Les volumes intérieurs de l'atelier d'origine sont strictement respectés, ainsi que la disposition des oeuvres et des espaces de travail et de vie de l'artiste. L'ensemble est présenté sous la protection de parois vitrées. La toiture de l'Atelier, constituée de deux sheds accolés, émerge au-dessus d'une toiture plate recouvrant l'accueil et la galerie périphérique. Cette dernière, rendue semi-transparente par la mise en oeuvre de vitrages surmontés d'un parement métallique perforé, permet un jeu de lumière naturelle dans les espaces publics. L'édifice s'ouvre sur un jardin privatif de 200 m², planté de quelques arbres.

A

Calendrier prévisionnel de réalisation

Chef de projet : Jean-Louis Gaillard, puis Ludovic Boespflug

Les travaux généraux de réaménagement des abords du Centre Georges Pompidou seront lancés à la fin du second trimestre 1995. En ce qui concerne l'Atelier Brancusi, ils débiteront au mois d'octobre 1995 par la démolition de l'ancien atelier. La période de novembre 1995 à janvier 1996 sera consacrée à la reprise des ouvrages de génie civil situés sous l'Atelier. Il est prévu que le gros oeuvre de l'Atelier (murs, planchers) sera terminé au mois de mars 1996 et la toiture sera posée fin avril 1996 ; la mise en place des équipements techniques et les travaux de finitions architecturales s'échelonneront jusqu'au mois d'août 1996. Enfin, après une période d'essai des installations, interviendra la mise en scène des oeuvres du sculpteur afin de parachever la reconstitution de l'Atelier en vue de son inauguration lors de la commémoration du XX^e anniversaire du Centre Georges Pompidou, en janvier 1997.

L'AUDIOVISUEL AU CENTRE GEORGES POMPIDOU (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL ; SERVICE AUDIOVISUEL)

Responsable : Georges Rosevègue (Service audiovisuel) — Martine Debard (département du Développement culturel)

1. Productions et coproductions

Les productions et coproductions initiées par le département du Développement culturel s'inscrivent dans la ligne éditoriale audiovisuelle définie en 1992, et traduisent la volonté de centrer les projets autour de trois grands axes : constituer la mémoire des manifestations du Centre, assurer celle des grandes figures du XX^e siècle, créer une histoire réflexive de la culture contemporaine par la réalisation d'oeuvres audiovisuelles.

La volonté de conserver la mémoire des grandes manifestations du Centre trouve son effet dans la réalisation de plusieurs films d'archives à l'occasion des expositions comme *La ville et Matisse*, et par des documents sur des installations d'artistes, tels Allan Kaprow et de Jean-Jacques Lebel.

De nombreuses productions sont venues enrichir le fonds d'archives sur les grandes figures du XX^e siècle. Des monographies ont été réalisées sur des artistes contemporains : Louise Bourgeois, César, Rebecca Horn, Michelangelo Pistoletto, Pierre Soulages enfin, à l'occasion de la réalisation des vitraux de Conques.

En coproduction avec Arte/La Sept, une première soirée thématique a été consacrée au surréalisme, une seconde à Aragon, qui a donné lieu à un portrait de deux heures du poète, réalisé par Marcel Teulade. Enfin, une émission de trois heures consacrée à Françoise Dolto, et coproduite avec France 3, est achevée, et sera prochainement diffusé.

Le département du Développement culturel suscite enfin des projets susceptibles de fournir des clefs pour appréhender les grandes oeuvres du XX^e siècle. En coproduction avec Arte/La Sept, plusieurs titres sur l'art moderne viennent compléter la série *Palettes : Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier ; Kandinsky, Jaune, rouge, bleu*. Un numéro sur Matisse est en préparation. Une soirée thématique également coproduite avec Arte/La Sept, intitulée *La ville et ses habitants*, a donné lieu à un documentaire, *L'ange et le génie, correspondances Berlin/Paris*, regards croisés sur ces deux métropoles.

Dans le domaine de la littérature, la série *Ateliers d'écriture* a l'ambition de dresser un panorama audiovisuel de la création littéraire à la fin du XX^e siècle. Les quatre premiers numéros ont donné la parole à Dominique Fourcade, Bernard Heidsieck, Olivier Cadiot, Jacques Roubaud.

Dans le cadre de *Vidéodanse*, le Centre s'est associé à Arte/La Sept pour rendre hommage à Dominique Bagouet en coproduisant trois émissions : *Planète Bagouet*, *Necesito*, *So schnell*. De plus, avec *Sankai Juku*, André S. Labarthe nous initiait au processus de création du chorégraphe japonais Amagatsu Ushio.

Le département du Développement culturel répond également aux demandes, exprimées par les commissaires d'exposition, de documents audiovisuels d'accompagnement d'exposition. Pour les Galeries contemporaines, plusieurs entretiens ont été réalisés avec des artistes exposés au cours des années 1993-1994 : Marisa Merz, John Coplans, Erik Dietman, Stan Douglas, Mona Hatoun. A l'occasion de l'exposition *La ville*, une série d'entretiens avec des architectes ont été effectués par Odile Fillion.

Diffusion

Une vingtaine de projections, des avant-premières à la Salle Garance, ou des présentations à l'occasion des *Revue Parlées* sont organisées par la cellule audiovisuelle du département du Développement culturel. Les coproductions menées par le Centre sont diffusées sur les chaînes de télévision en France, principalement sur Arte/La Sept, sur Canal Plus, France 2 ou France 3, et à l'étranger, en particulier sur la chaîne allemande nationale. Elles sont également présentées à de nombreux festivals, et récoltent plusieurs prix, dont celui du meilleur reportage avec *Rebecca Horn* (FIFA, Montréal 94) ou *Les vitraux de Soulages*, Prix Rodin (4^{ème} BIFA, CNAC GP 94).

Édition

Éditeur de programmes audiovisuels, le service réalise plusieurs séries de vidéos. Une collection vidéo *Art contemporain*, proposée par le Centre Georges Pompidou et le Centre national des arts plastiques, éditée par la RMN et La Sept Vidéo, a diffusé ses premiers titres : *Rebecca Horn* et *Les vitraux de Soulages*. Une collection *Ateliers d'écriture* éditée par le Centre présentera les quatre premiers numéros déjà réalisés.

2. Quelques productions de septembre 1993 à fin 1994 :

Série Palettes :

Durée 26' chaque — Réalisation : Alain Jaubert — Production : Delta Image, Arte, Centre Georges Pompidou — 1/ Duchamp : analyse de "Le nu descendant l'escalier" — 2/ Kandinsky : analyse de "Jaune, rouge, bleu"

Louise Bourgeois

1993, durée 52' — Réalisation : Camille Guichard — Production : Terra Luna Films — Centre Georges Pompidou — Portrait de Louise Bourgeois, sculpteur : entretien par Bernard Marcadé.

Aragon

Durée : 2 x 60' — Réalisation : Marcel Teulade — Production : INA, Arte, Centre Georges Pompidou

En compagnie d'Antonin Artaud

1993, durée 2h 50' — Réalisation : Gérard Mordillat et Jérôme Prieur — Production : Films d'Ici — Laura Productions — Centre Georges Pompidou — Entretien avec M. Robert, H. Thomas, Paule Thévenin, autour d'Antonin Artaud à son retour de Rodez — Suivi de : Jacques Prevel, de colère et de haine — durée 26'

Souvenirs de "L'Âge d'Or"

1993, 26' — Réalisation : M. Pamart et D. Rabourdin — Production : Sodaperaga — Arte — Centre Georges Pompidou — Autour du film de Buñuel, dans le cadre de la soirée thématique d'Arte sur le surréalisme.

Galeries d'art contemporain 93 et 94

Une série d'interviews d'artistes filmés dans leur exposition qui a eu lieu dans les Galeries d'art contemporain. — 1993 et 1994, durée : 6 à 10' chacune — Réalisation : Philippe Puicouyoul — Production : Centre Georges Pompidou — Günter Brus, Alain Jacquet, Jörg Immendorff, Malcolm Morley, Martin Kippenberger, Annette Messager. — Erik Dietman, Mona Hatoun, John Coplans, Stan Douglas.

A

Trois films autour du chorégraphe Dominique Bagouet :

So Schnell

1993, durée 52' — Chorégraphie : Dominique Bagouet — Musique : Bach — Réalisation : Charles Picq — Production : Compagnie Bagouet — La Coursive — Centre Georges Pompidou — Agat Films et Cie — La Sept/Arte

Pièce saisissante, magistralement élaborée pour l'immensité des plateaux d'opéra, *So Schnell* s'est, depuis sa création, enrichie d'un prologue, duo dansé en silence alternant gravement harmonie et insolence.

Necesito

1993, durée 57'

Chorégraphie : Dominique Bagouet — Interprétation : Compagnie Bagouet — Réalisation : Charles Picq — Production : Compagnie Bagouet — La Coursive — Centre Georges Pompidou — Agat Films et Cie — La Sept/Arte

Filmé à l'initiative des Carnets Bagouet après la mort du chorégraphe, *Necesito* fut la dernière création de Dominique Bagouet. Inspirée par l'histoire de la Grenade, la pièce renvoie aux premiers émois de Dominique, petit garçon, regardant émerveillé, un spectacle de flamenco sur les ramblas de Barcelone.

Planète Bagouet

1993/94, durée 90' — Chorégraphie : Dominique Bagouet — Réalisation : Charles Picq — Production : Agat Films — Les Carnets Bagouet — Centre Georges Pompidou

Plus qu'un portrait, *Planète Bagouet* tente de saisir la portée de l'œuvre de Dominique Bagouet, à travers son histoire, l'évolution de son travail et de son rapport avec ses interprètes, à travers l'implication du Centre chorégraphique de Montpellier au début des années 80.

Soirée thématique "Arte" sur la ville

Prolongeant l'exposition du Centre Pompidou, une réflexion sur la ville avec entre autres — L'Ange et le génie, durée 70' — Réalisation : Pierre Desfons — Production : Arte, Compagnie des Phares et Balises, Centre Georges Pompidou — Regards croisés d'architectes sur Paris et Berlin.

La Ville

1993/94, durée 50' 10" — Environnement vidéo — 6 moniteurs — — Auteur : Odile Fillion — Réalisation : Philippe Puicouyoul — Production : Centre Georges Pompidou, avec la participation du Moniteur

A l'occasion de l'exposition "La Ville" au Centre Georges Pompidou, ont été réalisées, avec la participation du Moniteur, six interviews d'architectes européens : Oriol Bohigas (Espagne), Andrea Branzi (Italie), Rem Koolhaas (Pays-Bas), Léon Krier (Luxembourg), Pier Luigi Nicolini (Italie), Jean Nouvel (France), destinées à apporter une critique et une conclusion provisoires aux recherches théoriques développées sur la ville depuis un siècle.

La Ville

Une mémoire de l'exposition a été filmée par Philippe Puicouyoul.

Jean Nouvel à Hambourg (15 juin-15 août 1994)

1994, durée 30' — Coproduction : Kunstverein in Hamburg — Centre Georges Pompidou — Auteur-réalisateur : Odile Fillion

Conçu pour l'exposition Jean Nouvel organisée par le Kunstverein à Hambourg, dans un entrepôt sur les quais de Hambourg, ce documentaire de création se découpe en trois thématiques : Métaphore — Immatérialité — Interfaces.

Ateliers d'écriture

Durée : 26' chaque — Réalisation : Pascale Bouhénic — Production : Avidia, Centre Georges Pompidou — Entretiens avec des poètes contemporains sur leur pratique : Dominique Fourcade, Olivier Cadiot, Bernard Heidsieck, Jacques Roubaud

Le Cow-boy et l'indien

1994, durée 58' — Réalisation : Alain Fleischer — Production : Films d'ici, Centre Georges Pompidou — Jean-Jacques Lebel, artiste et "passeur" : la chronique du happening, de la poésie sonore...

3. Le Service de l'audiovisuel

Administrateur délégué : Georges Rosevègue

Le Service de l'audiovisuel assure, pour les initiatives du Centre et les actions ci-dessus, le suivi de la réalisation par son unité de production, le suivi juridique et budgétaire par son unité de gestion, la conservation, l'archivage, la restauration et la diffusion par sa cellule spécialisée.

Le Service, notamment à travers ses chargés de production, est habilité à assurer la production déléguée et/ou exécutive de certains projets, en particulier 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 (en numéraire ou en prestations techniques) dans les coproductions.

Depuis 1992, la définition des missions et de l'organisation du Service de l'audiovisuel a été révisée. En mai 1994, il est confirmé que le Service contribue prioritairement à la mise en œuvre de la politique audiovisuelle que le Centre conduit à travers l'ensemble de ses activités culturelles, notamment le développement de ses collections, la présentation de ses expositions ou manifestations, l'information et l'éducation de son public. Il joue un rôle moteur dans le développement de l'audiovisuel au Centre, de ses processus de création, de ses pratiques de diffusion ou de conservation. Afin d'assumer cette mission, le nouveau Service de l'audiovisuel est organisé autour de quatre fonctions principales : production, exploitation, conservation/diffusion et gestion.

Le Service de l'audiovisuel conduit son activité en liaison étroite avec les autres départements, directions et services concernés. Il peut également intervenir pour le compte de l'Ircam, de la Bpi ou à la demande d'institutions qui assurent la promotion de l'art contemporain.

L'unité de production et de réalisation :

Le Service de l'audiovisuel est 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, vidéodisques ou CD ROM, etc.) en développant les coproductions avec des partenaires extérieurs (cf. ci-dessus).

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 ou des projets sur supports nouveaux (CD ROM, VCI). *Le Studio Son numérique* répond à toutes les formes de productions sonores ou musicales : vidéo, compact disc, environnement sonore. *Le Studio multimédia* est spécialisé dans la réalisation de spectacles audiovisuels mettant en scène différents médias : diapositives, films, vidéo, effets sonores spéciaux, images numérisées. *Le Studio et le Laboratoire photo* réalisent les prises de vue, travaux de développement et de tirage, création et animation d'images pour les expositions, manifestations, diaporamas, et pour les éditions.

L'unité d'exploitation et de maintenance permet d'assurer toutes les manifestations et installations où des dispositifs et matériels audiovisuels sont nécessaires à l'intérieur du Centre ou pour ses prestations externes. Elle participe à l'élaboration d'interfaces et de systèmes d'exploitation multimédia, (par exemple : restauration d'œuvres des collections, Gary Hill, Nam Jun Paik, Patrick Corillon..).

Aujourd'hui se crée une **unité d'archivage, conservation, restauration et diffusion** qui a charge de rassembler, entretenir et exploiter, en liaison avec les instances de conservation du Centre, plusieurs centaines de milliers de photos originales ainsi que près de 800 originaux ou dubs masters de films et vidéos, créations d'artistes ou documentaires produits depuis 1976, auxquels s'ajoutent des milliers de produits, ressources conservées dans plusieurs services.

L'unité de gestion coordonne les moyens du Service et assure le suivi de ses budgets, recherche les outils les mieux adaptés à une coordination des activités et projets du Service.

B

LE BÂTIMENT (ET SON DEVENIR)

Histoire du Centre Georges Pompidou	INTERVIEW DE RENZO PIANO, 1992
<p>1970 Sur la base du programme répondant aux objectifs du président Georges Pompidou et conçu par l'équipe de Sébastien Loste, le concours international d'architecture est lancé. Le jury, placé sous la présidence de Jean Prouvé, constructeur de réputation internationale, choisit pour lauréats Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini, assistés du bureau Ove Arup and Partners.</p>	<p><i>C'est un petit peu le rêve que j'ai toujours eu que le Centre Pompidou soit un ensemble un petit peu plus unitaire. Ce n'est pas toujours très beau qu'il y ait plusieurs disciplines, mais il faut que ces disciplines se mélangent, se contaminent dans le bon sens du mot. Le sens de la multidisciplinarité est toujours intéressant, le mélange entre plusieurs disciplines, cette synergie, cette capacité de travailler l'une avec l'autre. C'était une idée très importante, très intéressante.</i></p>
<p>Fin 1971 La délégation pour la réalisation du Centre Beaubourg est créée fin 1971 puis prend le titre, par décret du ministère des Affaires culturelles, d'Établissement public constructeur du Centre Beaubourg. Robert Bordaz en est nommé président.</p>	<p><i>Une autre idée qui nous a toujours semblé une garantie du succès vis-à-vis des gens, c'était tout d'abord le fait que le Centre était conçu, construit, évidemment de façon un peu provocatrice, comme une réponse à la sensible intimidation typique du bâtiment institutionnel pour la culture, surtout au début des années 1970 à Paris. Ce bâtiment devait être le bâtiment qui crée une autre émotion, proposer l'intimidation, la curiosité.</i></p>
<p>Avril 1972 Les travaux débutent (la construction de la charpente métallique commencera en septembre 1974), les institutions futures du Centre se définissent. Dès juillet 1972, le Centre de création industrielle est intégré au Centre Beaubourg. En 1974, le transfert des collections du Musée national d'art moderne, situé avenue du Président Wilson, est projeté.</p>	<p><i>Quand on a construit le Centre Pompidou, j'étais un jeune un petit peu mal élevé, j'avais trente-trois, mon associé en avait trente-six. On a construit ce Centre, jeunes et sans beaucoup d'expérience, il faut dire, dans les domaines de l'art. C'était plus l'esprit de la provocation, l'esprit de la découverte, c'était l'optimisme, c'était, il faut dire, une certaine générosité qui était aussi due à l'inexpérience. C'était le rêve d'un rapport extraordinairement libre entre l'art et les gens.</i></p>
<p>Janvier 1975 La loi portant création du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est votée. Cette même année, la gestion du Musée national d'art moderne est transférée.</p>	<p><i>J'ai essayé de comprendre ce qu'on avait compris et je n'y arrive pas. Vous savez, à un certain âge, vous ne savez plus si vous aviez compris avant, ou si vous avez compris plus tard les choses.</i></p>

Janvier 1976 Les décrets portant statut du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et de la Bibliothèque publique d'information sont promulgués. Le Centre comprend deux départements : le Musée national d'art moderne et le Centre de création industrielle, ainsi que des services communs ; il peut s'associer avec la Bibliothèque publique d'information et un Institut de recherche et de coordination acoustique-musique. Le décret constituant l'Ircam sous forme d'association régie par la loi de 1901, paraît en décembre de la même année.

31 janvier 1977 Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est inauguré par M. Valéry Giscard d'Estaing, président de la République. Le 2 février, il est ouvert au public.

1991 Face au constat d'une dégradation générale des abords du Centre, la ville de Paris et le Centre Georges Pompidou confient au cabinet d'architecture R. Piano une étude de remise en valeur du secteur. Cette étude débouche sur un programme d'un coût d'objectif (études et travaux) de l'ordre de 120 M.F..

18 mars 1993 Une convention est signée entre le CNAC GP et la Ville de Paris prévoyant une prise en charge des dépenses de rénovation des abords du Centre de 55 M.F. par l'État, et de 45 M.F. par la Ville.

Je crois qu'on avait pas trop bien compris. On avait, très confuse, l'idée qu'il fallait faire autrement, surtout parce qu'on ne comprenait pas très bien le mot "culture". On ne comprenait pas trop bien, on ne voulait pas comprendre le mot "monument" et le mot "éternité". Jamais on ne nous a dit qu'il fallait faire un bâtiment pour l'éternité, mais, quand même, entre les lignes du programme, c'était pour toujours. Ça nous faisait peur au point qu'on a obéit et désobéit au programme. Il faut dire que le programme était très bien fait, il y avait beaucoup de force dans ce programme, il y avait beaucoup de rêve là dedans déjà. On a obéit puisqu'au fond, je crois, on a surtout essayé de comprendre quel était le côté provocateur de l'idée de s'adresser à tout le monde.

Justement comme il faut faire un bâtiment pour tout le monde, il faut faire un bâtiment qui appartient à l'imaginaire de tout le monde et pas un bâtiment institutionnel qui fait peur.

Bien sûr on aurait pu avoir mille idées, on a eu celle, qui me plaisait, qui nous plaisait, de faire un paquebot, un vaisseau spatial qui descend dans cette clairière incroyable qu'on avait au milieu de Paris. C'est une image tout à fait correcte, qui me semble intéressante. Justement cet objet, c'était l'objet de la conquête pour tout le monde. On a désobéi par contre, peut-être, sur des choses qui avaient une réputation peut-être un petit peu moins perverses justement, peut-être un petit peu plus monumental, mais qui sait...

C'est devenu quand même un monument. J'étais étonné lorsqu'en voulant faire des modifications, je m'entendais dire « non, non, on n'y touche pas, c'est quand même un monument ». Mais à l'époque, il y avait cette double attitude, désobéissance et obéissance au fond. C'est un bâtiment qui n'a jamais laissé les gens indifférents, il y a les gens qui l'aiment, qui l'adorent et les gens qui le détestent.

SÉBASTIEN LOSTE : RAPPORT DU JURY DU CONCOURS INTERNATIONAL POUR LA CONSTRUCTION DU FUTUR CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1971

Une cinquantaine de projets — c'est-à-dire une assez forte minorité—se caractérisaient par une recherche agressive de formes géométriques ou de sculptures provocantes visant au spectaculaire, au dramatique ou au majestueux.

Généralement, mais je suis peut-être un petit peu partisan, je trouve que les gens qui l'aiment, c'est des gens qui ont un minimum de fantaisie. C'est des gens qui vont au-delà de la forme.

Il y a eu des gens qui ont dit « c'est ridicule, c'est le triomphe de la technologie ». Faux : si c'est un vaisseau spatial, c'est un vaisseau à la Jules Verne, pas un véritable vaisseau qui peut voler. Il ne pourrait jamais voler le Centre Pompidou !

Si le jury a éliminé presque d'emblée — et toujours à l'unanimité — ces sphères et ces cubes, ces troncs coniques et ces cylindres, ces pyramides renversées ou non, ces formes ovoïdes géantes, bien que ces projets soient, dans l'ensemble, parfaitement constructibles, il n'a pas voulu marquer par là qu'il s'opposait absolument à tout édifice conçu comme une combinaison d'éléments géométriques simples : le choix de certains projets primés et même du projet lauréat le montre bien. Mais il a simplement estimé que, si la liberté des formes architecturales doit être encouragée, cette liberté ne peut être simplement formelle, qu'un "monument" qui n'aurait d'autre fonction que d'exprimer un "geste architectural" est vain, que l'emphase n'est pas l'éloquence et que l'art pour l'art peut être le contraire de l'art.

"À l'inverse, le jury, tout en reconnaissant le sérieux des études, la qualité technique de l'analyse, parfois l'habileté du "rendu", a écarté un très grand nombre de projets en raison de leur banalité. Certes, l'intention du jury n'était pas de rechercher l'originalité à tout prix, mais, au contraire, d'examiner attentivement toutes les propositions qui procédaient d'une étude attentive du programme. Il a dû, cependant, reconnaître, non sans quelque déception, que les propositions neuves étaient rares, si bien que, par un effet de contraste avec cette uniformité dans la diversité, les quelques concurrents qui avaient simplement choisi de paraphraser ou même de transcrire textuellement tel ou tel grand architecte du passé, Gaudi par exemple, suscitaient l'intérêt et l'attention même si leurs chances d'être finalement distingués étaient, à priori, des plus réduites.

"Construire enfin un tel Centre dans un tel quartier conduit à tenter une greffe délicate, qui doit être acceptée et non rejetée par le milieu ambiant. D'où la nécessité de se préoccuper non seulement du bâtiment, mais aussi de son environnement. Or, si bon nombre de projets prévoient l'utilisation du plateau de la Reynie, rares sont ceux qui prennent en considération le plateau des Halles. Quant au Marais, tout se passe, d'ordinaire, comme s'il n'existait pas.

"Certes, dans un concours d'idées on ne pouvait demander une étude trop précise des circulations, des voies d'accès des différents modes d'approche. Aussi les lacunes constatées dans ce domaine n'ont-elles jamais causé aux concurrents un tort irrémédiable.

C'est une parodie de la technologie, bon Dieu, c'est évident. C'est un bâtiment qui fait semblant. Pourquoi aurait-on dû peindre en rouge ou en bleu les tuyaux ? C'est évident que c'est une parodie, c'est poussé justement d'une manière un petit peu perverse, mais je crois assez aiguë, dans l'intention de démolir l'image d'un bâtiment culturel qui fait peur. Quinze années sont assez pour avoir compris, alors là je crois que c'est là l'idée aujourd'hui, c'est de retrouver l'équilibre. Comment va-t-on faire dans ce grand bâtiment un lieu parfait pour l'art, pour l'exhibition d'œuvres d'art, et pour leur conservation bien sûr... Mais en même temps sans trahir cet esprit que je crois encore très fort, très intéressant, d'un bâtiment dans lequel vous tombez en respirant l'art.

En visitant des œuvres d'art, vous respirez quand même une atmosphère beaucoup plus complexe et vous avez ce concept de transparence, avec la ville aussi.

Qui a jamais dit que pour voir l'art il faut être dans des boîtes blanches. Ça c'est faux. Les espaces trop positifs, trop forts, ça tue l'art, mais les boîtes blanches tuent l'art aussi. L'art ne peut pas être vu dans un contexte, disons... plat. Alors l'idée ici, c'est de voir l'art, et en même temps respirer la ville, d'avoir ce double rapport : avec la culture, avec un objet d'art, et en même temps avec les autres, et avec la vie.

Je trouve que ça, ce n'est pas nécessaire de le perdre pour faire un bon bâtiment.

Maintenant, je ne crois pas qu'il y ait trop de choses à faire. D'abord, il y a des choses à faire tout autour du Centre. Le « succès » et la vie du Centre ont provoqué la prolifération de kiosques, d'un peu n'importe quoi. C'est devenu un peu un grand désordre. Je ne parle pas des activités spontanées, je ne parle pas des mimes, cela je l'ai toujours trouvé acceptable. On a parlé de problème de sécurité, il n'y a pas un problème de sécurité véritable, il suffit de s'en occuper. Le succès et la vie n'ont jamais été un problème, mais plutôt la mort, le manque de vie des gens. La mort des villes, a été toujours un drame. Cet excès de vie, cette vitalité ont amené l'apparition de trop choses qui sont vraiment très mal faites.

“Le jury a, toutefois, d’autant plus regretté l’absence presque totale de propositions intéressantes sur l’environnement que la plupart des projets prévoyaient une masse compacte, occupant l’ensemble du Plateau Beaubourg et, par conséquent, sans perspectives ni dégagements. L’architecture, dans un tel concours, avec un tel programme et dans un tel lieu, ne pouvait, moins que jamais, faire totalement abstraction de l’urbanisme.

“Comme toute création vivante, l’architecture connaît, sans doute, tantôt des périodes de plénitude, tantôt des périodes moins riches consacrées à la recherche de nouveaux modes d’expression qui s’épanouiront un jour. Les résultats du concours international pour la construction du Centre Beaubourg conduisent à penser que nous traversons, à l’heure actuelle, une période expérimentale, dont les effets ne se limitent pas à la France, mais se font sentir dans tous les pays du monde. Cette période se caractérise sans doute par le passage d’un mode de création individuel à un mode de création beaucoup plus collectif. Selon le point de vue auquel on se place, elle peut être jugée décevante, voire fort inquiétante, ou, au contraire, chargée de promesses. Aussi, devant la moisson inégale d’une saison de transition, et pris entre les excès opposés, mais également condamnables, de la grandiloquence et du prosaïsme, le jury s’est-il efforcé de rechercher dans la masse de tout ce qui lui était soumis le nombre, somme toute assez restreint, des projets qui lui semblaient à la fois respecter le programme et explorer des voies nouvelles”

Le projet lauréat

“Le bâtiment n’occupe que la moitié du Plateau Beaubourg ; l’autre moitié est occupée par une longue place, un peu en contrebas (-3,20 mètres par rapport au niveau de la rue). Ce vaste espace découvert rejoint le Plateau la Reynie, s’étend jusqu’aux immeubles qui bordent la rue Saint-Martin et se prolonge sous la rue du Renard, de telle sorte que l’on puisse circuler sans encombre des Halles au Marais. Il est demandé, à cet effet d’interrompre la circulation automobile rue Saint-Martin le long du plateau Beaubourg. Cette place doit servir à de nombreuses activités très vivantes. D’autre part, l’espace dont on dispose permet d’avoir assez de recul pour bien voir le Centre.

“Le bâtiment a des formes simples et d’une grande envergure (50 mètres de hauteur, 150 mètres de longueur, 50 mètres de largeur). Les architectes ont évité qu’il n’ait un aspect compact et massif ; il repose sur des piliers ; la surface du sol sous le Centre est complètement dégagée. En outre, la simplicité et la régularité géométrique des structures apparentes, ainsi que l’articulation des façades doivent donner une impression de légèreté et de transparence.

Il y a aussi un problème. L’atelier Brancusi a été construit un peu trop rapidement, mais il fallait bien le faire, ce n’est pas une critique. Maintenant, il faut accepter que s’il est là, et il est là, alors il faut qu’il soit bien fait, qu’il soit bien construit, qu’il trouve sa place, et pas comme un objet oublié par le chantier sur la Piazza. Ce projet tout autour du Centre qu’on est en train de faire, de dessiner, et qui doit être approuvé je crois prochainement en rapport avec la ville, j’y tiens énormément.

C’est le premier moment où la Ville et l’État, et l’administration du Centre, ensemble il faut dire, ont prévu un projet qui n’est pas seulement dans l’intérêt ou dans la limite du Centre Pompidou, mais qui s’occupe de tout ce qu’il y a tout autour et sans trahir j’en suis sûr, je l’espère et j’en suis sûr, l’esprit du bâtiment, l’esprit de cette place qui doit rester quand même un lieu vivant, légèrement contaminé, pourquoi pas, par la ville. Je ne vois pas ça comme un problème, et vous savez, la différence entre la culture officielle à l’intérieur, et l’autre à l’extérieur, c’est la vie. Je pense que c’est correct. Ce projet tout autour, à l’extérieur, c’est un projet qu’on n’aurait pas pu faire il y a quinze ans. Aujourd’hui on peut le faire puisque la ville s’est habituée à cette zone piétonne. Vous savez à l’époque quand on a construit le Centre c’était absolument incroyable qu’on puisse faire cinq hectares de zone piétonne en plein milieu de Paris : presque impossible.

On s’est battu comme des fous, et on y est arrivé. Je crois que cette idée à été importante parce que dans une ville dense comme Paris, dès que vous créez un vide, c’est presque un phénomène hydraulique : les gens viennent, il y a une pression qui se décharge sur la place.

La place, c’est une belle idée, puisque c’est un vide qui est tout de suite rempli par la vie, et ça j’aime. Bien sûr, avec tout ce projet autour du Centre, c’est inévitable de s’occuper d’un projet à l’intérieur du Centre. Le foyer du forum, c’est rien d’autre que la poursuite de la place. Je dois dire même que dans le concours pour le Centre, à l’époque « plateau Beaubourg », nous, on avait imaginé — c’est une hypothèse un petit peu trop italienne, trop méditerranéenne — que la place entre dans le Centre, et qu’il n’y ait pas de fermeture. Impossible, et on a bien fait de fermer, mais aujourd’hui, il n’y a pas assez de ce passage, alors on veut que le forum redevienne un petit peu plus la place intérieure protégée au vent, au froid, à la chaleur, mais quand même un petit peu plus « place ».

Je crois que la bibliothèque doit rester au Centre, parce que ce serait une erreur de faire disparaître une des ses quatre fonctions initiales : la musique, la bibliothèque, l’art et le dessin, le graphisme, la création industrielle. Mais je crois que peut-être il faut faire une réflexion. Il y aura une grande bibliothèque à Paris, peut-être que la bibliothèque du Centre Pompidou devrait peut-être se diriger un petit peu plus vers la culture et l’art, plutôt que sur d’autres choses.

“L’aspect extérieur du Centre doit être très vivant et animé. Des escalators, ascenseurs et monte-charge pour la circulation du public, ainsi que pour le transport du matériel et des œuvres contribuent à l’animation de la façade principale, sur laquelle, d’autre part, on projettera des informations — concernant les activités qui se déroulent à l’intérieur et à l’extérieur.

“Le bâtiment a été conçu de telle sorte qu’il puisse évoluer en fonction des besoins. On prévoit des planchers de 50 mètres de portée et des plateaux de 50 mètres sur 150 mètres sans un seul pilier. La flexibilité des espaces intérieurs est donc très grande. En outre, les volumes qui s’insèrent entre deux nappes verticales composées de tubes d’acier, transparentes, tridimensionnels de 60 mètres de haut peuvent être modifiés sans nuire à l’esprit du projet. La réalisation technique du bâtiment devrait s’effectuer dans de bonnes conditions : faible enfoncement dans le sol. Par conséquent, pas de cuvelage difficile ; structure permettant une mise en œuvre relativement facile ; sécurité du système porteur contre l’incendie, grâce au passage d’un courant d’eau dans l’ossature tubulaire.

Dans ses formes extérieures, le projet lauréat a, certes, été conçu avec une grande simplicité et une grande pureté linéaire (encore renforcées par la sécheresse inévitable de l’épave), mais tout est fait pour y attirer, y stimuler, y retenir la vie :

disposition “aux avant-postes” des activités les plus créatrices et les plus animées, salle d’actualité, galerie permanente du “design”, échanges constants avec le quartier rendu partiellement à la circulation piétonnière et relié au Centre par un terre-plein qui ne doit pas être une morne esplanade, mais un lieu de rencontres, de rassemblement, de distractions, foyer constant d’animation et de mouvement ; effet entraînant de la circulation du public, visible à travers les parois de verre, et de son ascension par des escalators en mouvement perpétuel, unique colonne montante attirant les passants de la place ; gaieté et vie enfin d’une grande façade traitée comme un écran qui peut refléter, au fil des jours, tous les spectacles du monde. En définitive, si le projet lauréat frappe par sa simplicité, qui contraste avec d’autres recherches bien plus complexes, cette simplicité n’est pas simplisme. Elle n’est qu’apparente. On méconnaîtrait donc les intentions du jury si l’on pensait que son choix, obtenu dès le premier tour de scrutin, s’explique non par la force d’une conviction, mais par une préférence accordée, en désespoir de cause, à une simplicité rassurante, choisie par résignation. “

“*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 complètement libre et utilisable, pour toute forme d’activité culturelle connue ou à trouver.*” Renzo Piano, Acier et formes

Je sens qu’il ne faudrait pas trahir l’esprit initial du Centre, qui était généreux. C’était une attitude généreuse, même l’idée de ne pas faire payer les gens qui entrent. Bien sûr, ça a provoqué des problèmes, et peut-être encore, mais qui sait, peut-être qu’on trouvera quand même une solution. On va trouver un équilibre, mais je trouve que ce n’est pas une mauvaise idée, c’est une idée forte, c’est une idée claire, c’est une idée que n’importe quel anthropologue urbain pourrait trouver intéressante, puisque c’est un rapport différent avec les gens, ils entrent librement : le Centre Pompidou, c’est un morceau de la ville. On y entre et après on choisit ce qu’on veut faire : C’est cette liberté d’aller dans un lieu pour lire un bouquin, mais vous tombez comme par hasard sur une très belle exposition d’art, vous savez qu’elle est là, vous revenez.

Ce mélange qui se passe dans votre tête entre une chose et l’autre, la curiosité qui vous amène dans ces lieux dans lequel il y a beaucoup de choses, c’est ça l’étincelle de la culture.

Essayons de comprendre. C’est un bâtiment qui a été voulu pour tout le monde. Je ne veux pas être populiste, mais c’est une bonne idée, bon Dieu. La culture, d’habitude, elle est enfermée dans les clubs, toujours enfermée. C’est là que le Centre Pompidou a changé quelque chose un petit peu, pas seulement à Paris, un petit peu partout.

C’est que pour donner l’occasion aux gens, il faut accepter le mélange, il faut accepter même un petit peu de désordre. Cette étincelle que vous avez à un moment donné sur une chose, elle poursuit son chemin.

La culture c’est comme ça : la curiosité c’est le premier geste, c’est le premier acte de culture d’une personne qui n’est pas cultivée, qui n’appartient pas au club des gens de culture. Je trouve qu’il ne faut surtout pas trahir cet esprit puisque c’est ça la grande invention du Centre.

La santé du Centre est très bonne mais il y a toujours une mythologie, il y a aussi une sorte de plaisir farouche à dire des choses.

C’est vrai qu’il y a eu comme dans tout bâtiment quelque petits problèmes au début, et bien sûr comme tous les bâtiments sont protégés par une décennale, il a fallu régler le problème avec les constructeurs, avec les assurances. Mais ça, c’est de la bonne administration, pas payer des frais pour des choses.

La rouille c’était tout simplement dû fait que on avait sorti les structures pour vérifier s’il y avait un problème ou non.

Tout ça a fait un petit peu de bruit, mais c’est complètement faux, il n’y a pas de rouille dans le Centre Pompidou.

Par contre, il y a la nécessité de faire de l’entretien, ça c’est vrai.

B

<p>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.</p>	<p><i>Il y a la nécessité de faire des travaux, bien sur ce n'est pas aussi facile que de faire de l'entretien dans un bâtiment en pierre, mais ce ne serait pas honnête d'accuser des gens d'avoir fait un bâtiment comme ça sans reconnaître que le succès du bâtiment est dû au fait justement qu'il est pas en pierre et qu'il est comme ça. Alors je crois qu'il faut quand même accepter qu'un bâtiment qui reçoit combien de millions de gens par année a besoin d'un certain entretien, d'une certaine attention puisqu'il est pas consommé par les gens mais il est très utilisé par les gens.</i></p>
<p>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.</p>	<p><i>Les planchers, on les a fait au début sur un programme qui prévoyait l'utilisation du bâtiment par cinq mille personnes par jour, ce qui était déjà une prévision énorme. On fait des choix et on s'est retrouvé finalement avec une moyenne supérieure : c'est plutôt vingt-cinq mille, cinq fois plus avec des pointes de trente, quarante mille quelquefois.</i></p> <p><i>Est-ce que vous auriez mis de la moquette sur un bâtiment qui est destiné à recevoir vingt-cinq, trente mille personnes par jour ? Évidemment non. Mais on l'avait mise puisque c'était cinq mille, c'était déjà beaucoup.</i></p>
<p>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.</p>	<p><i>Vous voyez il y a des problèmes évidemment, mais du coup depuis qu'on a compris, on a commencé à faire des choses.</i></p> <p><i>Mais effectivement, l'entretien du bâtiment doit être à la hauteur de l'utilisation très très très forte, qui est la plus grande, la plus forte utilisation dans cette ville. Elle est à une échelle telle qu'il faut accepter le succès d'un bâtiment. Il doit se payer, il doit être suivi par une attention, il doit être soigné ce bâtiment.</i></p>
<p>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).</p>	<p><i>On ne peut pas faire du bâtiment comme ça dans une ville et après les oublier. C'est un succès et maintenant il a gagné sa dignité et son rôle dans la ville de Paris. Maintenant, il faut que les responsables acceptent de ne pas oublier qu'il faut s'en occuper. C'est tout. Il a besoin d'amour, ce bâtiment.</i></p>

Le Centre Georges Pompidou a été conçu comme un "diagramme spatial évolutif", selon les termes de ses architectes. Leur principal objectif : assurer une mobilité optimale des espaces. De fait, en quinze ans de fonctionnement, le Centre Georges Pompidou a nécessairement évolué. En 1997, le Centre Georges Pompidou fêtera ses vingt ans. Un vaste projet de rénovation répond à un état des lieux lancé en 1991, qui poussait à constater le vieillissement accéléré du bâtiment, la nuisance des abords immédiats à son image, enfin le sous-développement des surfaces d'accès et d'accueil du public. En 1994 a été lancée une étude de programmation pour une meilleure utilisation des espaces consacrés à la présentation des collections permanentes et des manifestations.

1. La rénovation des abords

Chef de projet : Ludovic Boespflug

La première phase de cette rénovation concerne l'aménagement des abords du Centre Georges Pompidou. Celui-ci a conclu en 1991 avec la Ville de Paris une convention

confiant au cabinet d'architecture Renzo Piano une étude de remise en valeur des abords du Centre Georges Pompidou.

Le projet cherche à rétablir une unité des abords, à la fois par une délimitation plus claire du périmètre immédiat du Centre proprement dit et par une liaison visuelle et physique plus fluide avec les zones avoisinantes. L'aménagement concerne une zone délimitée par la rue Beaubourg et la rue du Renard à l'est, la rue Rambuteau au nord, la rue Saint-Martin à l'ouest et la rue du Cloître Saint-Merri au sud. L'ensemble de cette zone piétonne sera traité, y compris la « piazza » (place Georges Pompidou) et la place Stravinsky. L'atelier Brancusi, actuellement situé au coin nord-ouest du site, sera reconstruit. Le projet ne propose pas de modification lourde des espaces urbains. Il s'agit plutôt d'une mise en ordre et d'un aménagement de l'existant : une valorisation des points forts du projet d'origine, une suppression des points faibles.

La **piazza** représente le parvis du Centre Pompidou. En comblant le décaissé de l'îlot de Venise et en rétablissant la ligne droite du mur nord (en démolissant l'aire et l'atelier Brancusi), la piazza retrouve une forme simple et forte, cohérente avec la façade du bâtiment dans toute sa dimension. Elle s'ouvre davantage vers le carrefour rue Saint-Martin/rue Rambuteau, rééquilibrant ainsi le nord et le sud et améliorant la répartition du public sur toute sa surface. Les deux façades (nord et sud) de la piazza seront revêtues en pierre. La silhouette de la façade nord et ses ouvertures seront modifiées en fonction du nouveau projet Atelier Brancusi. Les parties en pente seront pavées, la partie plate devant la façade sera en dalle de granit ainsi que les dalles de couverture des canaux techniques sur chaque file structurelle. Il est envisagé la réalisation de gradins de faible hauteur sur une partie de la piazza en vue de faciliter la réalisation de spectacles extérieurs, de projections sur la façade, et de favoriser les activités classiques d'animation de la piazza.

Les modifications dans la **rue Saint-Martin** sont étroitement liées avec celles de la piazza. L'enlèvement des sanisettes et des édicules d'ascenseurs permet un passage plus libre entre la rue Saint-Martin et la piazza. En même temps, la plantation d'arbres renforcera la perspective de la rue Saint-Martin. Le revêtement de sol sera repris en pavés et en dalle de granit et se raccordera sur des bandes de pavage existant.

Pour l'**atelier Brancusi** :

⇒ *Voir cette entrée*

La zone nord du Centre et la **rue Rambuteau** seront remaniées pour compléter le nouvel ensemble Atelier/jardin Brancusi. L'entrée du parking sera remaniée, et dégagera davantage d'espace le long de la façade nord du bâtiment.

Le passage piéton côté **rue du Renard** est actuellement très encombré : le stationnement des autocars, la présence de grilles de ventilation et d'emmarchements rendent le cheminement très inconfortable. Le passage piéton sous le bâtiment est sombre. La finition du sol n'assure pas l'écoulement des eaux. Le passage est étroit par endroits. Le projet propose la suppression des aires de stationnement des cars (le parking existant sous la piazza sera réaménagé en parking autocars). Ainsi, le trottoir sera élargi et aligné avec le trottoir en amont et en aval du Centre.

Les travaux sur la **place Stravinsky** consistent principalement en un changement intégral des dalles de béton sur plot par des dalles de granit. Les interventions dans la **rue Saint-Merri** sont également d'une nature de suppression ou rationalisation des emplacements du mobilier urbain, des bornes, etc. Les revêtements de sol seront partiellement changés.

La quantité d'éléments de **mobilier urbain** (colonnes Morris, kiosques, bornes, cabines téléphoniques...) sera réduite et les emplacements seront rationalisés. Les sanisettes seront enlevées et

B

remplacées par des toilettes publiques situées sous la piazza. Sans vouloir créer une nouvelle ligne de mobilier, il apparaît indispensable de repenser certains éléments ou de tenir compte des récentes productions et créations de la part de designers et fabricants. Dans ce cadre est prévue une amélioration de l'éclairage dans la zone traitée. Enfin, les plantations actuelles seront respectées, voire largement développées.

2. *Un bâtiment à terminer*

la rénovation technique

Chef de projet : Bertrand Philippeau

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

Deux contentieux « corrosion des aciers » et « peintures de la structure » ont été engagés dans le cadre de la garantie décennale. Le premier contentieux s'est terminé favorablement au début de l'année 1994. Les études des protections anticorrosion et anti-incendie des pignons nord et sud ont été développées autour d'essais sur maquette en vue de déterminer les nouveaux systèmes mieux adaptés à une maintenance à long terme de l'ossature métallique primaire.

Les grands travaux programmés

IRCAM — 2^{ème} phase : Il s'agit de réhabiliter les immeubles dits des « Bains-Douches » et la bibliothèque Jules Ferry, pour une surface totale de 2 011 m², afin d'y loger une partie de l'administration de l'IRCAM, les locaux dévolus au nouveau D.E.A. de musicologie et la documentation publique de l'IRCAM. Le Maître d'Œuvre désigné est Daniel Rubin, de l'atelier CANAL. Le montant de l'opération est estimé à 31 M.F. Le chantier a débuté le 1er juillet 1994, pour un achèvement en 1995/1996.

Programme de rénovation des équipements techniques : après 15 années de fonctionnement, une grande part des équipements impose une réfection déjà en cours ou à engager, particulièrement en ce qui concerne l'aspect extérieur du bâtiment (gainés de climatisation, peinture, étanchéité) la détection incendie, la gestion technique centralisée, les équipements électriques, ainsi que les ascenseurs et escaliers mécaniques, pour un coût estimé à 250 M.F. En 1993 ont été réalisés notamment les travaux d'étanchéité des terrasses supérieures du bâtiment, la gestion technique centralisée dans les domaines du bâtiment et de la sécurité, le système de contrôle d'accès ainsi que le changement de divers organes de sécurité notamment en transmission radio. En 1994 ont été réalisés les études de modernisation de la détection incendie, le changement des onduleurs ainsi que divers organes électriques, le changement de portes coupe feu et la reprise progressive des sanitaires. Un audit général du bâtiment et un plan pluriannuel de maintenance générale est en cours.

3. *Le réaménagement intérieur du Centre*

Chef de projet : Jean-Louis Gaillard, chargé de mission auprès de la direction générale.

Le projet de réaménagement des espaces intérieurs du Centre Georges Pompidou a été décidé par le Premier ministre, monsieur Édouard Balladur, en avril 1994. Il a pour mission de redonner au Centre son rôle de lieu de référence internationale pour les années à venir, comme il le fut pour les années 80,

tout en prenant en considération les vingt années d'expérience qu'il a accumulées, et la situation nouvelle des institutions nationales et internationales.

Le premier devoir du bâtiment est de donner écho, dans sa plénitude architecturale et fonctionnelle, aux nouvelles attentes de son public, qu'il s'agisse de ses capacités d'accueil, de la qualité de ses services, de la pertinence de ses accès et de ses circulations.

Il suppose aussi que soient améliorées les conditions quotidiennes de travail de ses agents avec une meilleure prise en compte des espaces sociaux ouverts aux personnels et sans doute le déménagement des bureaux administratifs et financiers dans un espace autre, hors des plateaux du bâtiment.

Plus fondamentalement, le projet veut renforcer les fonctions et les objectifs originels du Centre, outil unique de présentation de la culture moderne et contemporaine, au croisement des disciplines, lieu ouvert qui irrigue l'environnement urbain dans lequel il s'insère.

Ainsi ce projet s'articule-t-il autour de quelques axes forts, que l'étude de programmation menée jusqu'en juillet 1995 confirmera en totalité ou en partie :

1. Ménager de nouvelles surfaces d'expositions permanentes et temporaires

Le projet de réaménagement prévoit une augmentation des surfaces d'expositions permanentes de 3 000 m² qui se regroupent sur l'intégralité du troisième et quatrième étage. Le Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle possède, avec le MoMA de New-York, la plus grande collection d'art moderne et contemporain au monde (peinture, sculpture, dessins, vidéo, archives d'artistes...), récemment enrichie de nouvelles collections d'architecture et de design. Mais faute d'espace, et malgré les rotations bisannuelles de son accrochage, seulement une partie de ses collections est actuellement exposée au public. Ce projet renforcera l'image et l'identité du Mnam-Cci au sein du Centre, en regroupant les espaces des collections permanentes sur deux niveaux pleins aux troisième et quatrième étages. L'extension des espaces préfigure l'avènement d'un ensemble muséal digne de la richesse créatrice du XXe siècle. Enfin les surfaces d'expositions temporaires occuperont la totalité du cinquième étage et les galeries nord et sud, pour réaliser à la fois des grands cycles d'expositions, mais aussi des manifestations monographiques et notamment la mise en valeur de la scène française. Toute l'ambition du projet culturel du Centre Georges Pompidou doit être portée par la force et l'intelligence du bâtiment. Outre l'extension des mezzanines du rez-de-chaussée, le principal gain d'espaces d'expositions doit donc principalement s'opérer en gagnant sur les fonctions administratives, qui seront transférées dans des locaux beaucoup plus adaptés, à proximité du Centre, exceptées celles liées directement à la production des manifestations, à l'accueil et à la sécurité du public.

2. La Bibliothèque Publique d'Information

La place de la Bibliothèque Publique d'Information est réaffirmée au sein du bâtiment et de l'institution. Elle sera confortée dans ses surfaces actuelles et réaménagée dans l'ensemble de ses volumes. Les espaces qui lui sont affectés au sein de l'établissement se redéployeront sur trois étages à partir de la mezzanine du rez-de-chaussée nord, lui permettant ainsi de disposer d'une entrée autonome lui permettant de mieux gérer le phénomène des files d'attente, qui paralyse parfois le fonctionnement de l'institution.

3. Regrouper les activités liées au spectacle (niveau — 1)

La volonté de résonance entre le Centre et la ville s'incarnera particulièrement dans le regroupement, sous le forum, de l'ensemble des activités de l'ordre de la parole (débat, conférences, Revues parlées), des spectacles liés aux arts vivants (danse, théâtre, vidéothèque) et du cinéma (documentaire et de fiction). Ces activités souvent nocturnes, comme l'homogénéité de leur public, définissent un espace attractif et vivant, disposant de toutes les fonctionnalités et les flexibilités nécessaires.

B

4. Ouvrir le bâtiment sur la ville et améliorer l'accueil dans le forum

En prise directe sur les espaces publics de la ville, le développement et l'amélioration des services commerciaux, favorables à l'augmentation des ressources propres du Centre, rencontrent également l'intérêt des publics. L'affectation des trames sud et nord au niveau des rues Saint-Merri et Rambuteau à des fonctions de type commercial — boutiques offrant des objets ou des références liés aux activités du Centre, librairie, restauration — concrétisera un lien fort et vivant entre le Centre et la ville. L'espace forum doit rester le lien fédérateur et révélateur du Centre. Près de vingt ans de vie du bâtiment ont mis en évidence les difficultés d'exploitation de ce lieu. Le comblement partiel du vide central compensera la perte de surface occasionnée par l'extension des mezzanines. Les fonctions d'accueil et d'information, réorganisées et regroupées au cœur du forum, amélioreront la qualité du service rendu au public. Enfin la réalité pluridisciplinaire du Centre se lira à l'évidence dans ce lieu de rassemblement puisque le Forum communique de façon directe et visuelle avec la Bpi, les galeries sud et nord, le niveau consacré aux activités de spectacles.

5) Les fonctions de logistique au niveau -2

Actuellement coexistent au niveau — 2 des activités qui répondent à des objets très différents : une fonction de réserves et de stockage (œuvres, stock commerciaux et éditoriaux, fournitures liées à l'entretien du bâtiment, archives administratives et financières) ; une fonction de maintenance, en majorité exécutée par des prestataires de services extérieurs ; une fonction atelier et moyens techniques, où travaillent quotidiennement des équipes qualifiées : encadreurs, peintres, restaurateurs, menuisiers, électriciens... des salles de mixage ou d'enregistrement relevant du service audiovisuel dont l'activité principale est située un étage au dessus (niveau -1). Il est nécessaire de distinguer ces fonctions et de mettre en place une organisation plus fonctionnelle et surtout plus harmonieuse de ces activités.

* * *

Le Centre a confié au Cabinet Aubry & Guiguet Synthèse et Programme (AGSP) la mission de programmation du réaménagement intérieur. AGSP a notamment réalisé le programme de la Cité des Sciences de la Villette de la Cité de la Musique, du Palais de la Découverte, des aménagements intérieurs de la Bibliothèque de France. Fin juillet 1995, les programmes généraux et détaillés seront établis. Ils serviront de base de travail aux architectes qui concevront les nouveaux espaces. Les travaux proprement dit s'engageront en octobre 1997 après les manifestations célébrant le XXe anniversaire du Centre. Le budget du projet est de 440 M.F.

LA DIRECTION DU BÂTIMENT ET DE LA SÉCURITÉ

Directeur : Pierre Alexandre

La Direction du Bâtiment et de la Sécurité est le garant du bon état de fonctionnement fiable et sûr du bâtiment. Elle veille au quotidien à la bonne tenue du bâtiment dans toutes ses dimensions : alerte, interventions, contrôle, planification et communication. Elle est le moteur de l'évolution technique. Elle veille à la qualité du service apporté au public et en assure sa sécurité. Elle s'assure que tous les utilisateurs du bâtiment connaissent son mode d'emploi et le respecte. Elle est le gestionnaire des services internes du Centre. La Direction du Bâtiment et de la Sécurité est le conservateur du

patrimoine bâti, l'animateur de son fonctionnement et de sa bonne tenue. La DBS regroupe trois services : le service Bâtiment ; le service Sécurité ; le service Intérieur.

Le service bâtiment

Responsable : Alice Sandevor

Ce service aménage et restructure les espaces pour permettre les différentes activités du Centre, l'accueil du public et du personnel. Il gère, maintient, renouvelle les composants du bâtiment. Il conseille, conçoit et intervient pour le compte des départements, services et intervenants extérieurs. 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

Responsable : René Proix

Ce service 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 l'événement quand il survient. Il alerte les services compétents pour la mise en œuvre de toutes les mesures, s'il y a atteinte aux personnes ou dégradation des biens. Il contribue à l'accueil et à l'information du public. Il forme le personnel, les intervenants extérieurs dans ses domaines de compétence. Il contribue à l'élaboration des marchés, prend en charge les parties techniques et suit les procédures administratives. Il assure une présence effective de 24 heures sur 24 tout au long de l'année. En 1993/1994, il a participé à la surveillance et à la sauvegarde de 5,7 millions de visiteurs. Les agents sont intervenus près de 1 200 fois lors d'interventions diverses (incendies, secours à personnes etc.) Il participe à toutes les études et recherches visant à améliorer la sécurité des visiteurs et des œuvres. Soucieux de compléter et d'améliorer la formation de ses hommes, le service Sécurité souhaite améliorer ses performances dans le domaine de l'accueil des visiteurs.

Le service administratif

Responsable : Sophie Belliard

Ce service contribue à l'image de marque du Centre en le maintenant en état de propreté. Il participe à son activité en intervenant journellement au service des départements (téléphone, courrier, reprographie, fournitures de bureau, parking). Il gère les budgets de la DBS (pour l'année 1994, le budget de la DBS a été de 89 257 732 F pour le fonctionnement et de 85 000 000 F pour l'équipement). Il contribue à l'élaboration des marchés, prend en charge les parties techniques et suit les procédures administratives.

JOSEPH BEUYS : RÉTROSPECTIVE

Grande Galerie — 30 juin — 3 octobre 1994 — Commissaires : Harald Szeemann, Fabrice Hergott

Un peu moins de dix ans après la disparition de l'artiste, cette rétrospective — la première réalisée en France — donnait la mesure d'une œuvre qui est l'un des apports fondamentaux à l'art du XXe siècle, et permettait au public français de découvrir une pensée qu'il n'avait pu, jusqu'à présent, qu'entrevoir partiellement. Joseph Beuys n'est-il pas considéré comme "le plus grand artiste allemand depuis Dürer" et comme le sculpteur le plus important de la seconde moitié du XXe siècle ?

Révolutionnaire, choquant, dérangeant, Joseph Beuys (1921-1986) tente de transformer notre monde en élargissant la notion de l'art. Sculpteur, son activité ne se limite pas aux matériaux habituels. Bien sûr, il crée des œuvres, mais surtout des concepts d'art, *la sculpture sociale* et *l'art élargi*, qui contiennent plus que la création d'une sculpture. Ses matériaux : la pensée, car elle est plastique et naît déjà en

B

l'homme à titre de travail organique intérieur. Son mode d'expression : la langue, car la pensée apprend en s'exprimant dans la forme à forger des concepts qui peuvent mettre en forme le sentir et le vouloir.

Beuys est un grand communicateur. A travers une activité publique inlassable tout au long de sa vie, il cherche à entrer en contact avec l'homme, car celui-ci est la solution des énigmes de notre monde. Ainsi parle-t-il aux trois êtres profonds qui le constituent :

- L'être de nature : en étudiant les sciences, la botanique, la zoologie, etc., il appréhende de manière évolutive le développement de tous les vivants, animaux et plantes. Ainsi dans deux de ses actions importantes — quand il explique un tableau à un lièvre mort ou lorsqu'il s'enferme avec un coyote sauvage 3 jours et 2 nuits —, il cherche à retrouver l'âme collective de l'homme-animal.
- L'être social : Beuys met en action sa pensée en créant par exemple des nouveaux types d'université, des associations pour une nouvelle démocratie. Il s'engage politiquement en se présentant comme candidat des Verts au Parlement européen en 1979.
- L'être libre : "*Chaque homme est un artiste*", c'est-à-dire que chacun a en soi "*une puissance de mise en forme qu'il doit connaître et développer*" pour faire de sa vie une œuvre d'art en perpétuelle création.

Beuys ne rejette pas de façon systématique la tradition moderne de l'histoire de l'art, mais la transforme et l'intègre dans ses nouveaux concepts. Selon lui, toutes les disciplines traditionnelles de l'art (peinture, sculpture, architecture,...) voient naître une nouvelle forme, qu'il appelle *Sculpture sociale*. Il montre la face vivante de l'art, c'est-à-dire son sens évolutif. Cette plastique sociale se donne pour tâche, non seulement de travailler un quelconque matériau physique, mais surtout — et c'est la grande révolution spirituelle de Joseph Beuys — de créer l'œuvre d'art sociale du futur. Une œuvre pour un monde meilleur, un monde meilleur qui deviendrait une œuvre d'art totale.

L'exposition

L'exposition comptait près de 80 "sculptures" (installations, objets, tableaux noirs, et 15 vitrines environ) des années 1954 à 1985, et les 456 dessins du *Secret block for a secret person in Ireland* (1945-1976). La plupart de ces œuvres n'avaient jamais été montrées en France. La présentation des installations, des objets et des sculptures était fondée sur les rapports plastiques et rythmiques des œuvres, alors que l'épine dorsale de l'exposition était constituée par le cycle de dessins présentés de manière chronologique.

Organiser cette exposition était une gageure : de son vivant, Joseph Beuys était si présent sur la scène artistique internationale qu'il semblait impossible de montrer en son absence quoi que ce fut de lui sans penser le trahir. L'installation et la conception de Harald Szeemann, commissaire général, se voulut particulièrement fidèle à l'esprit de Beuys et à une vision vivante de l'espace, avec la propre "respiration" de Joseph Beuys : « *La seule chose que nous puissions faire, est de trouver une respiration dans la présentation, qui soit à la hauteur de sa valeur, des interpellations qui émanent de ses œuvres, témoignages de ses relations avec l'espace qu'il cherchait à surmonter plutôt qu'à dominer* ». Harald Szeemann a en effet très bien connu l'artiste et a suivi son œuvre dès le milieu des années soixante. Il l'avait invité à son exposition à Berne *Quand les attitudes deviennent forme* en 1969, puis à la *Documenta* de Cassel en 1977 et projetait depuis longtemps une exposition à caractère rétrospectif.

L'exposition *Joseph Beuys* a pu être réalisée grâce à l'important prêt d'un collectionneur de Berlin, Erich Marx (propriétaire de la seule grande collection d'œuvres importantes de Beuys encore susceptible de voyager avant d'être déposée au Hamburger Bahnhof de Berlin) qui formait le noyau de l'exposition, auquel venaient s'ajouter de nombreuses pièces importantes d'autres collections publiques et privées.

Les œuvres présentées couvrent la période de 1954 à 1985 parmi lesquelles de grandes sculptures et installations telles que *Doppelfond* (*Double Fond*, 1954/74, collection Marx), *Bett* (*Lit*, 1963/64, collection Bastian) et *Fettstuhl* (*Chaise de graisse*, 1964/85, collection Bastian), *Hirschdenkmal für*

George Maciunas (*Guide de cerfs pour George Maciunas*, 1964/82, collection Bastian), *Stelle* (*Emplacement*, 1967/79, collection Marx), *Strassenbahnhaltestelle* (*Arrêt de train*, 1976, collection Marx), *Das Ende des 20 Jahrhunderts* (*La Fin du XXe siècle*, 1983, collection privée).

Cet ensemble important de sculptures, d'objets, de vitrines et de tableaux noirs était complété par un ensemble exceptionnel de dessins constitué par Beuys lui-même avec l'intention d'en faire son testament graphique. Il s'agissait de 456 dessins réunis sous le titre de *The secret block for a secret person in Ireland* (1945-1976).

L'exposition présentait aussi des œuvres de collections publiques, telles que les installations *Richtkräfte* (*Force de direction*, 1974/77, Nationalgalerie Berlin), *Grond* (1980/81, Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam), *Wirtschaftswerte* (*Valeurs économiques*, 1980, Musée van Hedendaagse Kunst, Gand), *Basisraum Nasse Wäsche* (*Espace fondamental linge mouillé*, 1979, Musée d'Art Moderne, Vienne), *Olivestone* (1984, Kunsthhaus de Zürich depuis 1992).

Parmi les collections du Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou, quatre grandes œuvres étaient présentées dans l'exposition : *Infiltration homogen für Konzertflügel* (*Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966, acquise en 1976), sculptures *Nasse Wäsche Jungfrau* (*Vierge au Linge Mouillé*, 1979, acquise en 1985), et les deux installations, *Fond VII/2* (1967/84) et *Plight* (1985), l'avant-dernier grand environnement réalisé trois mois avant sa mort.

Sous la responsabilité de Harald Szeemann, commissaire général, l'exposition avait d'abord été présentée au Kunsthhaus de Zürich du 26 novembre 1993 au 20 février 1994, puis à Madrid au Museo Nacional du Centre Reina Sofia du 15 mars au 6 juin 1994, pour achever son itinérance à Paris du 30 juin au 3 octobre 1994 au Centre Pompidou.

Quelques œuvres

Infiltration homogène pour piano à queue (1966) (Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou)

Le piano recouvert d'une épaisse "peau" de feutre a perdu sa fonction musicale. La matière brute du feutre interdit toute utilisation du clavier et isole l'instrument de toutes ses possibilités sonores. Après avoir été un objet de concert évoquant la légèreté et la virtuosité, son enveloppe le transforme en une masse grossière, primitive et animale, à mi-chemin entre un meuble quelconque et un pachyderme paralysé sous son enveloppe. Il est intéressant de noter que la sonorité potentielle du piano coïncide avec la vitalité de l'animal ; toutes deux sont si fortement évoquées qu'elles en paraissent perceptibles. La croix rouge cousue sur le côté de cette "sculpture" exprime une situation d'urgence. L'animal que Beuys fait ainsi apparaître dans le piano étouffé évoque le monde animal avec lequel l'homme a rompu mais avec lequel il serait temps de renouer.

Chaise de graisse ("Fettstuhl", 1964-1985) (collection Heiner Bastian)

Une chaise de cuisine blanche, recouverte d'une couche informe de graisse dans laquelle est introduite un thermomètre. L'utilisation de la graisse par Beuys a une portée qui dépasse largement son premier état de matériaux. Il s'explique lui-même : « Mon intention, en utilisant de la graisse, était de stimuler la discussion. La souplesse du matériau m'a surtout attiré pour ses réactions aux changements de température. Cette souplesse est psychologiquement efficace : instinctivement, les gens l'associent aux processus internes, aux sentiments. Je voulais une discussion sur les potentialités de la sculpture et de la culture, leur signification, sur la nature du langage et de la créativité humaines. Aussi ai-je adopté dans ma sculpture une position extrême, choisissant un matériau essentiel à la vie et sans lien avec l'art. ».

B

Ici, la graisse a un rapport direct avec le corps. Elle se transforme au contact de la chaleur humaine sans même qu'il ne la touche. Le thermomètre témoigne de l'action de l'homme sur la graisse. On peut ainsi comprendre cette œuvre comme la représentation de l'homme à son stade chaotique, désordonné. Tout à la fois dramatique et banale, elle est à l'image d'un homme réduit à n'être plus qu'un amas de matière informe, susceptible de se structurer sous le seul effet de chaleur et sans même qu'il soit nécessaire de la toucher. La chaleur exerce ici son énergie comme valeur créatrice, mettant en relation l'homme et la matière. C'est à partir de cela qu'il faut comprendre le concept de Beuys, de la "sculpture vivante" à la "sculpture sociale", son approche élargie de l'art.

Plight (1985) (Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou)

Proche de l'allemand Pflicht, le mot anglais plight tire son origine du verbe pflügen (ancien haut-allemand). Il signifie, d'une part, la protection et les soins, d'autre part, le devoir par rapport à la loi, le droit et la religion. Dès l'entrée, l'espace Plight est barré au niveau du buste par sept rouleaux de feutre semi-cylindriques, formant un élément de base ; ils sont remplis de laine brute, matière utilisée dans la fabrication du feutre. Chacune des sept colonnes occupe un volume similaire à celui d'un torse humain, dont la hauteur est inférieure à celle d'un homme debout.

Entrer demande donc un effort physique au spectateur, puisqu'il est obligé de se plier. Il lui faut donc passer un seuil, qui distingue clairement l'espace Plight des autres espaces du musée. Cette contrainte rend marquant le passage du dehors au dedans et la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Le visiteur doit, comme l'initié, seul dans son cheminement de purification, accomplir un "rite de passage" fait d'une succession de contraintes, qui le conduit à une prise de conscience d'ordre spirituel. Cette soumission nécessaire que vit le spectateur en pénétrant dans l'espace de Beuys n'est pas un état définitif, mais seulement transitoire, qui le fera déboucher à l'intérieur de l'œuvre, dans son intériorité.

Une fois le seuil passé, le spectateur se trouve au-delà du monde extérieur. L'espace s'ouvre alors et lui permet de se redresser. Il peut y distinguer deux sections, dont les murs sont revêtus de rouleaux de feutre, installés en double rangée. Par son aspect isolant, le feutre accentue la division de l'espace entre dehors et dedans : de l'intérieur, plus aucune communication avec le dehors n'est possible. Comme dans toute architecture recourant à la colonne, motif emprunté à la notion de lieu sacré (la forêt, le temple), l'aspect de succession et d'infini souligne l'idée du passage. Si le feutre absorbe les bruits venus de l'extérieur, il étouffe aussi les sons qui pourraient être produits à l'intérieur ; or, dans cet espace se trouve également un piano à queue, réduit au silence, comme l'est le spectateur. Mais le feutre a aussi une fonction protectrice. Il enveloppe le spectateur comme une peau et le protège de toute intervention extérieure. C'est par ce silence imposé, par la tension entre le potentiel sonore (piano) et l'isolateur (feutre), que le spectateur est mis en situation d'écoute, et s'aperçoit alors du bruit de son souffle ou de ses pas. Dans Plight, pas de concert, mais un silence d'attente. Le spectateur est face à lui-même, face à ses possibilités créatrices qu'il peut exprimer ou non. Sur le piano, un tableau noir fêlé, recouvert de portées musicales vierges de toute note, le renvoie à son potentiel créateur, mais aussi à sa propre blessure, qu'il devra guérir pour retrouver ce potentiel. Plight met donc l'accent sur les conditions intérieures que Beuys considère comme nécessaires à la créativité.

LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION

Directeur : Martine Blanc-Montmayeur

Conçue à partir de 1967 par Jean-Pierre Seguin pour dédoubler la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque publique d'information (ou Bpi) s'est ouverte en 1977, avec le Centre Pompidou, afin d'offrir des collections multimédias en libre accès à tous les publics et servir de banc d'essai aux autres bibliothèques publiques. Organisme associé au Centre Georges Pompidou, la Bibliothèque publique d'information est un établissement public national à caractère administratif (décret n° 76-82 du 27 janvier 1976), placé sous la tutelle de la Direction du Livre et de la Lecture du ministère de la Culture et de la Francophonie.

A l'intérieur du Centre à vocation pluridisciplinaire, la Bpi a en charge la lecture publique et est ouverte à tous sans formalités. Le libreaccès est la règle, exclusivement pour la consultation sur place, sans formule de prêt. Le but étant d'offrir des collections encyclopédiques sur tous les supports. Les collections multimédias couvrent ainsi 15,5 km de rayonnages, et comprennent 360 000 titres (environ 450 000 volumes), 2 600 abonnements à des périodiques et des revues, 140 000 images sur trois vidéodisques accessibles grâce à un logiciel de recherche spécial, 2 400 films vidéo documentaires, 10 000 disques dont 6 000 CD, 600 méthodes d'apprentissage de 121 langues ou dialectes, 150 logiciels en réseau sur les 16 postes de la logithèque, 60 CD-ROM, des bases de données et plusieurs milliers de dossiers de presse thématiques.

Les 11 000 m² de salles de lecture accueillent 1 800 places assises dont 260 sont équipées d'appareils de lecture (magnétoscopes, lecteurs de micro documents et de vidéodisques...). Un espace spécifique — la Salle d'actualité — est un lieu de promotion des nouveautés de l'édition française (livres, disques, périodiques).

Pour rester une bibliothèque d'actualité et offrir au public un ensemble de documents constamment tenu à jour — ainsi que pour conserver constant le nombre de documents dans un même espace — la Bpi élimine chaque année presque autant de documents qu'elle en acquiert. La fréquentation est exceptionnelle : 4 millions d'entrées annuelles, soit une moyenne journalière de 13 000 personnes par jour (environ 51% du total des entrées du Centre). L'affluence est constante pendant les heures d'ouverture dont l'amplitude, notamment le week-end, est très large (64 h par semaine).

Un service des Études et Recherche étudie et analyse constamment le public pour en découvrir les caractéristiques, les besoins et l'appropriation des moyens mis à sa disposition. A la fois en perpétuel renouvellement et fidèle (7,5 % la découvrent chaque jour mais près de 60 % viennent depuis plus de 2 ans), cette population principalement parisienne est majoritairement masculine, jeune et très diplômée.

Les résultats des enquêtes sur le public et des études sur les pratiques culturelles 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, tout son personnel (245 permanents) assure 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 avec la mise à disposition d'un catalogue informatisé, accessible sur Minitel -3615 BPI-, des bibliographies sur des sujets d'actualité et des documents d'orientation sur les demandes les plus fréquentes des lecteurs.

En liaison avec la Direction du Livre et de la Lecture, elle a développé une politique d'information documentaire et d'innovation technologique à l'intention des autres bibliothèques. Dans tous les domaines, en raison de sa situation particulière et face à un public important, en quantité et en qualité, la Bpi est amenée à trouver des réponses nouvelles à des questions parfois imprévues. C'est ainsi qu'ont

B

été développées les diverses signalétiques pour favoriser les flux des publics, les méthodes de « désherbage » des collections pour les maintenir à volume constant, l'accès du grand public aux bases de données, aux logiciels, l'accès des aveugles aux documents par divers moyens humains et technologiques, la publication du catalogue sur CD-ROM, les projets 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, grâce aux stages de bibliothécaires, publications professionnelles de la Bpi etc...

La situation particulière de la Bpi dans l'ensemble culturel du Centre Pompidou a donné une grande importance à ses activités d'animation qui mobilisent près de 10% de ses ressources en personnel. La Bpi organise, ainsi, des manifestations variées : expositions (dont certaines itinèrent en province sous une forme parfois simplifiée), débats, colloques, festivals de films documentaires (dont le *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.

Objectifs et perspectives

La Bibliothèque publique d'information entame depuis 1993 une réflexion sur ses missions et son fonctionnement pour tenir compte des profondes modifications, qui se sont produites depuis 1977, tant dans le monde des bibliothèques que dans la société en général. De fait, après une analyse approfondie des missions originelles qui lui étaient confiées, il apparaît que l'exceptionnelle qualité de réflexion, qui présidait à la création de la Bpi, rend ces missions plus que jamais valables dans leur principe et leur esprit, même si leur mode d'application doit évoluer avec la société dans laquelle elle s'insère.

Le principal objectif de la bibliothèque est donc de maintenir et de développer le statut d'une grande bibliothèque de lecture publique, ouverte à tous les publics et intégrée à un centre culturel de réputation internationale.

Face à une fréquentation importante d'étudiants, le risque existe que leur capacité à s'approprier des collections, conçues pour un public plus large, entraîne une divergence d'intérêts entre les différents publics. Mais il est pourtant dans les attributions de la Bpi, bibliothèque nationale de lecture publique, de s'orienter davantage vers tous ceux qui n'ont pas accès à d'autres lieux pour s'informer et se cultiver. Pour cela, elle a l'intention de développer :

- l'aide à la lutte contre l'exclusion par le développement de collections de documents (livres, périodiques) servant à informer et développer les connaissances des populations en recherche d'emploi, reconversion professionnelle, formation continue... ; par le développement d'une offre de services de plus en plus personnalisés, auto-formation dans des domaines divers, langues, utilisation de logiciels, de documents de référence sur divers supports...
- un « désherbage » des collections et des choix renforcés en matière d'acquisition en direction des domaines et documents les plus liés à l'actualité des événements et préoccupations de la société, avec notamment une offre multimédia utilisant plus que jamais les derniers supports parus pour multiplier les sources d'information et développer l'usage des médias nouveaux mais toujours avec le souci d'en faciliter l'accès au grand public.

L'intégration de la Bibliothèque publique d'information dans un centre culturel pluridisciplinaire suppose qu'elle participe, chaque fois que les thèmes lui en donnent l'occasion et la possibilité, aux projets culturels du Centre Pompidou, et développe pour sa part des manifestations de qualité : des expositions permettant au grand public de découvrir ou se familiariser avec l'œuvre d'un écrivain ou des thèmes littéraires et culturels ; des cycles de films documentaires favorisant la découverte d'un genre à travers différents thèmes abordés ; des débats et colloques permettant de cerner plus précisément, grâce

aux spécialistes invités, un auteur ou un sujet et d'approfondir les connaissances du grand public sur les grands problèmes de société évoqués par l'actualité.

L'approfondissement du rôle national et international de la Bpi — en développant le réseau de relations déjà important avec des bibliothèques françaises et étrangères — permet des échanges de personnel et d'expériences, par des études, des séminaires et des colloques. Menés la plupart du temps en partenariat, ils conduisent à une réflexion sur les missions des bibliothèques et le rôle qu'elles doivent occuper dans une société en plein bouleversement.

Les manifestations

L'esprit des lieux ; galerie de la BPI, 2^e étage — 15 septembre — 1^{er} novembre 1993

En amorce et en illustration des débats «Rencontres littéraires des caraïbes» (les 17, 18 et 20 octobre), dix-neuf oriflammes du vaudou haïtien, prêtées pour l'occasion par le Centre culturel Vincent Placoloy (Le Marin, Martinique), étaient exposées et donnaient lieu à l'édition d'un catalogue et de cartes postales en association avec RFO.

Jouons avec les chiffres ; salle d'Actualité Jeunesse — 15 octobre — 13 décembre 1993

A la veille de la « Fureur de Lire », la salle d'Actualité Jeunesse ouvre une exposition de dessins originaux tirés des deux albums du nouveau département Jeunesse du Seuil : *Jouons avec les Lettres* et *Jouons avec les chiffres*, d'après un concept original de Massin et illustrés par Chats Pelés.

Georges Perec ; Galerie de la BPI, 2^e étage — 17 novembre 1993 — 24 janvier 1994

L'exposition trace un portrait de l'écrivain de toute une génération présenté à travers son œuvre en fonction de critères sociologique, romanesque, autobiographique et ludique. Le visiteur découvrait tour à tour comment l'histoire se confond avec celle de sa génération ; la passion de Georges Perec pour les jeux ; sa conception formelle du roman ; la part autobiographie de son œuvre.

La ville, la nuit. Galerie de la BPI — 9 février — 16 mai 1994 :

⇒ Voir : *La Ville*

Walter Benjamin : le passant, la trace ; Gdlerie du CCI, mezzanine nord — 23 février — 23 mai 1994.

⇒ Voir : *La Ville*

Les films

Cinéma et littérature, Salle Jean Renoir -16, 17 et 18 octobre 1993

Dans le cadre de la «Fureur de Lire», la Bpi programmait une série de films documentaires sur les écrivains contemporains dont Philippe Sollers, Ismaël Kadaré, Claude Simon, Salman Rushdie.

Planète des hommes, Petite salle, 1^{er} sous-sol — 17 — 27 novembre 1993

Une quarantaine de films ethnographiques de toutes origines et de tous les temps retrace l'évolution du regard documentaire depuis *Nanook* de Robert Flaherty. Un colloque, organisé le 27 novembre, réunissait des théoriciens venus d'horizons divers.

La ville, Studio — 5-9 février — 7 mars 1994 / 23 mars — 9 mai 1994.

⇒ Voir : *La Ville*

Cinéma du réel — Grand Foyer, 1^{er} sous-sol — 11 — 20 mars 1994

Le seizième festival international de films ethnographiques et sociologiques présentait une grande rétrospective du cinéma documentaire italien.

B

LE BUDGET DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Responsable du Service des affaires administratives et financières : Jean-Paul Ollivier

Le budget du Centre Georges Pompidou, qui s'élevait à 529,186 millions de francs (M.F.) en primitif, atteignait 628,893 M.F. 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 une réduction du montant de la subvention d'équipement de l'État (-50 M.F. en autorisation de programmes et en crédits de paiement).

Le budget final était couvert par des recettes pour :

-469,186 M.F. en 1^{ère} section
-43,449 M.F. en 2^{ème} section
-116,258 M.F. de prélèvement sur le fonds de roulement.

Hors prélèvement sur le fonds de roulement les subventions de l'État représentent 397,185 M.F. soit 84,7% des recettes. Elles représentaient 84,5% en budget primitif.

Les dépenses en première section sont ventilées comme suit :

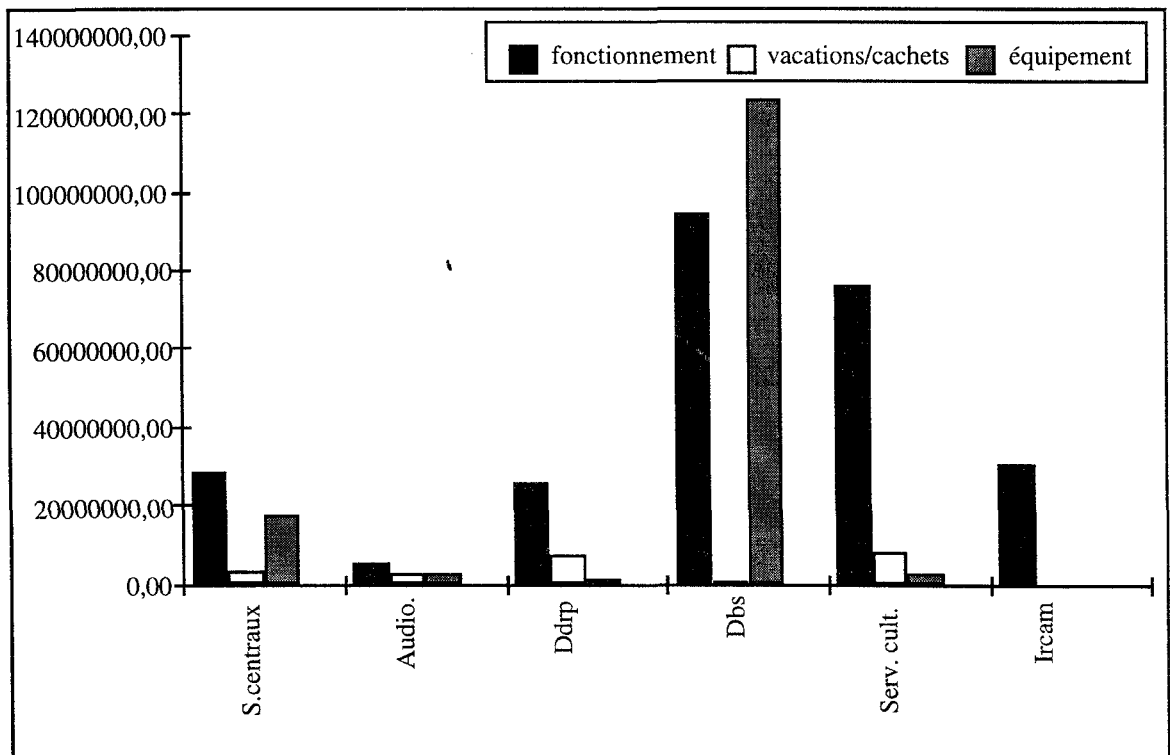
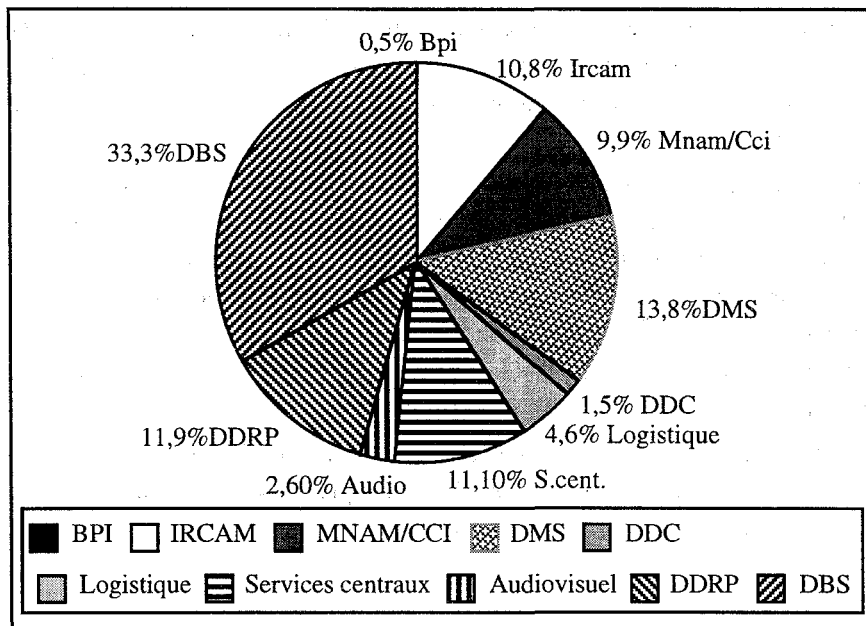
Rémunération du personnel.....	214,3 M.F.
Fonctionnement.....	233,2 M.F.
Acquisition d'œuvres d'art.....	23,7 M.F.
Amortissement.....	4,5 M.F.

La ventilation analytique des dépenses engagées en 1994 par département et direction sans affectation des charges de personnel est la suivante :

Services centraux*.....	11,1%
Audiovisuel.....	2,6%
DDRP.....	11,9%
DBS.....	33,3%
DDC**.....	1,5%
DMS**.....	13,8%
MNAM-CCI**.....	9,9%
Logistique**.....	4,6%
Ircam.....	10,8%
BPI.....	0,5%

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

** Le DDC, Le Mnam-Cci, la DMS et la Logistique, forment le secteur culturel.



Le rôle de l'agent comptable

Agent Comptable : Nicole Gravier

L'agence comptable est placée sous l'autorité d'un fonctionnaire du ministère du budget détaché auprès du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Il a, comme tout agent comptable d'un établissement public national, la plénitude des prérogatives d'un comptable public.

A ce titre, il est seul chargé du recouvrement des recettes (après prise en charge des ordres de recettes établis par l'ordonnateur), du paiement des dépenses (soit sur ordre des ordonnateurs, soit au vu des titres présentés par les créanciers, soit de sa propre initiative), de la garde, de la conservation et du

B

manement des fonds (ou des mouvements de compte de disponibilités), de la tenue de la comptabilité et de la conservation des pièces comptables ; il est, par ailleurs, tenu d'exercer les contrôles de régularité de la recette avant encaissement et de la dépense avant paiement, ainsi que la conservation des éléments du patrimoine de l'établissement.

Toutefois, bien que comme tout comptable public, il agisse normalement sur ordre de l'ordonnateur, l'agent comptable, qui fait partie des services de l'établissement, a en outre une responsabilité générale de vigilance : il doit notamment faire diligence pour assurer la rentrée de toutes les ressources de l'établissement, avertir l'ordonnateur de l'expiration des baux, empêcher les prescriptions, requérir les inscriptions hypothécaires...Chargé de la tenue de la comptabilité générale, il dispose des informations financières nécessaires à la gestion de l'établissement. L'agent comptable exerce ses différentes prérogatives sous sa responsabilité personnelle et pécuniaire.

Pour donner un aperçu, en 1993, l'agence comptable a assuré le contrôle de 17 000 mandats environ, dont 800 paiements étrangers, et de 4 000 factures. Elle a reçu près de 49 000 chèques et collecté 44 600 000 francs en droits au comptant pour plus d'un million d'entrées.

C

LE CINÉMA AU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Responsable de la programmation de la salle Garance : Jean-Loup Passek — Films d'artistes, film expérimental : Jean-Michel Bouhours — Films sur l'art : Gisèle Breteau — films sur l'architecture et le design : Odile Vaillant — Cinéma du Réel : Suzette Glenadel.

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.

1. Fiction

Le cinéma, dès l'ouverture du Centre Georges Pompidou a fait partie des différentes disciplines artistiques souhaitées par le Président Pompidou. Une politique cinéma a été mise en place dès l'origine par le Mnam et la Bpi et dès 1978 par le conseiller cinéma. Par ailleurs, la Cinémathèque Française s'étant vue attribuer une salle au 5^{ème} étage (complémentaire de celle de Chaillot) a poursuivi une activité cinématographique permanente jusqu'en 1988. La fondation de la salle Garance, fin 1984, a modifié en la renforçant l'image de marque cinématographique du Centre. En effet, pendant de longues années, le public a pu confondre la politique du Centre et celle de la Cinémathèque Française. On peut constater aujourd'hui que la salle Garance a trouvé son public grâce au fait que la programmation y est continue pendant dix mois et demi, soumise à des horaires bien définis, que la salle elle-même est une véritable salle de cinéma (qualité des projections, confort, taille de l'écran, films systématiquement présentés en V.O. sous-titrés français ou accompagnés de traduction simultanée) et que la politique suivie est clairement identifiée par les spectateurs depuis bientôt 16 ans.

Le cinéma doit remplir deux fonctions qui pourraient apparaître à première vue contradictoires voire paradoxales : être à la fois un art international dans la mesure où les films doivent pouvoir circuler d'un pays à l'autre sans se laisser enfermer dans des frontières (géographiques, politiques, diplomatiques) et par ailleurs être un art national (et non nationaliste) qui témoigne de la richesse de l'identité culturelle de chaque peuple. Dans la mesure où la *culture des autres* est l'une des sources d'enrichissement personnel les plus fécondes, il est nécessaire de pénétrer par le film (qu'il soit documentaire ou fictionnel) dans l'imaginaire d'une nation, d'une civilisation, afin d'y glaner un surplus de connaissances, bref une ouverture sur le monde.

Le cinéma est l'art du plaisir et de la connaissance, et il a ainsi une double richesse ludique et pédagogique (dans le sens le plus noble du terme). C'est en partant de ce principe qu'une programmation cinéma a été établie au Centre Georges Pompidou depuis 1978 : présenter des rétrospectives vastes et éclectiques de la plupart des cinématographies mondiales qu'elles soient quantitativement modestes (Portugal, Danemark) ou très riches (Inde, Chine). L'ambition était de faire le tour du monde, de faire ce

C

que j'appellerai un voyage immobile à travers le temps et l'espace. Chaque film étant en effet le reflet de l'état d'une société à un moment donné de son histoire, il était passionnant d'aborder l'histoire du XXème siècle par le biais de l'image, aussi bien dans ses aspects politiques et économiques que psychologiques et même oniriques.

Le grand danger qui menace cette fin de siècle qui correspond grosso modo au premier siècle du cinéma est justement une standardisation de l'image (selon le modèle américain qui tend à coloniser la culture de l'image par sa fantastique situation de force dans le domaine des médias, des techniques de pointe et de la distribution internationale) qui a terme étoufferait toute originalité frondeuse et plus grave encore éradiquerait petit à petit toutes les racines des cultures nationales.

Aussi la « politique » cinématographique (celle du film de fiction notamment) du Centre Georges Pompidou s'est-elle efforcée depuis 1978 de rester fidèle à trois axes principaux de programmation.

- Présenter de vastes panoramas des pays du monde entier qu'ils soient petits producteurs de films (Japon, Hongrie, Yougoslavie, Pays Nordiques, Cuba, Géorgie, Asie Centrale Soviétique, Portugal) ou de gros producteurs de films (Inde, Chine, U.R.S.S.). Ces panoramas s'entendent des origines du cinéma à nos jours. Souvent ces cycles ont été liés aux grandes expositions du Musée d'Art Moderne dans un souci de pluridisciplinarité (ce fut le cas pour les cinémas allemand, soviétique, viennois, français des années 50) L'Italie a fait l'objet de plusieurs rétrospectives particulières consacrées à une ville ou à une province (Trieste et le cinéma, Rimini et le cinéma, Naples et la cinéma).
- Présenter des rétrospectives plus spécifiques ou plus thématiques (*Littérature et cinéma au Japon de l'Ere Meiji à nos jours*, *Visions urbaines*, dans le cadre de la manifestation *La Ville*).
- Rendre hommage de la manière la plus exhaustive possible à un metteur en scène (Griffith), à un acteur ou à une actrice (Anna Magnani), à un producteur (Dauman, Braunberger) ou à un scénariste (Zavattini) dans la mesure où l'auteur, l'acteur ou le personnage choisi représentait un aspect emblématique du cinéma à une période donnée du XXème siècle.

Il est bon de souligner l'effort accompli par le Centre Pompidou pour la diffusion de cette culture cinématographique, effort essentiellement tourné vers le public afin de lui donner toutes les chances de pouvoir voir un film dans les meilleures conditions et par la même de le fidéliser. Aussi tous les films présentés au Centre sont sous titrés en français lorsqu'ils proviennent d'un pays étranger ou tout du moins bénéficient d'une traduction simultanée ; depuis 1990, a été, en outre, installé au Centre un système de traduction électronique Softtiter, ce qui place le Centre à la pointe de cette nouvelle technique en France.

Il est évident que ce projet culturel a comme but essentiel de faire connaître aux spectateurs les richesses du cinéma mondial, richesses qui n'apparaissent pratiquement plus sur les écrans commerciaux (la loi du marché impose en effet en France un circuit commercial franco-américain à près de 90 %) et encore moins à la télévision. Rappelons que sur les 1 200 films diffusés par la télévision : 87 % sont français ou américains.

La programmation 1993-1994

Les Cinémas du Canada

3 février-7 juin 1993

Divisé en cinq sections, ce cycle a accueilli près de 400 films canadiens (longs et courts métrages, documentaires, vidéos). Les séances ont eu lieu à la fois en salle Garance, au Studio 5, salle Jean Renoir, au cinéma du Musée et dans l'espace vidéo.

En ce qui concerne le film de fiction, ont été successivement présentés en salle Garance : le Cinéma de l'Ontario (3 février-8 mars), le Cinéma des Prairies (24 mars-31 mars), le Cinéma de la Côte Ouest (31 mars-7 avril), le Cinéma des Provinces Atlantiques (7 avril-14 avril) et le Cinéma du Québec (14 avril-7 juin).

Une exposition Galerie Garance et la publication d'un ouvrage (Les Cinémas du Canada, sous la direction de Sylvain Garel) complétaient cette grande manifestation, organisée en collaboration avec Téléfilm Canada.

Le cinéma arménien

9 juin-18 octobre 1993

Poursuivant le panorama des ex-Républiques soviétiques (après la Géorgie et les Républiques d'Asie Centrale) le Centre Pompidou a présenté Salle Garance 120 films arméniens (la plus grande rétrospective de films arméniens jamais organisée dans le monde) des origines -années 1920- à nos jours. Films sous-titrés en français, appartenant à un patrimoine souvent occulté par les vicissitudes de l'Histoire et permettant de retrouver par l'image l'évolution d'un peuple confronté à d'incessants soubresauts, mais toujours fidèle à sa propre culture.

Une exposition -affiches originales, photos, manuscrits, costumes- dans la Galerie Garance et la publication d'un livre (*Le Cinéma arménien*, sous la direction de Jean Radvanyi) ont accompagné ce cycle organisé en collaboration avec le Ministère de la Culture d'Arménie et la Cinémathèque d'Erevan.

Le Cinéma Coréen

20 octobre 1993-21 février 1994

Pour la première fois dans son histoire, la cinématographie coréenne (Corée du Sud) se voit honorée d'un hommage important en 85 films (tous sous-titrés) des années 1950 à nos jours (le patrimoine antérieur ayant été presque entièrement détruit). Accompagnée d'une exposition dans la Galerie Garance (affiches, costumes somptueux, manuscrits, photos) et de la publication du premier ouvrage sur le cinéma coréen (sous la direction d'Adriano Apra, collection Cinéma pluriel) cette manifestation a connu un certain succès (30 571 spectateurs payants) et a contribué à inciter quelques distributeurs à diffuser commercialement quinze longs-métrages coréens en France. Cette manifestation a été organisée en collaboration avec le Centre Culturel Coréen de Paris et la Motion Picture Promotion Corporation de Séoul.

Visions urbaines (cinéma de fiction)

23 février — 30 mai 1994

⇒ Voir : *La Ville*

Naples et le cinéma

1^{er} juin — 17 octobre 1994

Poursuivant l'idée d'un « voyage immobile » à travers les provinces italiennes, succédant ainsi à *Trieste et le cinéma*, *Rimini et le cinéma*, et bien sûr à la grande rétrospective *Le cinéma italien de la prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, cette manifestation a été divisée en deux parties, l'une consacrée au cinéma parlant napolitain (Rossellini, De Sica, Loy, Wertmuller, Rosi, Zampa, Scola, Blasetti, Cavani) l'autre à la découverte du cinéma muet. Les 85 films de long métrage de cette manifestation organisée en collaboration avec les Incontri Internazionali d'Arte et le Centro Sperimentale di Cinematografia étaient tous sous-titrés et les films muets étaient accompagnés par un duo musical composé par Guido Sodo et François Laurent. Exposition Galerie Garance de photos, affiches, gravures napolitaines et sculptures originales, publication dans la collection Cinéma Singulier d'un livre *Naples et le cinéma* sous la direction d'Adriano Apra et Jean A. Gili.

2. Non-Fiction

Le Centre Georges Pompidou a toujours été pionnier dans les cinématographies dites "marginales" : cinéma documentaire, cinéma expérimental, cinéma sur l'art, cinéma

C

ethnographique ou d'architecture. Dans la période couverte par ce rapport, deux manifestations ont fait l'objet d'un projet global : les Cinémas du Canada, et La Ville.

Aujourd'hui, une réflexion se met en place sur la valorisation de ces activités et de leur diffusion, dans le cadre du réaménagement du Centre Georges Pompidou à l'horizon 2000.

A. Les Festivals

La 4^{ème} biennale internationale du film sur l'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 4^{ème} édition de la biennale présentait une section hors compétition sur le thème du "Cri", mêlant courts et longs métrages de fiction et documentaires, soient 60 films. Une section en compétition présentait une sélection officielle de 50 films ; enfin, une section hors compétition, "Panorama", monterait 50 autres films.

Devant la très grande participation étrangère de pays peu producteurs de films sur l'art, comme l'Albanie, l'Estonie, le Cameroun, l'Égypte, l'Iran, il nous a semblé impossible de refuser selon nos critères occidentaux les titres inscrits en sélection. Nous avons donc décidé en comité de présenter la totalité des titres à savoir 550 titres, le bureau de la biennale s'est transformé ainsi en salon de visionnement. En marge de la sélection officielle et pour les raisons diverses — présentation à d'autres festivals ou à l'antenne — ont été présentés dans leur format original, sous le titre *panorama*, 50 titres choisis parmi les 550 films reçus en inscription pour permettre à leurs auteurs une confrontation avec un public. Animé par Jean-Michel Arnold sur le thème « comment filmer l'art », un colloque exposait devant 190 personnes les styles et approches des réalisateurs Jean-Marie Drot, Alain Jaubert, Judith Wechsler, et l'historienne Aomi Okabe. Ce colloque a été enregistré.

Présence des cinéastes étrangers : Albanie (Fatmir Koçi), Australie (Chris Hilton), Allemagne (Sergio Bravo-Ramos), Belgique (Freddy Coppens, Henri Storck), Brésil (Felipe Lacerda, Aluisio Didier), Cameroun (H. Boisschot), Canada (François Aubry, Bruno Carrière), Colombie (Henri Laguado), Danemark (Lars Movin, Dan Tschernia), Espagne (Manuel Cusso-Ferrer, Inaki Elizalde), Grèce (Manthos Santorineos, Jean-Marie Drot), Inde (Arun Khopkar), Israël (Violette et Daniel Shitzer), Italie (Luciano Emmer), Japon (Yasushi Kishimoto), Lettonie (Rodrigo Rikards), Mexique (Rafael Cauduro), Norvège (Kristi Grotmol), Pays-bas (Dolf Enters, Robert Webster), Pologne (Andzej Sapija, Andzej Papuzinski), la République Tchèque (Ivan Kutak), Roumanie (Cornel Mihalache, Ion Alexandru Maftai, Stefan Scarlatescu), Suède (Anders Wahlgren), Suisse (Rolf Waber), Etats-Unis (Ambers Edwards, Gideon Schein, Judith Pearlman, Judith Wechsler, Danna Peterson et Jonna Ramey, Barbara Pfeffer, Marilla Pearsall), Yougoslavie (Daniel Popovic, Dragan Lapcovic).

Cinéma du réel

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* est un festival international de films ethnographiques et sociologiques, avec le soutien de l'association des Amis du cinéma du Réel regroupant le Centre national de la cinématographie, le ministère des Affaires étrangères, la Direction du Livre et de la Lecture, la Mission du patrimoine ethnologique, le ministère de la Coopération, la SCAM, la commission télévision de la Procirep.

La programmation est structurée en trois sections : une compétition internationale (31 films), un panorama français de 12 films sélectionnés à partir de 600 films en provenance de 46 pays et une rétrospective italienne (62 films dont de nombreux courts-métrages) avec un hommage à l'oeuvre intégrale de Vittorio de Seta. Cette rétrospective italienne a pu être réalisée grâce à la collaboration de Cinecittà International qui a effectué des tirages de copies neuves et des sous-titrages de certains films, notamment *La Terra trema* de Visconti.

Vingt pays étaient représentés dans la sélection totale et soixante-quatorze réalisateurs étaient présents. Les membres du jury international étaient : Martine Blanc-Montmayeur (France), Sala Abou Seif (Egypte), Ewa Cendrowska (Pologne), Malik Chibane (France), Don Mattera (Afrique du Sud), Radovan Tadic (France). La fréquentation a connu durant cette période une légère baisse (10 à 15% de moins du public en général, payants et accrédités). La plupart des films ont eu une diffusion sur Arte dont récemment le grand prix du Festival, *Metaal en Melancholie*. Au Brésil, en collaboration avec le ministère des Affaires étrangères.

Le jury international du 16^{ème} festival international *Cinéma du Réel* de films ethnographiques et sociologiques composé de Salah Abou (Egypte), Martine Blanc-Montmayeur (France), Ewa Cendrowska (Pologne), Malik Chibane (France), Don Mattera (afrique du Sud) et Radovan Tadic (France) a décerné les prix suivants : le prix du *Cinéma du Réel* (50 000F) à *Metaal en mélancholie* (Métal et mélancolie) de Heddy Honigmann (Pays-Bas) ; le prix du court-métrage (15 000F) à *A arca dos Zo'e* (nos ancêtres les Zo'e) de Dominique Gallois et Vincent Carelli (Brésil) ; le prix Joris Ivens (15 000F) à *City of the steppes* de Peter Brosens et Odo Halfants (Belgique). Le jury international a décerné une mention spéciale pour des premiers films à *Boatman* de Ginafranco Rosi (Etats-Unis/Italie) et à *Sheriff street kids* de Martyn Hone (Grande-Bretagne)

Le jury des bibliothèques composé de Séverin Blanchet (cinéaste), Chantal Fournier (bibliothèque Méjanès — Aix en Provence), César Paes (cinéaste), Anne Sapet (médiathèque Marc Bernard — Nîmes) et Bertrand Tesson (bibliothèque de prêt — Loire Atlantique) a décerné : le prix des Bibliothèques (30 000F) à *The time of our lives* de Michael Grigsby (Grande-Bretagne) ; le prix du Patrimoine (15 000F) à *Une vie saline* de Sophie Averty (France) et une mention spéciale à *Ainsi va la terre : histoire d'un remembrement en Berry* de Perle Mohl et Vincent Blanchet (France).

Le jury de la SCAM composé de Guy Seligmann (cinéaste, producteur, président de la SCAM), Pascal Aubier (cinéaste), Eliane de Latour (cinéaste), Jean-Pierre Marchand (cinéaste) et Peter Sehr (cinéaste allemand) a décerné le prix de la SCAM (30 000F) au film *Habehira Vehagoral* (*Choix et destin*) de Tsipi Reibenbach (Israël). Le ministère des Affaires étrangères a décerné le prix Louis Marcorelles à *Thierry, portait d'un absent* de François Christophe (France).

B. La diffusion

Cinéma d'artiste, cinéma expérimental

Cinéma expérimental canadien : en collaboration avec l'ambassade du Canada, Téléfilm Canada et l'Office national du film, présentation d'une sélection inédite de cinéastes québécois et anglophones. Pierre Hébert et Bruce Elder ont été invités à présenter leurs films au public parisien.

Elie Lotar : à l'occasion de l'exposition qui lui a été consacrée, un cycle a permis de dégager un aspect peu connu et pourtant important de la carrière d'Elie Lotar, celle d'opérateur de cinéma pour Bunuel, Allégret, Painlevé, Ivens ou Prévert.

Cécile Fontaine : sous la forme d'une « carte blanche à... », nous avons présenté dix ans de travaux cinématographiques de Cécile Fontaine. Pour sa pratique qui prend le matériau à bras le corps, Cécile Fontaine est souvent comparée aux plasticiens qui ont eu recours à l'image lacérée ou décollée.

C

Andrej Zdravic : pour la première fois en France, le cinéaste slovène Andrej Zdravic présentait au public la majeure partie de ses films, réalisés sur les thèmes des énergies élémentaires et des rapports de l'Art et de la science.

Métamkine : spectacle/performance par le groupe d'artistes grenoblois, utilisant l'appareil de projection comme instrumentation.

Gordon Matta-Clark : présentation de quatre films de Gordon Matta-Clark récemment acquis par le Musée, à l'Auditorium du Louvre dans le cadre du cycle « Le Travail des Arts ».

⇒ Voir aussi : *La Ville*

L'Age d'or

Le Musée national d'art moderne a participé aux hommages rendus à Luis Buñuel, pour le 10ème anniversaire de sa disparition, en restaurant *L'Age d'Or*, son premier long métrage sonore. Il est accompagné de la publication d'un important dossier inédit sur les relations entre le cinéaste et le vicomte de Noailles son mécène et ami (*Cahiers du Mnam.*, hors série archives).

Au terme d'une dation, en 1989, le Musée national d'art moderne devient propriétaire du négatif original du film et de documents (lettres, découpage, invitations,...) qu'avait précieusement conservé le Vicomte Charles de Noailles. Grâce au soutien de la Fondation Gan, une restauration intégrale de l'image et du son, réalisée d'après les éléments originaux, a permis de redécouvrir, au Centre Georges Pompidou, un grand classique du cinéma censuré et interdit à la projection publique pendant cinquante années. Cet événement de valorisation du patrimoine a été accompagné de la publication de plus de 150 documents, pour la plupart inédits, et qui ont éclairé d'un jour nouveau l'histoire de ce film maudit. La chaîne de télévision Arte s'est associée à ce projet en consacrant un jour-titre autour de *L'Age d'Or* avec la réalisation d'un documentaire, co-produit par le Centre, sur le « making-of » de *L'Age d'Or*, *Souvenirs de l'Age d'Or*. Une programmation de films présentés au Studio 5 a accompagné cette manifestation pendant une quinzaine. Ensuite, le film et la publication furent présentés en Espagne (V *Jornadas surrealistas* de Teruel), à Bonn (Kunsthalle, exposition Bunuel *L'oeil du Siècle*), au Metropolitan Museum (*Dali, the Early Years*), Lisbonne (Cinémathèque), Paris (Cinémémoire), etc...

Film sur l'Art—Cinéma du Musée

- 21 Avril-17 Mai 1993 : *Ciné-Matisse* en 69 séances ; 35 films présentés sur Matisse, Derain, Maillol, Cézanne, G.Stein.

Cinéma du Musée

- 2 — 27 Juin 1993 : *Art et Vidéo* de Gianfranco Barberi et Marco di Castri ; 18 vidéos présentées sur Beuys, Tinguely, Kounellis, Merz en 13 séances
- 22 Septembre — 17 Octobre 1993 : *Clovis Prévost* ; un choix de 17 films sur l'art de Malraux aux Bâtisseurs de l'imaginaire (Miró, Gaudí, Pol Bury, Sanejouand, Calder,...) en 25 séances.
- *Manifeste*, 71 jours de présentation permanente. Dans l'espace de l'exposition, programmation vidéos du Mnam-Cci pour *Manifeste* : 57 films présentés sur E. Martin, A. Giacometti, Balthus, A. Saura.
- 23 Mars — 17 Avril 1994 : *Alain Fleischer, Obscures cérémonies* ; un cycle de 45 films de fictions et essais, en 40 séances.

Soirées Garance : les mardis

- 26 Avril 1993. *Ciné-Matisse* : *Henri Matisse et le talent du Bonheur*, *Henri Matisse*, *Gustave Moreau* en présence de Marcel Ophüls et Nelly Kaplan
- 1^{er} Juin 93 : *Art et Vidéo* de Barberi et di Castri ; films sur Beuys et Tinguely en présence des réalisateurs.
- 9 Novembre 1993 : *Les offrandes d'Alfred Manessier* de Gérard Raynal, dans le cadre de l'exposition *Manifeste* et en hommage à Alfred Manessier.
- 15 Février 1993 : *Ma femme Chamada Bicho* de Jose Alvaro Morais et *Visite Privée* de Daniel Le Comte, dans le cadre de la Dation Vieira da Silva, présentation du film long-métrage portugais.
- 22 Mars 1993 : *Alain Fleischer, Obscures Cérémonies* ; un cycle sur les premiers films réalisés en 1970.

- 17 Mai 1994 : *Le monde à l'envers* réalisé de Sylvie Nayral ; premier film de fiction réalisé sur le thème cinéma-peinture.
- 18 Octobre 1994 : Inauguration de la 4^{ème} Biennale Internationale du Film sur l'Art, en présence de Bernard Noël, Henri Cartier- Bresson, et Nelly Kaplan.
- 24 Octobre 1994 : Clôture de la 4^{ème} Biennale Internationale du Film sur l'art, présentation des films primés en présence de Bernard Noël et de Nelly Kaplan.

Itinérances des programmations :

Clovis Prévost a été présenté au Havre à la Maison de la Culture, puis à Châteauroux et à Bourges, à l'école des Beaux-Arts. *Alain Fleischer, Obscures cérémonies* a été diffusé à Châteauroux, Orléans, Bourges, Rotterdam, Hérouville Saint-Clair, et à l'Institut Français de Cologne.

Programmations extérieures :

A la demande de Madame Danièle Bourgois, conservatrice au Musée Picasso d'Antibes, le service a prêté des vidéos pour une programmation de films sur les artistes, autour de l'exposition *Le regard d'Henriette*, hommage à Henriette Goméz. (Miró, Hérold, Picasso, Balthus..) A la demande de la Caixa de Barcelone, le service a organisé une programmation de films autour de De Kooning.

Bibliothèque publique d'information — diffusions :

- *Cinéma direct : aspects du film documentaire canadien.* Cycle de films présentés dans le cadre de la manifestation *Les cinémas du Canada*, 31 mars — 18 avril 1993. *Autour du cinéma direct québécois :* projection-débat, 5 octobre 1993
- *Cinéma et littérature : la liberté d'écrire ou le rôle de l'écrivain dans la cité.* Cycle de films, 16-17-18 octobre 1993 (en liaison avec les débats de la Salle d'actualité).
- *Planète des Hommes :* cycle de films, 16 — 27 novembre 1993. Colloque : 27 novembre.
- *Réalités Urbaines :* cycle de films, 6 avril — 9 mai 1994.
- *Jeux de la Francophonie :* cycle de films, 7 — 11 juillet 1994.
- *D'est en ouest : du paysan à l'agriculteur.* Cycle de films, 7 — 26 septembre 1994.
- *L'Écran des enfants :* 31 longs et courts métrages présentés, 11 pays représentés.

Le Cinéma d'architecture au Mnam-Cci

Le cinéma d'architecture propose à un public sensibilisé aux problèmes de la ville, étudiants, enseignants, professionnels, critiques, historiens, journalistes. - une programmation sur l'histoire du décor d'architecture dans le cinéma de fiction au Cinéma du Musée deux fois par mois - une programmation spécifique à chaque exposition (Visions urbaines...) pendant toute la durée de l'exposition - une cinémathèque de documentaires sur l'architecture réalisés depuis les débuts du cinéma - une biennale de films sur la ville - des brochures commentées sur chaque programmation, outils précieux pour nos partenaires régionaux et étrangers - une participation à des colloques, festivals, journées d'études en France et à l'étranger

Visions Urbaines (8 février 1994 - 9 mai 1994) Cinémas et vidéos pluriels. Studio 5. Deux séances par jour (15h -18h)

⇒ **Voir : La Ville**

C. Les collections

Cinéma d'artistes, cinéma expérimental

Une commission consultative d'acquisition, spécialisée dans les films d'artistes et expérimentaux, composée pour une part de spécialistes extérieurs a été mise en place au début de l'année 1994. 70 nouveaux films sont venus compléter la Collection du Musée, notamment, dans la perspective de l'exposition Hors Limites ont été acquis des films de Robert Filliou, George Maciunas, Robert Watts, Gina Pane etc. Notre politique de restauration de films d'artistes a pu être poursuivie, notamment avec la sauvegarde du long métrage de Michel Nedjar « Capitale Paysage » (lors de l'exposition *La Ville*).

C

Acquisitions de 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. Parmi les principales acquisitions de la période 1993 / 1994, citons :

1993 : *Wifredo Lam* d'Umberto Solas (35 mm), *Frida Kahlo* de Roberto Guerra et Eila Hershon (16 mm), *Charles et Marie-Laure de Noailles* de Patrick Mimouni

1994 : *Rencontres avec le Lettrisme* de Frédérique Devaux et Michèle Amarger (16 mm), une série sur "l'art vivant" dont *Zao Wou Ki* et *Riopelle* réalisés par Jean-Michel Meurice (16 mm), *Chagall*, *l'homme à la tête renversée* de Dominik Rimbault, *Riopelle* de Marianne Feather, *Tapiès* de Clovis Prévost.

Les collections de la Bibliothèque publique d'information

Le fonds permanent :

Encyclopédique, il comporte 2730 films : documentaires (2400), d'animation jeunesse (150), de formation (180). Les droits, d'utilisation culturelle, sont acquis pour dix ans. La collection est accessible au public sur demande dans les différents espaces de lecture (65 postes), le choix pouvant s'effectuer grâce à des catalogues informatisés (GEAC 9000, CD-ROM LISE) ou à des catalogues spécifiques imprimés. La fréquence des demandes du public reste stable avec, environ, 450 à 500 titres visionnés par jour. De mars 1993 à septembre 1994, la collection s'est accrue de 237 nouveaux titres.

Intervidéo

Intervidéo est un service de prêt de films documentaires (films acquis par la Mission Audiovisuel de la Direction du Livre et de la Lecture, 1 500 titres disponibles) au bénéfice des bibliothèques publiques (principalement les 1400 bibliothèques de villes de plus de 5000 habitants), et rattaché au service audiovisuel de la BPI en septembre 1992.

Intervidéo, en 1994, a prêté 255 titres à 52 bibliothèques municipales (42 en 1993) et à des organismes de formation, dans les domaines suivants : arts, 57 titres ; documentaires littéraires ; 46 titres ; documentaires autour de faits de société, 40 titres ; films de jeunesse, 39 titres ; films scientifiques, 29 titres ; histoire, 26 titres. L'accroissement de la collection fut de 68 titres en 1994.

LES COLLECTIONS HISTORIQUES ET CONTEMPORAINES DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

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

1. Une politique d'acquisitions

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.

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 un Giacometti et un 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, par le poids des grands 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).

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

C

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 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.

Enfin, 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 national d'art moderne ; mais elles font souvent l'objet de dépôts dans les musées des collectivités territoriales.

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

2. Les Collections historiques (peinture et sculpture) au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Responsable : Isabelle Monod-Fontaine

Les collections historiques (peinture et sculpture) se sont enrichies en 1993 et 1994 de plusieurs pièces ou ensembles majeurs, grâce notamment au dispositif des dations en paiement de droits de succession, qui fonctionne désormais de plus en plus régulièrement au bénéfice du patrimoine moderne du début du

siècle aux années 1950. Des chefs-d'œuvre de Derain, Léger, Miró sont venus ainsi compléter cette partie de la collection.

Les principales acquisitions

Le Nu debout, (1907, AM 1994-76), de Derain, grande figure taillée dans la pierre, est un jalon historique essentiel du fauvisme. Curieux de toutes les formes, Derain fut parmi les premiers à repérer et exploiter les ressources formelles de l'art « primitif », qu'il s'agisse de masques africains, de têtes ibériques ou d'objets populaires. Acquisition capitale pour les collections nationales, le *Nu debout*, qui date des tous débuts de cette exploration, prend aussi en compte l'influence des bois sculptés de Gauguin et celle, au moins aussi déterminante, de Cézanne.

Le Pot à tisane de Léger, (1918, AM 1994-137), illustre l'explosion de la couleur, l'illumination par des jaunes et des rouges éclatants de l'œuvre de l'artiste, au sortir des sombres années de guerre. Léger commence à y articuler des éléments presque entièrement géométriques dans la structure à la fois compacte et minutieuse qui caractérisera ses œuvres des années 1920.

Provenant de la même collection parisienne que le Léger, l'admirable *Composition* de Miró, (1927, AM 1994-136), appartient à la dernière série des peintures de « rêve » sur un fond bleu *ceruleum*, non plus brouillé et sali comme en 1925, mais saturé, limpide. Un espace que Michel Leiris désigne, en 1929, comme l'expression de la compréhension même du « vide absolu », comparable seulement à l'ascétisme des moines tibétains.

Céramique polychrome, le *Concetto spaziale* de Fontana (1949), masse cubique de matière noirâtre, à la surface brillante et irisée de reflets, est posée sur le sol comme une obscénité, en violente réaction contre le château de cartes de l'esthétique, et comme une attaque violente contre la suprématie de la forme.

Peinture de 1957, *Souvenir de l'avenir* de Simon Hantaï souligne « l'essence religieuse de l'art », tout en écartant toute volonté d'expression subjective, toute gestualité à finalité esthétique. Dépouillée de tout effet, la peinture incarne ici une révélation spirituelle analogue à celle recherchée par les grands mystiques chrétiens.

Les acquisitions sont en général accrochées aussitôt dans les salles du Musée. Elles témoignent de la vitalité de la collection, cet organisme en perpétuel mouvement.

Depuis 1993, des présentations spécifiques, dans un espace qui leur est réservé, la *Galerie du musée* — située au 4^{ème} étage — rendent mieux compte des enrichissements récents de la collection et des recherches de l'équipe scientifique. Se sont ainsi succédées dans la *Galerie du musée*, depuis juin 1993, plusieurs expositions : *Dominique Bozo un regard* (avec quelques unes des œuvres de la collection les plus liées à son goût personnel et à la qualité de son regard) ; la *Dation Vieira da Silva* ; *Miró, les trois Bleus* ; *Judith Reigl* (donation Goreli), exposition qui rendait hommage à la fois à l'artiste et à la générosité du donateur-collectionneur, ami de longue date du musée ; et tout récemment l'admirable ensemble de *Dessins d'Artaud* constituant le legs de Paule Thèvenin.

Dominique Bozo : un regard

Salles nord du Musée national d'art moderne 4^e étage — 9 juin, 15 novembre 1993 — Commissaire : Isabelle Monod-Fontaine

Sous ce titre ont été rassemblées quelques unes des œuvres que Dominique Bozo avait choisi de faire entrer dans la collection du Musée national d'art moderne : depuis les achats des années soixante-dix (*Peinture*, 1948, acquis en 1972 — première œuvre de Jackson Pollock achetée par l'État français, ou le *Masque*, 1923 de Antoine Pevsner préempté en vente publique en 1974) jusqu'à *la Femme égorgée* de Alberto Giacometti, chef-d'œuvre acheté en 1992.

Quelques unes seulement — celles qui lui furent peut-être les plus proches (*talismans* de Victor Brauner, dessins de Fernand Léger et Henri Matisse, peintures de ses amis Simon Hantaï ou Claude Viallat),

celles dont il estimait que leur place était dans cette collection nationale sur laquelle, plus que tout autre, il jetait un regard critique, et que, plus que tout autre, il a contribué à enrichir magnifiquement, tout particulièrement durant les années de son premier mandat de Directeur du Musée national d'art moderne, entre 1982 et 1986.

Ce choix est bien entendu fragmentaire : le regard de Dominique Bozo sur le XXe siècle, et sur l'art contemporain, s'est toujours nourri d'une intelligence extraordinairement sensible de toute la peinture, de toute son histoire, mais aussi d'une curiosité et d'un goût affirmé pour les domaines les plus divers, en premier lieu le design et l'architecture (il a suscité, à partir de 1990, la constitution d'une collection dans ces deux domaines), mais aussi l'art primitif, les manuscrits à peintures du XIVe siècle, le cinéma de Jean Renoir ou les œuvres vidéo.

Cet accrochage de 35 œuvres environ (peintures, dessins, sculptures,...) s'inscrivait dans le parcours des collections permanentes du Musée national d'art moderne. Loin d'être un bilan, il tentait, bien qu'imparfaitement, de situer un regard : on trouvait bien sûr dans ce parcours permanent mainte et mainte œuvre que Dominique Bozo avait mis toute son énergie, tout son enthousiasme, toute sa capacité de séduction, à attirer dans la collection du Musée national d'art moderne : *New York City I* de Piet Mondrian, *L'homme à la guitare* de Georges Braque, par exemple. On y trouvait aussi et surtout des traces d'amitié, celle qui liait Dominique Bozo à des artistes, à des collectionneurs et à tous ceux qui partageaient avec lui, dans une complicité souvent maintenue secrète, la passion de regarder.

La dation Vieira da Silva

Collections permanentes, Galerie du Musée — 2 février — 28 mars 1994 — Commissaire : Jean-Paul Ameline

La dation Vieira da Silva rassemblait 20 peintures et dessins, une série de 20 études sur papier pour la réalisation des vitraux de l'église Saint Jacques de Reims et cinq peintures de son mari, le peintre Arpad Szenes. Un ensemble de 30 œuvres primitives et modernes de la collection personnelle des deux artistes a complété cette dation, reçue en 1993 par l'État en paiement des droits de succession.

Témoin exemplaire d'un moment privilégié du rayonnement de Paris sur les artistes européens, l'œuvre de Maria-Elena Vieira da Silva (1908-1992) n'était, jusqu'à présent, représentée dans les collections du Musée national d'art moderne que par quelques œuvres marquantes mais peu nombreuses et notamment : *La Partie d'échecs* (1943), *La Bibliothèque* (1949), *Jardins suspendus* (1955) et *Stèle* (1964) ; cette dernière offerte par l'artiste en 1965. Un ensemble de dessins avait été également donné par Vieira da Silva au Musée, en 1975.

Cette dation a permis de compléter ces premières acquisitions par une série d'œuvres représentatives de l'ensemble de la carrière de l'artiste ainsi que de celle de son mari Arpad Szenes. De l'œuvre de Vieira da Silva, on ne retient en effet habituellement que les chefs-d'œuvre des années 1947-1960 et notamment ses paysages d'architectures abstraites, telle la célèbre *Gare Saint Lazare* (1949).

Essentielles sont pourtant les premières années de formation parisienne (1928-1939) au cours desquelles l'artiste produit ses premières œuvres importantes. Pour Vieira da Silva, la découverte de l'œuvre de Bonnard (au cours d'une exposition en 1928 à la Galerie Bernheim Jeune), puis la révélation de l'art des primitifs siennois et enfin la rencontre avec l'œuvre de Torres-García (à la Galerie Jeanne Bucher en 1932) marquent les premiers jalons de l'élaboration de son système pictural.

Au moment même où la planéité apparaît comme un fondement des courants abstraits, elle retrouve l'espace perspectif de la Renaissance. Dans une réalisation majeure de ces années de formation, *Les Tisserands* (1936-48), l'artiste explore cet espace perspectif et y introduit la couleur à l'aide de touches en petits carreaux que les critiques ont identifié au souvenir des azulejos portugais.

Des représentations humaines symboliques hantent encore ces premières œuvres : *Le Désastre* (1942), réalisé au cours de son séjour au Brésil (1940-1946), apparaît comme une vision apocalyptique de la guerre vue sous l'angle d'une bataille médiévale.

Après 1947, l'apaisement que procure à Vieira da Silva son retour à Paris donne alors à son œuvre sa configuration classique. D'*Egypte* (1948) aux *Grandes constructions* (1956), ses paysages non-figuratifs acquièrent leurs qualités essentielles de labyrinthes oniriques portés par l'anxiété.

Au cours de ces années, les représentations à caractère symbolique se font de plus en plus allusives. Les thèmes choisis sont l'objet de recherches de correspondances entre les rythmes du monde et l'univers personnel de l'artiste (*Sylvestre*, 1953). En même temps, Vieira da Silva abandonne le système perspectif pour adopter une stricte bi-dimensionnalité. Après 1960, cette évolution l'amène à donner une force nouvelle à ses œuvres. La mosaïque colorée s'inscrit désormais dans une trame orthogonale puissante qui semble révéler la structure même des choses (*la Bibliothèque*, 1966).

L'œuvre ultime de Vieira da Silva (1970-1992) est marquée par la déconstruction de tous les systèmes de représentation mis au point auparavant. Les grilles qui tramaient l'espace sont dissociées, la mosaïque colorée est attaquée (*Les Indes noires*, 1974) et un point de fuite central est même quelquefois retrouvé (*La Voie de la Sagesse*, 1990). Vieira da Silva semble détruire de l'intérieur les acquis patiemment accumulés de son expérience picturale.

Cinq œuvres d'Arpad Szenes, présentées également dans la dation, témoignaient, en complément, de quelques aspects essentiels du travail de celui qui fut le compagnon de Vieira da Silva de 1928 (date de leur première rencontre à la Grande Chaumière), à 1985 (date de sa mort). Leur atelier était le rendez-vous d'amis artistes fidèles. Il recelait aussi une collection d'œuvres modernes et primitives réunies par eux (Bissière, Calder, Max Ernst, Fenosa, Laurens, de Staël, Tanguy, Torres-García). Parmi celles-ci, 30 (dont un ensemble de sculptures de Fenosa) figuraient dans cette dation et contribuaient à restituer le climat esthétique dans lequel les deux artistes aimaient à travailler et vivre.

⇒ Voir : *Annexe 1, liste des acquisitions, Dation Vieira da Silva*

Les trois Bleus de Miró

Galerie du Musée — 13 avril — 6 juin 1994 — Commissaire : Isabelle Monod-Fontaine

Le triptyque de Miró, les trois *Bleus* (*Bleu I*, *Bleu II*, *Bleu III*, 1961), est enfin réuni dans les collections du Musée national d'art moderne. Grâce à un don de la Menil Foundation, le musée possédait, depuis 1984, *Bleu II* de Joan Miró. En 1988, *Bleu III* rejoint à son tour la collection. L'attention et l'énergie déployées par Dominique Bozo, jusqu'à ses derniers jours, permettent aujourd'hui de voir *Bleu I* entrer au musée. Cette acquisition fut rendue possible grâce à l'immense générosité des grands donateurs de la souscription, organisée après la mort de Dominique Bozo, grâce à tous ceux qui ont tenu à manifester ainsi leur fidélité au Musée national d'art moderne et à l'action engagée par son ancien président. Soulignons aussi le soutien essentiel accordé par le Fonds du Patrimoine et le Ministère de la Culture et de la Francophonie. Ces trois toiles enfin réunies construisent un espace de respiration, un lieu de silence et d'émotion nécessaire au cœur du musée, répondant ainsi au souhait de Joan Miró, qui désirait rassembler les trois *Bleus* dans un même lieu.

“Les toutes dernières œuvres, ce sont les trois grandes toiles bleues. J'ai mis beaucoup de temps à les faire. Pas à les peindre, mais à les méditer. (...) Je commençais par dessiner au fusain, avec beaucoup de précision (je me mets toujours au travail très tôt le matin). L'après-midi, je regardais seulement ce que j'avais dessiné. Tout le reste de la journée, je me préparais intérieurement. Et, finalement, je me suis mis à peindre : d'abord le fond, tout bleu ; mais il ne s'agissait pas simplement de poser de la couleur, comme un peintre en bâtiment : tous les mouvements de la brosse, ceux du poignet, la respiration d'une main intervenaient aussi. « Parfaire » le fond me mettait en état pour continuer le

reste. Ce combat m'a épuisé. Je n'ai rien peint depuis. Ces toiles sont l'aboutissement de tout ce que j'avais essayé de faire. »

Ainsi Miró présentait-il, dans *L'Oeil* en 1961, l'ensemble exceptionnel des trois grands tableaux, peints entre décembre 1960 et mars 1961, qui sont l'un des sommets de son œuvre. Ils renvoient bien sûr aux peintures à fond bleu mouvant des années 1920, mais avec la dimension monumentale rêvée depuis toujours par Miró, que lui permet de concrétiser le « grand atelier » construit par son ami Jose Luis Sert à Palma de Majorque. Cet atelier, dans lequel Miró emménage à la fin de 1956, s'élevait sur deux étages et dépassait les cent mètres carrés.

En février 1960, l'artiste commence à penser à une série de tableaux bleus, à les « méditer » selon son expression, en réalisant une suite de croquis minuscules sur des supports de fortune : boîte de cigarillos, papiers déchirés... Les toiles furent réalisées en un temps record. Datées au verso, Miró y met la dernière main le 4 mars 1961, à peine trois mois après la dernière série d'esquisses. Chacun des *Bleus* mesure 270 x 355 cm et présente une vaste étendue de couleur saturée, interrompue par quelques signes. Miró évoquait ainsi son projet pictural : « *par les lignes tellement économes que j'y inscris, j'ai cherché à donner au geste une qualité si individuelle qu'il en devienne presque anonyme et qu'il accède ainsi à l'universel de l'acte.* »

L'origine de ces tableaux se trouve, sans doute, dans des toiles de 1925. L'artiste réalise alors une série de toiles dont la composition annonce les trois *Bleus*. Quant au bleu, il a commencé à prendre davantage d'importance dans l'œuvre de Miró à partir des années 1920 ; pour le peintre catalan qu'il fut, le bleu ne pouvait manquer de le retenir. Autrefois, les maisons des villages catalans étaient peintes en bleu. Aujourd'hui encore, à Montroig (près de la ferme de Miró), certaines maisons présentent portes et chambranles aux couleurs de l'azur. La maison devenait le lieu privilégié de l'idéal et du rêve, de même que la porte peinte en bleu était censée écarter les mauvais esprits. Le bleu, c'est aussi la couleur métaphysique des poètes et des écrivains, dont certains, tels Mallarmé ou Ruben Darío, ont pu compter pour Miró.

Autour des trois *Bleus* ont été présentées la plupart des peintures de Miró conservées au Musée national d'art moderne, soient quinze œuvres, et trois objets. Cette collection, maintenant considérable (y figurent entre autres *La Sieste* 1925, acquis en 1977 — *l'Addition* 1925, acquis en 1983 — *L'Objet du Couchant* 1936, acquis en 1975 — *La Course de Taureaux* 1940, don de l'artiste et de Pierre Loeb en 1947 — *Le Silence* 1968, acquis par dation en 1982) s'est récemment enrichie (en 1992) de deux œuvres importantes provenant de la dation Pierre Matisse (*Peinture* 1933 et *Tête d'homme* 1935). Cette présentation fut aussi l'occasion de rendre hommage à Mme Henriette Gomès -décédée le 26 janvier 1994- qui avait offert au musée, en 1985, avec André Gomès, trois œuvres du peintre qu'elle avait rencontré et soutenu dès les années trente.

3. Les collections Contemporaines au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Responsable : Didier Semin

L'exercice 93 — 94 aura été très fructueux sur le plan de l'enrichissement des collections contemporaines. En effet, un effort important a été consenti sur les crédits d'achat du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Il a permis l'entrée dans les collections de trois œuvres de Piero Manzoni, dont un exceptionnel *Achrome* de 1961, d'un tableau de Malcolm Morley de 1974, *Disaster*, de deux œuvres de Georg Baselitz de 1965 et de 1993. Ces trois artistes-clé des années 1960 et 1970 n'étaient jusqu'alors représentés dans le musée que par une seule œuvre. Cy Twombly, qui n'était lui pas représenté du tout, est enfin visible au Musée avec un bronze de 1992, *Thermopylae*. La présence de

Simon Hantaï, fort heureusement assez forte dans les collections, a été complétée par une oeuvre marquante de 1958, *Souvenir de l'avenir*.

Un ensemble unique de quatorze tableaux de Joan Mitchell, échelonnés de 1954 à 1991, ont été inscrits par voie de dation sur les inventaires du Mnam. Il autorise au musée une représentation exemplaire de cette artiste et permet par des dépôts la constitution de salles significatives dans d'autres institutions.

Toujours dans le registre des années 1960 et 1970, les directions plus singulières auxquelles le musée est très attaché n'ont pas été oubliées avec l'entrée sur les inventaires de *My Flower Bed*, une pièce de 1962 emblématique du travail de l'artiste américano-japonaise Yayoi Kusama. Des opportunités ont permis enfin d'acquérir à très bon compte un exemplaire du *Gabrielle d'Estrées* d'Alain Jacquet, et une exceptionnelle boîte de Robert Morris de 1961 (*Plus and Minus box*).

Bien que le Mnam-Cci fasse porter son effort sur des oeuvres à caractère déjà historique, qu'il est parfois seul désormais parmi les institutions publiques à pouvoir encore acquérir, l'art contemporain est aussi très présent dans sa politique d'enrichissement du fonds : des oeuvres d'Eric Dietman (une sculpture récente et une pièce de ses débuts intitulée *La scie malade*), Annette Messenger, Absalon, Eric Nüssbicker et Lee-U-Fan ont été acquises, et surtout une très importante toile de Jean-Michel Basquiat (*Slave Auction*, 1982), dont les musées français ne possèdent pratiquement pas d'oeuvre significative — si l'on excepte celle du musée de Marseille — malgré la très grande renommée atteinte par ce jeune peintre prématurément disparu.

Promoteur d'une politique active de dépôts, le Musée est aussi susceptible de bénéficier des dépôts du Fonds National d'Art Contemporain. Le musée a réalisé un bilan avec le FNAC qui a permis d'établir une liste des oeuvres des avant-gardes de 1960 — 1970 peu représentées dans la collection : celles de Brecht, Higgins, Pommereulle pour la mouvance Fluxus, Chryssa pour l'art lumino-cinétique, Lemaître pour les Lettristes, Deschamps dont la représentation au sein des Nouveaux Réalistes laissait à désirer dans les collections du musée.

Les dons, exceptionnellement généreux, de la Société des Amis du musée, ont également porté sur le registre très contemporain : Acconci, Baechler, Barcelo, Othoniel, Penone, Piffaretti. Notons également les dons en mémoire de Dominique Bozo, l'*Hommage à Matisse* de Claude Viallat donné par l'artiste et *Harpa Birmana* de Michelangelo Pistoletto donné par Michel et Liliane Durand-Dessert, ainsi qu'un don de Stanislas Kolibal.

Les conservateurs du domaine contemporain s'efforcent de traduire dans la présentation des collections cette politique active : cinq accrochages différents ont été proposés au public en 1993 et 1994. L'un, dans les galeries sud, s'est attaché à montrer exclusivement les acquisitions récentes. Les autres, réalisés dans l'espace du troisième étage, ont été l'occasion d'expériences nouvelles, dont celle conduite avec l'artiste Sarkis, à qui l'équipe a demandé de réfléchir sur les problèmes muséologiques très particuliers posés par l'oeuvre de Beuys, et la présentation pendant l'été d'un aperçu de la jeune création en France — en écho à un projet de base de données conçu avec l'AFAA et le service de la documentation des oeuvres en voie d'achèvement.

Cet enrichissement très considérable en un peu plus d'une année et les expériences, qui ont été conduites pour l'accrochage, sont pensés par la cellule contemporaine, dans la perspective d'un réaménagement du Centre Pompidou, comme des "travaux pratiques" pour la rédaction d'un programme muséologique nouveau. Celui-ci porte aussi bien sur la présentation des oeuvres, le parcours et la cohérence des collections, que sur la pédagogie, la restauration et la négociation de dépôts avec nos principaux partenaires. Sur ce dernier point, notons que le projet mené conjointement avec Daniel Cordier et le musée de Toulouse, pour un contrat de dépôt permanent d'une partie de la donation Cordier, doit faire l'objet d'une signature dans un bref délai.

C

Parallèlement, le FNAC, jouant là pleinement son rôle, a accordé le dépôt d'œuvres récentes dues aussi bien à des artistes confirmés qu'à des talents plus jeunes (Eric Fischl, Martial Raysse, David Diao, Gary Hill, Djamel Tath, Claire Roudenko-Bertin, Micha Laury, Daniel Spoerri, Pierrick Sorin, Eric Samakh). Ces œuvres sont d'ailleurs souvent acquises au FNAC à l'initiative de la cellule contemporaine du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle.

4. Les prêts d'œuvres

Responsable : Didier Schulmann

Plus de 1720 prêts et dépôts ont été consentis en 1993. Avec un chiffre de 1855, l'année 1994 présente un résultat très proche quantitativement, mais dont l'analyse révèle des modifications qui préfigurent déjà ce que sera la politique extérieure du Musée durant la période où le Centre sera en travaux : privilégier la mise à disposition d'ensembles thématiques ou monographiques cohérents, plutôt que multiplier les saupoudrages, établir avec les institutions récipiendaires des accords de partenariat sur le plan scientifique, technique, éditorial et financier.

En France

Les premiers bénéficiaires d'œuvres des collections du Centre Pompidou restent les musées et institutions en régions qui ont bénéficié de 672 prêts pour 65 expositions. L'augmentation de plus de 130 % de l'apport à des initiatives « provinciales » est en grande partie due aux deux expositions de la « Dation Vieira da Silva » organisées par le Mnam-Cci à l'été 1994 à Montpellier, où près de 150 œuvres furent chaque fois prêtées.

Le Mnam-Cci est, en effet, affectataire, pour le XXe siècle, des œuvres reçues par l'État en paiement des droits de succession. Revenant à la nation, ces fonds sont habituellement répartis entre la Collection du Musée national et quelques grandes institutions en régions, choisies dans un souci de cohérence. Bien souvent, comme par le passé avec la seconde dation Picasso, ces ensembles sont, avant dispersion, présentés dans leur intégralité dans quelques musées ; ce fut le cas, cette année aussi, en collaboration avec la Galerie du Jeu de Paume et le Musée de Nantes, pour la dation regroupant les œuvres de Joan Mitchell.

Mais le quotidien des prêts en régions concerne des ensembles moins massifs. Il touche de grandes expositions difficiles, ambitieuses et prestigieuses, pour lesquelles l'apport des « chefs d'œuvres de Beaubourg » consacre les efforts accomplis par des partenaires au sein d'un réseau où le Mnam-Cci ne joue son rôle qu'à l'aune de l'importance de ses collections ; mais il concerne également le nécessaire soutien à des initiatives thématiques ou monographiques plus limitées, mais souvent courageuses lorsqu'il s'agit d'art contemporain. L'inventaire de ces prêts en serait très contrasté ; il témoignerait en tous cas tant de la vitalité des réseaux des musées français que du rôle éminent joué en leur sein par les collections et les équipes du Mnam-Cci.

En 1994, quelques grands musées, en région, ont ouvert ou réouvert leurs portes après travaux, comme c'est désormais le cas depuis dix ans que le paysage muséal français se rénove : Grenoble au premier chef, mais également Cambrai, Rouen et Tourcoing ont reçu à cette occasion nombre d'œuvres importantes.

Mais les grandes institutions parisiennes ont également puisé dans les ressources du Mnam-Cci : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, la Galerie Nationale du Jeu de Paume, la Bibliothèque de France, le musée de la SEITA, le Musée Bourdelle, etc.

A l'étranger

970 prêts ont été consentis pour l'étranger et le pays qui fut, en 1994, le principal partenaire du Musée est l'Allemagne, avec 331 prêts. Le programme des manifestations des institutions allemandes, du moins celles dont le Centre est partenaire, s'inscrit dans le dispositif duel qui rythme la vie internationale des

expositions : la monographie et l'exposition thématique. L'hommage aux artistes reste le prétexte le plus répandu pour garnir des cimaises : le cinquantenaire de la mort de Kandinsky au Brücke-Museum de Berlin ; plus exceptionnelle et pas si monographique que ça, la grande évocation de Bunuel conduite à la Kunst und Ausstellungshalle de Bonn ; plus classique, une exposition Bonnard à Munich ; le Mnam-Cci se devait de participer à l'hommage que Regensburg puis Osnabruck rendirent à Freundlich en prêtant six œuvres ; après sa présentation dans la Galerie du Mnam-Cci, Bonn accueillit une exposition du photographe Eli Lotar ; la Berlinische Galerie célébra le centenaire de la naissance de George Grosz. L'Allemagne aussi ouvre de nouveaux musées : à Wolfsburg, ville connue jusqu'alors pour être le siège des automobiles Volkswagen, une nouvelle institution fut inaugurée avec une exposition consacrée à Léger jusqu'à la fin des années 1920 ; la mise en œuvre de ce projet en collaboration avec le Kunstmuseum de Bâle, lui permit de bénéficier de douze œuvres dont la célèbre *Noce* léguée par Alfred Flechtheim en 1937, jamais prêtée depuis vingt ans à cause de son extrême fragilité, qui fut fondamentalement restaurée pour l'occasion. Au sein des expositions thématiques, c'est la problématique historique qui, le plus souvent, convoque les œuvres à l'appui de la démonstration : à Bonn, *Europa-Europa, l'avant-garde en Europe centrale et orientale* ; l'Altes Museum de Berlin, en collaboration avec le Barbican de Londres ont célébré les quatre-vingt ans du déclenchement de la Première Guerre Mondiale dans une exposition qui emprunta au Centre douze peintures, sculptures et dessins de Chagall, La Fresnaye, Léger, Gaudier-Brzeska et Picasso ; la sensibilité écologique, forte en Allemagne, fut sensible dans *L'invention de la Nature*, à Hannover, Karlsruhe puis Salzburg, qui conduisit deux grandes peintures de Kandinsky, du début de la période parisienne, à quitter les cimaises du Mnam-Cci. La plus grande opération que le Centre eût à mener en Allemagne en 1994 fut conduite, dans de très brefs délais de préparation, avec le Kunstmuseum de Dusseldorf. Poursuivant une politique artistique qui l'avait amené, il y a quelques années, à consacrer une exposition à *Alfred Fleichtheim*, marchand collectionneur et éditeur, le Kunstmuseum vint proposer au Musée de l'aider à monter, autour de *Daniel Henry Kahnweiler*, une exposition d'œuvres qui illustreraient, au même titre que pour son homologue et ami berlinois, les trois facettes de son activité. Des donations faites par Kahnweiler lui-même au Musée, et surtout celle que Louise et Michel Leiris accordèrent généreusement en 1984, ont enrichi les collections publiques de près de deux-cent-cinquante œuvres provenant de la collection de Kahnweiler ou ayant figuré dans le fonds de la Galerie Leiris. Cent trente-trois œuvres dominées par des ensembles de Picasso, Braque, Gris, Léger, Klee, Masson et Laurens furent ici présentés, qui n'avaient plus été rassemblés, en référence à leur prestigieuse provenance, depuis leur exposition au Centre Pompidou en 1984. Cette exposition a été l'occasion, pour la première fois depuis dix ans, d'achever les remises en état d'œuvres qui grâce à des restaurations fondamentales et à un travail systématique sur les cadres, ont acquis désormais un statut muséal qui souhaite ne pas trahir l'intention initiale de celui qui les rassembla.

C'est également grâce à trois opérations de prêts très massives que le Japon devient, avec cent quarante-deux mises à disposition, le second partenaire international du Mnam-Cci. Une exposition Kupka (la première au Japon), à Nagoya, Aobaku et Tokyo amena ses organisateurs à solliciter très fortement une collection qui bénéficie d'un ensemble exceptionnel grâce au don que la veuve de l'artiste lui consentit en 1963 ; cinquante et une œuvres furent prêtées ; une rétrospective Léger, soutenue par l'AFAA, permit de prêter vingt-huit œuvres à Tokyo, Kagawa, Nagoya et Ibaraki ; enfin, une rétrospective Dufy, à Tokyo et Kasama, fit appel à cinquante-quatre œuvres inscrites sur les inventaires du Mnam-Cci, suite au legs consenti par l'artiste. La préférence des musées japonais pour les monographies d'artistes se confirme à travers des expositions Kudo, Magritte, Modigliani et Pascin, pour lesquelles des œuvres furent prêtées, mais le Comité de Prêts enregistra avec intérêt une exposition Supports/Surfaces à Gifu, et prêta avec plaisir plusieurs toiles d'artistes contemporains

L'Espagne est, quantitativement, comme en 1993, la troisième destination des prêts du Musée, avec quatre-vingt dix mises à disposition. A l'époque, le bilan annuel avait été fortement touché par une

C

exposition d'une sélection de soixante-douze œuvres de la Donation Cordier, prêtées à la Caixa à Barcelone ; en 1994, la plus importante opération fut l'itinérance, à Barcelone toujours, mais au tout nouveau Centro de Cultura Contemporania, de l'exposition *La Ville*.

L'Italie occupait la première place des prêts à l'étranger en 1993, car cent trente photographies de la Collection avaient figuré dans une exposition au Castello di Rivoli ouverte en 1994 ; cette année, avec cinquante sept prêts, la péninsule est le quatrième partenaire du Centre, encore que toutes les œuvres qui y furent envoyées n'ont pas, pour autant, quitté les cimaises ou les réserves. En effet, le Palais des Expositions de Rome accueillit les chefs d'œuvres du Musée de l'Annonciade de Saint-Tropez dont l'essentiel, vingt sept œuvres provenant du legs Grammont, est porté sur les inventaires du Mnam-Cci.

La Grèce n'est que rarement un partenaire du Centre. En 1994, à l'initiative de la Fondation Goulandris une exposition Chagall et la méditerranée se tint sur l'île d'Andros, pour laquelle quarante-neuf œuvres de la Collection furent prêtées, tandis qu'à Thessalonique une exposition Nam June Paik avait recours à une œuvre de la collection.

Dans les relations internationales du Mnam-Cci, du point de vue du prêt des œuvres, les Etats-Unis d'Amérique n'occupent pas une place équivalente à l'importance des collections de leurs musées et à la qualité de la programmation de leurs expositions. Le coût de l'acheminement des œuvres outre-atlantique est sans doute la cause de la faiblesse de la représentation des collections du Mnam-Cci aux USA en 1994 — quatre œuvres ont été prêtées à l'exposition italienne du Guggenheim, un Dali au Metropolitan pour la rétrospective, un Picasso pour le Metropolitan également, auxquels il faut ajouter des prêts consentis dans le cadre d'échanges d'œuvres dont le principe avait été conclu lors de la rétrospective Matisse du Centre. La Grande-Bretagne n'est pas, non plus, un partenaire de premier plan : outre l'exposition sur les avant-gardes et la Grande Guerre, la Tate Gallery de Londres eût, certes, recours à neuf œuvres du Musée pour sa grande exposition *Picasso-Sculptor-Painter*, et la Hayward Gallery emprunta trois œuvres pour *The early Years of Salvador Dali*. En Suisse, quatre expositions importantes sollicitèrent les collections du Mnam-Cci : Henri Michaux à Genève pour quinze œuvres, Leger à Bâle pour douze œuvres, Beuys à Zürich pour dix œuvres et Picasso contemporain à Lausanne pour sept œuvres. En Autriche, la participation la plus marquante s'incarna dans le prêt de treize Chagall pour le musée de Linz ; au Portugal, Lisbonne, capitale européenne de la culture en 1994, organisa une grande exposition autour du surréalisme, Mondes parallèles, pour laquelle les collections prêtèrent quinze œuvres. En Belgique, une rétrospective Gilioli mobilisa neuf œuvres ; en Turquie, un partenariat avec le Musée Cantini de Marseille amena le Mnam-Cci à prêter quatorze œuvres à un panorama de l'art français au XXème siècle au Musée des arts décoratifs d'Istanbul. Une douzaine d'autres pays fut visité par des œuvres du Centre ; on retiendra l'exposition Soulages en Chine, en Corée et à Taiwan pour laquelle le Mnam-Cci prêta quatre œuvres et, pour terminer ce tour du monde sur un chef-d'œuvre, il faut citer le départ pour La Haye de *New-York City* de Mondrian, à la rétrospective du centenaire... !

Une telle quantité de prêts constitue, certes, une charge de travail considérable pour le Musée : réception des demandes et des demandeurs, élaboration des listes, établissement de l'ordre du jour du Comité de Prêts mensuel, constats, décrochages, restaurations, prises de vue, encadrements, contrats, emballages ; bien souvent les emprunteurs sollicitent des recherches documentaires. Mais c'est là aussi l'occasion de tisser ou de renforcer des liens avec le réseau français et international des musées ; c'est également l'opportunité de travailler sur des œuvres moins souvent — ou plus rarement que d'autres — accrochées aux cimaises du Musée.

Le bilan des prêts d'œuvres des collections du Mnam-Cci à des manifestations extérieures laisse apparaître les pays d'accueil et les quantités d'œuvres suivantes :

	Nb de prêts	Nb de dossiers de prêts	Nb de villes concernées	Nb d'institution "visitées"
Centre G. Pompidou	336	13		
Paris	136	21		
France (régions)	672	65		
Dépôts (musées)	61	9		
Dépôts (ministères)	16	3		
PAYS :				
Allemagne	331	31	19	26
Japon	142	9	9	17
Espagne	90	16	7	13
Italie	57	10	6	9
Grèce	50	2	2	2
USA	49	10	5	7
Grande-Bretagne	41	5	5	8
Suisse	37	6	5	6
Lithuanie	32	1	2	2
Autriche	22	2	2	2
Portugal	17	3	1	3
Belgique	16	4	4	5
Turquie	14	1	1	1
Suède	12	2	2	2
Canada	9	4	4	4
Pavs-Bas	9	5	3	5
Irlande	8	1	1	1
Mexique	8	2	1	1
Russie	6	2	1	2
Chine	4	1	1	1
Corée	4	1	1	1
Finlande	4	1	1	1
Taiwan	4	1	1	1
Bohème (Rep.Tchèque)	3	1	1	1
Luxembourg	1	1	1	1
TOTAL	2 191	233		

⇒ Voir aussi : Annexe 1, Liste complète des acquisitions en 1993 et 1994

LES ACTIONS COMMERCIALES (SERVICE DES ÉDITIONS ET DE L'ACTION COMMERCIALE)

Chef du service des éditions et de l'action commerciale : Philippe Bidaine; responsable de l'action commerciale : Michel Grunbaum

Depuis quelques années, grâce à une politique de diversification des activités (création de la Boutique, lancement d'opération et de produits nouveaux, accords de partenariat et de coédition), ainsi qu'à une stratégie de distribution et de promotion adaptée, les actions commerciales du Centre Georges Pompidou ont connu un net développement. Par rapport à 1992, les résultats de la période ont été caractérisés par des performances différentes, selon la nature des activités :

<i>Le chiffre d'affaires des éditions s'est élevé</i>	en 1993, à 16,82 M.F. H.T., soit une forte augmentation de 66% par rapport à 1992, (année <i>Matisse</i>); de janvier à fin septembre 94, à 8,635 MF H.T., soit une diminution nette par rapport à 1993 (moindre succès de la <i>Ville</i> et de <i>Beuys</i>);
<i>Les recettes diverses facturées (cession de droits, royalties Éditions et Boutique, ventes de soirées) se sont élevées</i>	en 1993 à 3,1 MF H.T., soit une augmentation de 151% par rapport à 1992 ; de janvier à fin septembre, à 911964F ;
<i>Le chiffre d'affaires de la Boutique s'est élevé</i>	en 1993 à 3,18 MF H.T., soit une diminution de 28% par rapport à 1992 ; de janvier à fin septembre 94, à 2,169 MF H.T.;
<i>La redevance perçue par le Centre, provenant de l'exploitation des librairies Flammarion est passée :</i>	de 3,72 M.F. en 1992 à 5,96 M.F. en 1993 (hausse de 60 %) ; de janvier à fin août 94 à 2,398 MF ;
<i>La redevance perçue d'Eliaance, concessionnaire des restaurants s'est élevée :</i>	en 1993 à 425 K.F., soit une légère diminution de 1,75% par rapport à 1992. de janvier à fin août 94 à 254.923F.
<i>Globalement, sur la période, l'ensemble de ces ressources perçues par le Centre, s'est donc élevé à 43,74 MF</i>	avec un chiffre total 29,38 M.F. en 1993, soit une augmentation de 47,6 % (9,4 M.F.) par rapport à l'année précédente.

La politique commerciale sur la période a été caractérisée par la poursuite des orientations générales suivantes : diversifier les produits édités et commercialisés par le Centre ; développer les opérations de partenariat et de coédition (produits éditoriaux dérivés, produits audiovisuels) ; promouvoir et informer (participation aux principaux Salons et Foires du Livre, édition de catalogues et de documents promotionnels, relations presse, publicité...) ; développer et renforcer les réseaux de distribution ; maximiser dans un souci de rentabilisation, le rendement économique des productions (souci de minimiser les coûts de revient et politique de prix de vente adaptés) ; développer les cessions de droits et royalties ; rationaliser les fonctions et moyens de gestion du Service.

Le bilan qui suit analyse spécifiquement les principales activités du Service Commercial.

La distribution des éditions

La distribution des produits éditoriaux (publication, catalogues des manifestations, affiches et cartes postales), constitue de loin l'activité commerciale la plus importante, ainsi qu'un support essentiel de l'image de marque du Centre, producteur de produits autonomes et complémentaires à sa programmation. Sur la période, le chiffre d'affaires hors taxes, hors cessions internes (et hors reversement de royalties de coéditions et ventes de droits), généré par les Éditions du Centre, s'est élevé à 25,45 M.F.. (avec en 1993 un chiffre d'affaires de 16,82 MF, soit 66% d'augmentation par rapport à 1992).

En 1993 l'énorme succès de l'exposition *Matisse* et des produits éditoriaux publiés par le Centre à cette occasion, en constitue la raison principale : le catalogue a été vendu à 40.500 exemplaires en version brochée dans le Centre, 17.000 exemplaires en version reliée en librairies ; *l'Art en Jeu Matisse* a été vendu à environ 7.300 exemplaires ; les produits dérivés, coédités avec Flammarion IV (affiches, cartes postales, agenda, calendrier, livres de notes), ont généré pour le Centre, en quatre mois d'exposition, un retour en chiffre d'affaires de 1,6 MF, soit un bénéfice total de 928 K.F., cela pour un investissement de 698 KF. L'exposition a permis de développer de nouvelles actions de prospection et de vente directe de catalogues aux entreprises (partenaires ou non de l'exposition). A cet "effet Matisse", s'ajoutent les retombées de la nouvelle concession d'exploitation des libraires Flammarion IV du Centre, en vertu de laquelle le taux de cession de nos éditions est passé de 40% à 36%.

En 1994, la notoriété et le succès des manifestations présentées (*La Ville, Beuys*) ont été moindres, et leurs retombées commerciales également. Néanmoins, les deux grands catalogues ont été, à leur mesure, des succès remarquables : *La Ville*, avec 12.000 catalogues vendus, et un second tirage épuisé ; *Beuys*, avec 5.500 catalogues vendus, et un tirage quasiment épuisé.

Les produits éditoriaux nouveaux

La période a vu le développement de l'édition d'un certain nombre de produits éditoriaux à vocation commerciale, avec des partenaires coéditeurs. Ainsi les produits dérivés *Matisse* ci-dessus mentionnés, coédités avec Flammarion IV, et l'agenda 1994 présentant les collections du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Ainsi des coéditions de produits audiovisuels avec la RMN : une cassette *Matisse*, les documents de la série *Mémoires*, avec deux titres (*César* et *Louise Bourgeois*) ; malheureusement, la commercialisation de ces produits s'avère difficile. Ainsi les produits dérivés *La Ville* (affiches et cartes postales avec Flammarion IV), et la boîte de cartes postales « *Chagall* ».

Répartition des ventes par familles de produits

La part la plus importante du chiffre d'affaires est réalisée par les catalogues des expositions en cours et, plus précisément, se répartit ainsi :

Catalogues.....	55,
5 %	
Livres (hors expos).....	23,
5 %	
Revue.....	5,3
%	
Petits journaux.....	2,5
%	
Documents pédagogiques.....	2,3
%	
Guides.....	2,3
%	
Affiches.....	4,2
%	
Cartes postales.....	3,8
%	
Cassettes audiovisuelles.....	0,1
%	
Divers (diaporamas, etc.).....	0,5
%	

Structuration du chiffre d'affaires par réseau de distribution :

Globalement, le groupe Flammarion (Flammarion IV et Union-Distribution) assure environ 80% du chiffre d'affaires de la commercialisation des Éditions du Centre. Plus précisément, le chiffre d'affaires des éditions s'est, en 1993 réparti ainsi :

Flammarion IV (librairies du Centre).....	59% du
CA	
Union-Distribution (Librairies France, Suisse, Belgique).....	21% du
CA	
Étranger (distributeurs libraires et Celf).....	9% du
CA	
Collectivités — Bibliothèques, VPC directes.....	11% du
CA	

En ce qui concerne les exportations, celles-ci se distribuent ainsi :

CEE,.....	57% du
CA	
USA.....	21% du
CA	

C

<i>Japon</i>	16% du
<i>CA</i>	
<i>Autres</i>	6% du
<i>CA</i>	

Cessions — royalties — ventes — événements

L'ensemble de ces recettes s'est, sur la totalité de la période, élevé à environ **4 MF** (avec notons le 3,1 MF en 93, soit une augmentation de plus de **150%** par rapport à 1992).

Ces recettes se sont réparties ainsi :

	1993	Jan/sep 94	Totaux
- Cessions de matériels et de droits pour éditions d'ouvrages en langues étrangères	132 KF	328 KF	460 KF
- Recettes de coéditions (livres et produits dérivés)	1 900 KF	330 KF	2 230 KF
- Royalties sur cessions de droits d'édition des années antérieures	25 KF	4,5 KF	29,5 KF
- Redevance Flammarion IV sur édition d'affiches	32 KF	46 KF	78 KF
- Royalties Boutique-objets	49 KF	60 KF	109 KF
- Soirées-visites MNAM-Petits déjeuners	960 KF	144 KF	1 104 KF
Total	3 098 KF	912,5 KF	4 010,5 KF

Notons les points suivants :

Près de 68% de ce poste recettes (2,72 MF) sont générés par les cessions royalties et coéditions, et le renforcement de notre participation aux principaux salons du livre (et aux principaux pôles de rencontre des professionnels de l'édition, et notamment la Foire de Francfort), contribue efficacement à ces résultats. 1993 a vu apparaître un nouveau poste de recettes généré par la vente de soirées-événements à des entreprises ou commanditaires divers (environ 30% du chiffre d'affaires). Enfin, l'exposition *Matisse* a été pour cette activité un élément très profitable, et exceptionnel.

La Boutique et les produits nouveaux

Sur la période, le chiffre d'affaires de la Boutique s'est élevé à **5,35 MF H.T.** (3,18 MF en 1993, et 2,169 MF de janvier à fin septembre 94).

Evolution du chiffre d'affaires :

De son ouverture en juin 1988 à fin 1991, le succès commercial de la Boutique n'a cessé d'être croissant, (passant de 4 MF H.T. en 1989, à 5,1 MF H.T. en 1991). Par contre, à partir de 1992, le chiffre d'affaires a régulièrement diminué. (le chiffre d'affaires a diminué de 28% de 1992 à 1993). Plusieurs raisons apparaissent causes de ces difficultés : le déménagement de la Boutique de sa position centrale dans le Forum, vers la mezzanine ; "l'effet Matisse" qui a entraîné des problèmes de circulation des publics du Centre drainé dans de longues files d'attente, ainsi que l'orientation des dépenses des visiteurs vers (essentiellement) les produits éditoriaux liés à l'exposition ; la poursuite de la crise économique, dont tous les « commerces culturels et de loisirs » sont victimes; enfin, les difficultés de gestion liées au statut non-commercial du Centre.

Stratégie et gestion :

Depuis 1990, les principes qui régissent la gestion de la Boutique par le Service Commercial, sont les suivants :

- Une sélection rigoureuse qui concilie à la fois des exigences de qualité et de design des produits, ainsi qu'un achalandage diversifié et adapté aux demandes des publics du Centre (c'est à dire essentiellement, mais non uniquement, des produits moins chers que 500F),
- Un développement de la gamme des produits d'édition originaux, marqués ou labellisés Centre Georges Pompidou, (environ au nombre de 45 à ce jour),

- Une gestion rigoureuse visant à contrôler les charges de fonctionnement (diminuées depuis 1989), la gestion des stocks et les rapports avec nos fournisseurs,
- Une stratégie de communication sur la Boutique et ses produits (contacts avec la presse spécialisée et les magazines, opérations publicitaires, promotions spéciales auprès des adhérents du Centre et de l'APCP, participation aux opérations de communication communes aux Boutiques de Musée).

La sélection des produits

Celle-ci a été, en 1993, effectuée selon deux changements annuels (en mai et en novembre), chaque sélection ayant présenté environ 450 produits différents, dont les prix s'échelonnent de 10 F à 6 000 F. Ils sont répartis en quatre familles spécifiques : les produits de sélections permanente (succès commerciaux confirmés) ; les produits saisonniers ; les produits événementiels (liés aux manifestations du Centre) ; les produits d'édition (spécifiques et labellisés Centre Georges Pompidou). La nature des produits est très diversifiée, et couvre les domaines suivants : Arts de la Table, Maison décoration, Jouets, Papeterie, Bijoux et ornements, Tissus imprimés (Tee Shirts, Foulards), Divers.

Les redevances de concession

Librairies :

Pour la période, la redevance provenant de l'exploitation des *librairies Flammarion IV* du Centre s'est élevé à 8,36 MF (avec 5,96 MF en 93, la hausse a été de 60% par rapport à 1992). La hausse importante de 1993 par rapport à 1992 s'explique par le succès considérable de *Matisse*, et le fait que le nouveau contrat de concession, entré en vigueur le 1^{er} janvier 1993, octroie au Centre une redevance de 11% sur le chiffre d'affaires des librairies, soit 1% de plus que le contrat en vigueur antérieurement.

La restauration

Deux éléments importants sont à noter : à partir de janvier 1995, la redevance à percevoir effectivement par le Centre passera à 12% (et non 4%, la « dette » relative aux investissements ayant été annulée) ; d'autre part, on constate en septembre et en octobre 1994, un redressement net du chiffre d'affaires (stratégie de promotion commune du Centre et du Concessionnaire).

LA COMMUNICATION DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Directeur de la communication : Jean-Pierre Biron

La Direction de la Communication, organisée autour de cinq pôles (Relations publiques/presse, Image, Communication Interne, Gestion, Mécénat) a procédé en 1993, à la mise en place d'une politique de communication et d'une stratégie dans le cadre de ses spécificités.

Créée pour recentrer les actions de communication du Centre Georges Pompidou en une seule entité, rattachée directement au Président, elle assure la cohérence des actions du Centre dans le cadre de sa pluridisciplinarité. La nouvelle structure est issue de l'agrégation des services de presse et de relations publiques de la Présidence, du Mnam et du Cci, hors Bpi et Ircam, du rattachement du service graphisme (précédemment dépendant du service Édition) et de la création de trois pôles (communication interne, gestion, mécénat). Elle a pour avantage de professionnaliser les métiers de la communication, de faire bénéficier le Centre d'une synergie entre les différentes actions des départements (plan média, relations presse et relations publiques) tout en gardant

C

une cohérence autour de l'image du Centre ce qui a entraîné la mise en place de méthodes et d'outils appropriés.

Objectifs et organisation

Pôle presse et relations publiques

L'équipe de presse comporte quatre attachées de presse ayant chacune une formation théorique et pratique dans les disciplines suivantes : arts plastiques, architecture et design, spectacles vivants, cinéma de fiction, cinéma d'art et nouvelles technologies.

Les relations publiques ont pour mission de mettre en place une politique visant à sensibiliser les personnalités du secteur culturel et les partenaires du Centre à ses actions de promotion de l'art moderne et contemporain. Elle se charge, entre autre, d'informer et d'accueillir les invités et visiteurs de marque sur les événements du Centre autour des vernissages et des visites privées.

Pôle image

Il est le garant de l'identité graphique du Centre à travers ses créations de documents, dans le respect de la charte graphique. A cet égard, il maîtrise tous les documents de promotions des manifestations (visuel, graphisme et réalisation finale) dans le cadre des productions événementielles. Il exécute tous les différents types de documents communs à tous les départements et services du Centre (cartes de vœux, papeterie du Centre, dossiers de presse saison..) dans le cadre des productions institutionnelles.

Une équipe de trois graphistes réalise l'ensemble des documents de communication du Centre Georges Pompidou qu'ils soient présentés au grand public à l'extérieur du Centre (affiches, cartons d'invitation), aux visiteurs (dépliants, panneaux de signalétique) ou encore destinés au fonctionnement du Centre (formulaires administratifs).

Communication interne

Elle a en charge de développer la communication entre les membres du personnel par la mise en place de *media* internes. Pour favoriser la diffusion des informations un journal *Coursives* est publié tous les deux mois, présentant les métiers et les actualités du Centre Georges Pompidou et sa politique culturelle, ainsi que les mouvements du personnel. La lettre *Flash Info* permet d'appeler l'attention sur des nouvelles urgentes concernant la vie du Centre.

Pôle gestion

Afin de bénéficier des économies d'échelles, la Direction de la Communication a en charge la gestion administrative et financière liée aux dépenses de : fabrication des documents (affiches, cartons d'invitation, dossiers de presse, communiqué de presse...); frais de réception (traiteurs, accueil...); signalétique (réalisation et installation); contrats (honoraires versés à des agences de presse) et marchés publics (achats d'espaces, études spécifiques) Cette gestion est assurée par 1,5 personnes

Pôle mécénat

Il a pour objectifs de rechercher le contact avec les entreprises et les partenaires culturels afin de favoriser leur soutien ou leur participation au financement des grandes manifestations. Vingt-quatre accords de partenariat ou subventions ont été négociés et suivis. Reflets de l'activité du Centre et de sa renommée, ils traduisent aussi l'intérêt de nos partenaires pour nos engagements culturels et leur envie d'associer leur politique de communication à la nôtre. Ainsi les entreprises, souhaitant participer à la réalisation d'une exposition, bénéficient, en contrepartie, de leur présence sur les documents de communication du Centre (affiches, dossiers de presse, catalogues, cartons d'invitation...).

De nombreux partenaires *media* participent aussi à la promotion du Centre Georges Pompidou(campagnes d'affichage, spot radio ou télé, encarts dans la presse).

Bilan

Pôle presse et relations publiques

Chaque semaine le Centre édite un dossier de presse (routé en 300 exemplaires) dont le résultat est visible dans les nombreux articles publiés dans la presse sur ses activités. De plus cette année, 80 tournages ont été réalisés. Un certain nombre de press-book récapitulants tous les articles publiés ont été réalisés pour des expositions considérées comme importantes ou ayant bénéficié d'un soutien, par exemple : *LA VILLE* (500 pages), *CHAREAU* (100 pages), *SOTTASS* (100 pages), *BEUYS* (200 pages) et *MANIFESTE* (100 pages).

Afin d'informer les différents acteurs du Centre, une revue de presse hebdomadaire d'environ 80 pages est constituée, présentant les activités du Centre, l'actualité culturelle en France et dans le monde ainsi que les grandes lignes de politique culturelle.

Les deux responsables du service des Relations Publiques sont chargés des visites de personnalités et de l'organisation de soirées (vernissages, soirées privées autour d'expositions) afin de sensibiliser les destinataires aux activités de soutien de l'art contemporain au Centre Georges Pompidou.

Pôle image

28 affiches ont été composées pour les campagnes visibles dans les couloirs du métro, sur les mâts de Paris ou sur les autobus ; 40 dépliants ont été réalisés pour l'information du public, sur le programme du Centre ou sur une exposition particulière ; 79 cartons d'invitation ont été dessinés ou encore 25 couvertures de documents ou de dossiers de presse et 37 formulaires administratifs divers. Pour assurer la bonne circulation des publics, 3 documents de signalétique sont réalisés et installés par jour.

Communication interne

Le pôle communication interne a aussi organisé 340 visites internes d'exposition ou de services, permettant à tout le personnel de mieux comprendre et participer à la vie du Centre (5 Coursives et 10 Flash Info ont été réalisés).

Pôle gestion

Budget total 1994 :	8 631 000 F
dont :	
Communication Interne :	230 000 F
Plan Média (<i>La Ville, Beuys, Sottsass...</i>) :	2 400 000 F
Pôle Image :	260 000 F
Production des manifestations :	2 476 000 F
Réceptions liées aux manifestations :	390 000 F

Mécénat

Parmi les partenaires les plus importants nous pouvons citer :

En 1993

<i>Matisse</i>	fondation ELF
<i>L'Age d'Or de Luis Bunuel</i>	fondation GAN et Yves Saint-Laurent
<i>Roger Tallon</i>	SNCF et Euro RSCG
<i>Pierre Chareau</i>	Saint-Gobain, SIVAQ, Monsanto

En 1994

<i>La Ville</i>	Caisse D'Epargne, Caisse Des dépôts et consignations, OTIS, RATP, Cegelec, Fondation Butagaz
<i>Pathé</i>	Chargeurs SA
<i>B.I.F.A.</i>	Fondation EDF
<i>Soutien de la collection Design</i>	STRAFOR FACOM
<i>Contribution à l'Acquisition du Bleu I de Miró</i>	Yves Saint-Laurent
<i>Conservation des collections d'Arts Plastiques</i>	Crédit Lyonnais

C

Des partenaires dans plusieurs médias ont permis d'assurer la promotion des différentes manifestations auprès du grand public : Métrobus, Avenir Havas, Télérama, Europe I, France Culture, France Inter, Paris-Première apportent régulièrement leur concours au Centre Georges Pompidou.

LES CONSEILS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

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.

D

LE DESIGN AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Marie-Laure Jousset

1. Les expositions

De juin 93 à septembre 94 le service design a alterné les expositions des grandes monographies de créateurs (architectes et designers) qui ont marqué le siècle par leur œuvre :

Gerrit Thomas Rietveld

Galerie Nord — 30 juin — 27 septembre 1993 — Marie-Laure Jousset

Le Centre Georges Pompidou a présenté, pour la première fois en France, une rétrospective de l'œuvre de l'architecte et concepteur de mobilier Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964). L'exposition a été conçue par le Centraal Museum Utrecht (Musée Central d'Utrecht), en collaboration avec le Nederlands Architectuurinstituut Rotterdam (Institut Néerlandais d'Architecture de Rotterdam).

Créateur de la célèbre chaise rouge et bleue et de la maison Rietveld Schröder, connue dans le monde entier, Rietveld est l'un de ces grands talents artistiques néerlandais qui se sont épanouis dans l'entre-deux-guerres par la recherche d'une esthétique nouvelle induite par le mouvement De Stijl. Ce mouvement, constitué autour de la revue De Stijl, fondée en 1917 par Theo van Doesburg, s'oriente vers un nouvel idéal tenant compte des aspirations du corps et de l'esprit, et dont l'esthétisme est destiné à "l'Homme nouveau". La recherche de concepts de formes nouvelles est commune aux arts plastiques, à l'architecture extérieure et intérieure. De Stijl regroupe des artistes et architectes dont Mondrian, Van der Leek, Van't Hoff et Oud.

La chaise rouge et bleue, créée par Rietveld en 1918, non peinte dans sa première version, est un meuble simple, basé sur la chaise-lit pliante traditionnelle. C'est la première occasion d'une projection néo-plasticiste du Stijl en trois dimensions. Le principe d'assemblage des éléments de la chaise constitue l'aspect le plus novateur. Il s'affranchit de l'assemblage traditionnel par tenon et mortaise. Les barreaux semblent être posés les uns au-dessus des autres ou juxtaposés, de petites chevilles fixent l'ensemble. On a l'impression d'une opposition complète à tout principe de stabilité.

Les couleurs choisies pour la chaise, en 1923, s'apparentent à celles des tableaux de Mondrian. Tout comme les intersections orthogonales de lignes chez Mondrian, les barreaux servent ici à coordonner une construction de l'espace illimitée.

En 1924, la maison Rietveld Schröder concrétise parfaitement les idées du Stijl. L'extérieur est une composition tridimensionnelle de plans en gris, blanc et noir avec des touches linéaires en rouge, jaune et bleu, couleurs primaires, seules admises par le Stijl, en réaction aux tons brunâtres qui furent de mode dans les intérieurs de la fin du XIX^{ème} siècle. Le jeu subtil entre les espaces intérieurs et extérieurs et l'aménagement modulable de l'étage supérieur signifient une rupture avec les conceptions traditionnelles d'architecture occidentale.

L'exposition du Centre Georges Pompidou présente une vue d'ensemble de l'œuvre de Rietveld, tant dans le domaine du design que dans celui de l'architecture.

Roman Cieslewicz, graphiste

Forum (bas) — 20 octobre 1993 — 10 janvier 1994 — Commissaire : Margo Rouard.

Le Centre Georges Pompidou a présenté sa première monographie consacrée à un graphiste. Né en 1930 en Pologne, Roman Cieslewicz, diplômé de l'Académie des beaux-arts de Cracovie en 1955, se consacre d'abord principalement à l'affiche pour des sujets très variés : films, théâtre, concerts, cirque... En 1963, il vient à Paris pour "voir comment ses affiches se verraient dans la rue, au milieu des autres, avec l'éclairage du néon". Depuis

D

1955, il a conçu plus de 400 affiches, dont *Le procès* (1964), *L'attentat* (1972), *Les Galeries Lafayette*, *La France a du talent* (1989), *Amnesty International* (1975), *Paris Berlin*, *Paris Moscou* (1979) et toutes les affiches de film de Raymond Depardon. Les plus grands musées nationaux ont acquis un certain nombre d'entre elles. Le Centre Georges Pompidou a, depuis 1991, intégré une centaine d'affiches dans ses collections permanentes.

Les travaux d'édition de Roman Cieslewicz commencent avec la revue polonaise *Toi et moi* (1960 à 1975). En 1964, il entame une collaboration avec le magazine féminin *Elle* en tant qu'illustrateur puis directeur artistique. Il crée le principe graphique de la collection de livres de poche *10/18*, en 1968, et met en page de prestigieux catalogues

tels *Paris Berlin* et *Paris Moscou* du Centre Georges Pompidou en 1979. Il travaille régulièrement depuis 1991 pour « Libération » et « l'autre journal ». Parallèlement aux commandes qu'il reçoit, Roman Cieslewicz poursuit ce qu'il nomme un « travail d'hygiène » : les photomontages. Ses photomontages trouvent publications et collectionneurs ultérieurement. Citons les collages pour la marque de chaussures Charles Jourdan (1981), pour les illustrations du magazine *Elle* (1964), ou celles du roman « *Les dieux ont soif* » d'Anatole France pour l'imprimerie Nationale (1989).

Roger Tallon — itinéraires d'un designer industriel

Forum (haut) — 20 octobre 1993 — 10 janvier 1994 — itinérance : Toronto et Ottawa — Commissaires : Raymond Guidot et Martine Lobjoy.

En 1969, lors de son exposition inaugurale "Qu'est-ce que le design ?", le Centre de création industrielle présentait déjà Roger Tallon aux côtés des grands designers industriels de réputation internationale, Joe Colombo, Charles Eames, Verner Panton.

Ingénieur de formation, Roger Tallon s'oriente très vite vers le secteur du design industriel. En 1952, alors âgé de 23 ans, il devient responsable de la communication graphique chez Caterpillar France et consultant des filiales européennes Dupont de Nemours. L'année suivante, il rejoint l'agence Technès fondée par Jacques Viénot, fervent défenseur de la qualité esthétique de l'objet industriel. Directeur des études jusqu'en 1973, il y conçoit des chariots élévateurs pour la société Salev, des tracteurs d'aéroport pour Fenwick, des machines-outils pour Gambin et la Mondiale...

Dans la conception de ces objets, Roger Tallon fait preuve d'un souci d'ergonomie inconnu à cette époque, souci qu'il transpose à des produits de grande consommation comme des caméras et appareils photographiques pour Pathé, Kodak, Foca, SEM (notamment la caméra "Véronique"), des appareils ménagers pour Peugeot ou Frigidaire, des téléviseurs pour Téléavia, dont le portable P111, copié maintes fois à travers le monde, le métro de Mexico, le train Corail.

Durant ces vingt années, l'agence Technès est un lieu de bouillonnement créatif. S'y côtoient aux côtés de Roger Tallon, des ingénieurs, des graphistes, des industriels — professionnels que l'on s'attend à trouver dans une agence de design — mais aussi des artistes tels Yves Klein, César ou Arman.

En 1973, Roger Tallon fonde sa propre agence « Design programmes ». Le choix du nom n'est pas innocent : il affirme une volonté de design global. L'innovation se met au service de l'entreprise et de son image, c'est-à-dire de la cohérence de tous les produits qu'elle fabrique. Tallon y développe des études aussi variées que la gamme de montres pour Lip, des chaussures de ski pour Salomon, des luminaires pour Erco, des bidons d'huile pour Elf, de multiples images graphiques...

Au cours de cette période, il se passionne de plus en plus pour le « design ferroviaire ». Il conçoit la signalétique et la cartographie du RER, engage de nouvelles études de matériel roulant pour la SNCF et finalise le train Corail.

Après la naissance, en 1984, de la société Adsa + Partners, réunissant Roger Tallon, Pierre Paulin et Michel Schreiber (en association avec Marc Lebailly), les études de Tallon réalisées pour la SNCF se concrétisent. Elles ont d'ores et déjà abouti au TGV atlantique, au funiculaire de Montmartre, à la nouvelle image du TGV et du Fret SNCF. Et pour le futur : le TGV à deux niveaux, le métro parisien Météor, le TGV Nord américain (Texas et Canada)...

Ettore Sottsass

Forum (bas) — 17 février — fin avril 1994 — Forum (niveau haut et bas) — 27 avril — 5 septembre 1994 — Commissaire : Marie-Laure Jousset. Scénographie : Ettore Sottsass.

Cette exposition de l'œuvre de l'architecte-designer italien Ettore Sottsass était la première rétrospective de cette ampleur consacrée à ce créateur qui est l'un des architectes-designers majeurs de l'histoire du design du XXe siècle.

Ettore Sottsass (né en 1917) est en effet considéré, tant en Italie qu'à l'étranger, comme l'un des chefs de file du design. Théoricien, écrivain, photographe, remarquable dessinateur, architecte, il nourrit toutes ses créations d'influences multiples. Ses nombreuses œuvres et dessins présentés dans l'exposition ont permis de cerner les différentes approches d'Ettore Sottsass qui peut être perçu comme un designer particulièrement humaniste.

2. La collection

Le service design a poursuivi la constitution de la collection de design, en tentant de creuser la question : « Qu'est ce que le design ? ». C'est à cette question qu'en 1991, lors de l'exposition *Manifeste*, la collection naissante du Centre Georges Pompidou entendait répondre. Une tentative, en quelque sorte, de définition, qui embrassait, dans les plus grandes largeurs, la production industrielle de série, du design militaire au design le plus domestique. Cette démonstration de force, qui offrait au visiteur sur le plateau du Forum plus de 800 objets à observer, a pu apparaître comme une forme de provocation. Provocation à traiter sous le seul rapport des formes, tous les objets industriels, y compris les plus inattendus dans un lieu culturel.

Meubles et immeubles

Forum Haut — 23 juin — 13 septembre 1993 — Commissaires : Alain Guiheux (architecture), Marie-Laure Jousset (design)

La deuxième exposition, dans le vaste espace du Forum Haut, intitulée *Meubles et immeubles*, a constitué un exercice différent. A une présentation très générale qui n'embrassait que le design contemporain, des années 60 à nos jours, succède une manifestation dont le point de départ se situe dans les années vingt, époque charnière et novatrice dans l'histoire du mobilier du XXe siècle, suivant un processus industriel.

Les quelques soixante pièces exposées ont été acquises au cours de l'année 93 et sont entrées dans une collection qui affiche clairement ses ambitions : constituer un histoire du design de l'objet de série au XXe siècle. Les chaises, tables, fauteuils exposés, sont tous ou des prototypes, ou des modèles, ou des premiers exemplaires. Aucune pièce présentée, même à l'état expérimental, ne se sépare de la volonté du créateur, de la produire, comme l'entendaient les artisans du Bauhaus, à des « millions d'exemplaires ».

Parmi les nouvelles acquisitions, on pourra découvrir un ensemble de mobiliers d'Eileen Gray, en provenance de sa villa E1027 à Roquebrune, la salle à manger conçue par Marcel Breuer pour le peintre Vassily Kandinsky, des meubles de Jean Prouvé et Charlotte Perriand et 41 pièces en provenance de la collection privée de Alexander von Vegesack et conçues par les plus grands architectes du XXe siècle (G.T. Rietveld, Mies van der Rohe, Avar Aalto, Charles Eames, etc.)

La collection von Vegesack

Exceptionnelle, la collection Vegesack acquise par le Centre Georges Pompidou ne l'est pas seulement par la qualité des pièces, mais aussi parce qu'elle représente un ensemble de base lorsque l'on veut créer une collection internationale. Elle regroupe l'essentiel des pièces charnières dans l'histoire du mobilier du XXe siècle. L'exposition a montré selon un parcours chronologique, l'évolution du mobilier depuis les années vingt jusqu'aux années soixante.

Parmi les créateurs présents dans cette collection, Gerrit Thomas Rietveld et Marcel Breuer. Dès 1922, ils libèrent la chaise en la réduisant à ses éléments irréductibles. Dans un concept minimaliste, la forme s'engage désormais vers la pureté géométrique. Ils introduisent l'acier tubulaire dans le siège et le cintrage du contreplaqué. La collection présente également un véritable joyau bauhausien : la lampe de Wilhelm Wagenfeld, produite industriellement au début des années trente.

Une pièce rare du Finlandais Alvar Aalto a notamment été achetée : la *high back chair*, réalisée vers 1930. Aalto introduit le porte-à-faux en bois dans le mobilier, principe exploité par la suite par bon nombre de créateurs. C'est également lui qui introduit le principe du cintrage en trois dimensions dans le traitement du contreplaqué.

Autre pièce fondamentale et très rare de la collection, une des premières réalisations de Mies van der Rohe : le *siège MR50*, conçu en 1929 pour la maison tchécoslovaque *Tugendhat* à Brno.

La collection a présenté la première chaise en contreplaqué moulé en trois dimensions fabriquée industriellement et réalisée par Charles Eames. Comme Breuer, Eames est un extraordinaire expérimentateur. Il conçoit, en 1950, pour Herman Miller, la première chaise en matériau de synthèse fabriquée en série. Il introduit les éléments modulables dans le mobilier, en particulier pour une étagère de bureau, le *ESU (Eames Storage Unit)*.

Avec George Nelson, commence une nouvelle période. Jusqu'alors, les formes étaient en accord avec la nature humaine, pour le confort du corps humain. Pour penser un siège, Nelson part de l'idée que l'on peut s'asseoir sur tout ce qui existe. Tout devient alors possible quant aux formes, matériaux, couleurs, etc. En 1955, il réalise le *Coconut*, un fauteuil en forme de morceau de noix de coco ! George Nelson excelle également dans le mobilier de bureau ou, plus exactement, les systèmes de bureau. Dès 1964, il conçoit des éléments qui nous sont très familiers aujourd'hui, comme le système modulable *Action office*, en aluminium et noyer.

D

Dans la collection Vegesack, quelques pièces témoignaient de la place de Knoll dans l'histoire du design. Cette maison fut, grâce à Florence Knoll, un véritable laboratoire dans les années cinquante et soixante, en faisant travailler notamment Bertoia, Risom, Hardoy, Saarinen...

Des documents rares prêtés par Alexander von Vegesack ont été également exposés, notamment des albums photographiques en provenance de la société Herman Miller montrant les différentes étapes de fabrication des meubles en usine, des catalogues, Thonet, Knoll, Standard Möbel, etc.

Mais cette exposition est également une réflexion sur ce qu'est une collection. Le Centre Georges Pompidou a choisi de se doter d'un corpus cohérent à travers les 43 pièces de la collection Vegesack. Tout musée contracte, au moins dans le temps de la formation de son capital-collection, une dette à l'égard des collectionneurs privés. Aussi y-avait-il dans cette présentation une forme d'hommage à ces pionniers. A rebours, cette conversion d'une collection personnelle en collection publique lui conférait la gravité de ce qui apparaît comme l'ébauche d'une histoire raisonnée du mobilier au XXe siècle.

Cette conversion est en même temps une conversation entre deux raisons, celle qui séduit, à coups de cœur successifs, un patrimoine personnel, et celle qui décide et raisonne à plusieurs un patrimoine public.

Les acquisitions présentées

Eileen Gray	<i>Banquette de repos, 1925-1928</i>	Banquette matelassée, recouverte de cuir synthétique, piètement tubulaire chromé, 58 x 250 x 70 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes)	Achat, 1992
	<i>Coiffeuse, 1926-1929</i>	Aluminium, bois peint, liège et miroir, tiroirs pivotants, 163 x 55 x 17 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes); trois versions connues	Achat, 1992
	<i>Fauteuil « Transat », 1925-1926</i>	Bois verni, métal et cuir synthétique noir, 78 x 55 x 97,5 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes); douze exemplaires, six versions connues	Achat, 1992
	<i>Meuble à tiroirs pivotants, 1923-1928</i>	Bois peint, 63 x 27 x 73 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes). Pièce unique. Ce meuble était situé entre les baies du salon, du côté de la cheminée.	Achat, 1992
	<i>Siège de coiffeuse, 1929</i>	Structure tubulaire en métal chromé à l'origine, puis peint; assise et dossier en bois, rembourrés à l'origine. 69 x 50 x 53 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes). Seul exemplaire connu; probablement pièce unique ou très petite série.	Achat, 1992
	<i>Table à rallonge rabattable, 1925-1928</i>	Piètement droit en métal tubulaire chromé à l'origine, puis peint; plateau en bois. 72 x 60 x 100 cm (ouverte), 52 cm (fermée). Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes)	Achat, 1992
	<i>Table de chevet "E-1027", 1925-1928</i>	Structure coulissante (réglage de la hauteur du plateau) en métal tubulaire à l'origine chromé, puis peint; plateau en celluloïd transparent. 64 x 51 cm (diamètre). Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes)	
	<i>Table roulante à poignée, vers 1925</i>	Bois et métal tubulaire peint. 77 x 54 x 85 cm. Provenance : maison E 1027 à Roquebrune Cap Martin (Alpes Maritimes). Pièce unique. Conçue pour transporter gramophone et bouteilles d'apéritif.	Achat, 1992
Robert Mallet-Stevens	<i>Chaises de salles à manger, 1930 (six exemplaires)</i>	Structure métallique laquée noir, assise en contreplaqué laqué noir, à l'origine pourvue d'un coussin amovible. 82,5 x 44 x 50 cm. Provenance : maison de Robert Mallet-Stevens à Paris	Achat, 1993
Jean Prouvé	<i>Chaise basculante, vers 1924</i>	Structure en tôle d'acier inoxydable laquée noir, équipée d'un système de ressort donnant une certaine souplesse à l'ensemble; assise et dossier en toile rouge et tendue. 96 x 44 x 46 cm. Restaurée en 1990.	Achat avec Pont-à-Mousson SA, 1992

	<i>Chaise cafétéria n° 300, 1947</i>	Chaise semi-métallique démontable, variante avec plière des pieds avant; assise et dossier en contreplaqué galbé. 81 x 42 x 49 cm. Livrée à plat avec plan de montage. Fabrication en série : Ateliers Jean Prouvé à Maxéville	Don de Catherine Drouin, 1992
	<i>Fauteuil de grand repos, basculant, 1930</i>	Structure métallique, laquée rouge; assise en toile de bâche tendue sur du rembourrage de crin. Par simple pression du corps, l'assise se déplace grâce à un système de roulement à billes, permettant une position allongée. 96 x 67 x 100 cm. Réalisé en deux exemplaires. Restauré en 1990.	Achat avec la participation de Pont-à-Mousson SA, 1992
	<i>Fauteuil visiteur type 32 « Kangourou », 1948</i>	Prototype d'un fauteuil basculant; éléments de structure en tube d'acier peints en noir; assise et dossier en contreplaqué moulé, côtés et accoudoirs en chêne massif. 76 x 83,5 x 103 cm. Jamais édité.	Achat, 1992
Le Corbusier, Pierre Jeanneret Charlotte Perriand	<i>Chaise longue à position variable, structure, 1928</i>	Structure en métal tubulaire chromé; support métallique en H, laqué noir et beige. 52 à 72 (selon position) x 56 x 160 cm. Plusieurs modèles ont été déclinés, en variant l'habillage: tissu, cuirs divers, monochrome ou bicolore, avec coussin cylindrique et/ou matelas supplémentaire. Fabricant: Thonet	Achat, 1993
Jean Prouvé Charlotte Perriand	<i>Table éclairante, 1953</i>	Plateau en chêne, bordure à pans coupés; structure en métal laqué gris, reposant sur des petits sabots circulaires. 155 x 330 x 86 cm. La Fondation de l'Aide Américaine à la France a offert la restructuration totale d'un immeuble rue Saint-Jacques à Paris, en vue de réaliser la Maison de l'Étudiant (Michel Weill et Claude Prouvé, fils de Jean Prouvé, architectes). Pour cette maison, Jean Prouvé et Charlotte Perriand, assistés de l'ingénieur éclairagiste A. Salomon, ont réalisé une commande spéciale de sept tables éclairantes.	Dépôt du FNAC, 1992
	<i>Bibliothèque de la Maison de la Tunisie, 1953</i>	Piètement et étagères en pin verni et acajou; plots et portes polychromes en tôle d'aluminium pliée. 162 x 353 x 53 cm. Le "Groupe Espace", créé par André Bloc, commande à Charlotte Perriand et Jean Prouvé une chambre d'étudiant pour la maison de la Tunisie à la cité universitaire de Paris. La bibliothèque est l'élément principal de cette chambre. 40 exemplaires réalisés en commande spéciale. Fabricant: Ateliers Jean Prouvé à Maxéville	Achat, 1992
Willem Wagenfeld	<i>Vaisselle cubique, 1938</i>	Dix pièces et huit couvercles, verre pressé. Fabricant: Vereinigte Lausitzer Glaswerke AG., Allemagne	Achat, 1976
	<i>Bouteilles à encre Pelikan, 1938</i>	Deux exemplaires. Bouteille coudée pour encre de Chine. 6 x 10 x 4,5 cm. Fabricant: Vereinigte Lausitzer Glaswerke AG, Allemagne	Achat, 1976
	<i>Dessous de plat, 1930-1934</i>	Verre pressé à feu. 1,5 x 18 cm (diamètre). Fabricant: Schott & Gen. / Jenaer Glaswerke, Allemagne	Achat, 1976
	<i>Légumier avec couvercle, 1930-1934</i>	Verre pressé à feu. 9 x 18 cm (diamètre). Fabricant: Schott & Gen. / Jenaer Glaswerke, Allemagne	Achat, 1976
	<i>Plat à feu, 1930-1934</i>	Verre pressé à feu. 11,5 x 22 cm (diamètre). Fabricant: Schott & Gen. / Jenaer Glaswerke, Allemagne	Achat, 1976
	<i>Théière d'un litre et trois tasses à thé avec leurs soucoupes, 1930-1934</i>	Verre à feu. Théière: 11 x 25 x 15 cm; Tasses: 3,8 x 10,7 cm (diamètre); Soucoupes: 1,6 x 16,2 cm (diamètre); Fabricant: Schott & Gen. / Jenaer Glaswerke, Allemagne	Achat, 1976

D

La collection von Vegesack

43 pièces de mobilier, 1922-1964

Provenance : collection privée de Alexander von Vegesack.

Achat de 22 pièces, 1993.

Don de Alexander von Vegesack de 21 pièces, 1993

Gerrit Thomas Rietveld	<i>Militaire stael</i> , chaise dessinée en 1923 ; <i>Beugel stael</i> , chaise et fauteuil dessinés en 1927
Marcel Breuer	<i>Lattenstuhl</i> , chaise dessinée en 1922 ; <i>B3 Wassily</i> , fauteuil dessiné en 1925 ; <i>B35</i> , fauteuil dessiné en 1929 ; chaise, chaise longue et fauteuil en aluminium (1932) ; <i>Isokon</i> , chaise longue dessinée en 1936
Ludwig Mies van der Rohe	<i>MR10</i> et <i>MR20</i> , chaise et fauteuil conçus en 1927 ; <i>MR50</i> , <i>Brno</i> , chaise dessinée en 1929
Alvar Aalto	<i>N°41</i> , <i>Paimio</i> , fauteuil dessiné en 1931 ; <i>High back</i> , fauteuil dessiné en 1930/31 ; <i>N°98</i> , table à thé roulante dessinée en 1935/36 ; <i>N°39</i> , chaise longue dessinée en 1936
Hans Coray	<i>Landi</i> , 3 chaises dessinées en 1938
Wilhelm Wagenfeld	<i>Bauhauslampe</i> , lampe de table dessinée en 1923/24
J.Hardoy, J.Kurchan, A.Bonet	<i>Hardoy chair</i> , chaise dessinée en 1938
Jens Risom	Chauffeuse, dessinée en 1941/42
Isamu Noguchi	Table en verre, dessinée en 1944
Eero Saarinen	<i>Womb chair</i> , fauteuil avec repose-pieds dessiné en 1947
Thaden Jordan	Chaise basse, dessiné en 1947
Pierre Janneret	Chauffeuse, dessinée en 1949
Harry Bertoina	<i>Diamond chair</i> , chaise dessinée en 1952
Sori Yanagi	<i>Butterfly</i> , tabouret dessiné en 1954
Ray et Charles Eames	<i>DCW</i> , <i>CTW</i> , <i>FSW</i> , chaise, table et paravent, 1945 ; <i>ESU</i> , <i>400</i> , étagère dessinée en 1949 ; <i>Paw</i> , fauteuil dessiné en 1950 ; <i>DKR 2</i> , <i>Wire chair</i> , chaise dessinée en 1951 ; <i>ETR Surfboard</i> , table dessinée en 1951 ; <i>670</i> , lounge chair dessinée en 1956 ; fauteuil aluminium avec repose-pieds, dessinée en 1958
George Nelson	<i>4692</i> , banc dessiné en 1947 ; <i>Coconut</i> , fauteuil dessiné en 1955 ; <i>DAF</i> , fauteuil dessiné en 1956 ; <i>Action office</i> , étagère et secrétaire dessinés en 1964

Ainsi la constitution de la collection a-t-elle été poursuivie à travers des dons et achats liés aux expositions, avec le soutien de partenaires industriels et privés. La pièce la plus exceptionnelle est la table extensible que Charlotte Perriand conçut pour le Salon des Artistes Décorateurs de 1928, et qui ne fut réalisée qu'en deux exemplaires.

LE DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL

Directeur : Daniel Soutif

Département constitutif du Centre Georges Pompidou aux côtés du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, le département du Développement culturel se donne pour mission d'offrir à tous les publics un meilleur accès à l'art et à la

culture d'aujourd'hui. Créé par le décret du 24 décembre 1992, il comprend six services ou cellules rassemblant plus de soixante personnes. Dans les domaines de l'édition, de l'audiovisuel, de l'actualité, de la pédagogie et de l'éducation, le département mène une politique 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 XX^e siècle.
- *Une revue trimestrielle, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, qui 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* à travers la programmation des Revues Parlées
- 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.

⇒ ***Voir aussi : L'Audiovisuel au Centre Georges Pompidou ; les Éditions du Centre Georges Pompidou ; la Galerie d'informations ; la Pédagogie au Centre Georges Pompidou ; les Revues parlées.***

D

LA DOCUMENTATION DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE- CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Catherine Schmitt

La documentation générale du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle 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 temporaires. 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.

Les années 1993 et 1994, années de la fusion des services de documentation du Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle, ont été des années de transition. Elles ont permis aux deux équipes de confronter leurs collections et leurs méthodes de travail, et d'élaborer un organigramme commun qui fut finalement mis en œuvre au 1er septembre 1994.

Le budget d'acquisition de la Documentation du Mnam n'a pas été modifié depuis plus de six ans. L'enrichissement de ses collections rencontre aujourd'hui des difficultés majeures. L'augmentation constante du prix des livres d'art, le nombre croissant des publications, l'influence du marché de l'art sur le coût des documents épuisés, rares ou précieux, les difficultés rencontrées en matière de cessions internes aboutissent à une réduction du pouvoir d'achat ou d'échange de la Documentation. Les acquisitions courantes et rétrospectives s'amenuisent d'année en année, au point de mettre en péril la cohérence d'une collection qui faisait jusqu'ici référence sur le plan international.

Le bilan quantitatif des échanges s'avère positif avec l'étranger. Il s'équilibre avec la France. Le nombre de titres ainsi reçus reste cependant largement insuffisant : trois fois moins important, par exemple, qu'à la bibliothèque du Musée d'art moderne de Saint-Étienne.

1. La documentation au quotidien

Une grande partie du temps et de l'énergie de l'équipe de la Documentation se voit dévolue au travail de description et de classement visant à rendre ses acquisitions et ses collections accessibles à la recherche. Depuis le récolement de 1991, la remise en ordre et en forme de la collection se poursuit : historique des revues anciennes, saisie des catalogues de vente, réparation des ouvrages, désherbage (tri) de la bibliothèque du CCI, reciblage des dossiers d'architectes et designers (le Cci s'efforce depuis plusieurs années de repérer l'ensemble des designers français ou travaillant en France), reconditionnement de certains fonds de photographies et d'archives, reprise de la Réserve. Le recentrage de la politique de dossiers de la Documentation du Cci en fonction des nouveaux besoins liés à la collection se fait très progressivement. Quelques dossiers d'architectes sont déjà en cours de constitution, en collaboration avec la cellule Architecture.

Outre le traitement des très nombreux documents acquis chaque année, la Documentation gère donc l'entretien constant et la remise en ordre de ses collections. Elle doit également en assumer la sauvegarde : d'octobre 1993 à mars 1994, une étude approfondie des problèmes de conservation menée avec l'aide de deux consultants de la Bibliothèque de France a confirmé la gravité de la situation : la dégradation constatée des documents leur laisse une espérance de vie maximale d'environ 30 années. Le travail réalisé devrait mener à l'élaboration d'une politique raisonnée de préservation des documents pour les 5 ou 10 ans à venir, en fonction des priorités et des urgences ainsi dégagées. Les problèmes de conservation figurent désormais parmi les préoccupations majeures de la Documentation.

Enfin, pionnière dans le domaine de l'informatisation, la Documentation dispose 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. Cet outil performant, permet de fournir des notices bibliographiques à d'autres musées français, et de fournir aux auteurs des publications du centre des listes bibliographiques sur disquette. Il faut noter que 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).

2. L'accueil du public.

a) *Les professionnels du matin*

L'accueil personnalisé en salle de lecture du Mnam des professionnels extérieurs s'intensifie : plus de 200 personnes ont été reçues les mardi et les matins, et environ 30 chaque été. Un accueil similaire est assuré à la Documentation du Cci, sans toutefois être comptabilisé. Par ailleurs, 92 stagiaires et vacataires travaillant pour les projets du Mnam-Cci et des autres départements du Centre ont été accueillis et aidés dans leurs recherches au 2^e étage.

b) *Le public de l'après-midi*

La relative boulimie du public se traduit par le nombre important de documents communiqués chaque après-midi (plus de 150 dont 70 catalogues d'exposition, soit près de 20 000 volumes par an), par la détérioration accélérée des documents, et par la multiplication des demandes d'autorisation de photocopier des ouvrages (environ 70 autorisations accordées en 1993 comme en 1994). Le fonctionnement du service public au 2^e étage a été amélioré en 1993 par l'installation de deux terminaux supplémentaires en salle de lecture et d'un troisième dans le hall d'entrée, ce qui porte à 5 le nombre de postes de consultation du catalogue mis à disposition des lecteurs. L'élimination d'une partie des anciens fichiers papier et un réaménagement partiel ont permis d'offrir 8 places supplémentaires au public.

La Documentation du Cci connaît un afflux légèrement moindre, mais également important et majoritairement composé d'étudiants et de jeunes professionnels. Un poste de consultation en libre-accès de la base a été installé en salle de lecture du Cci fin 1993. L'accueil en salle de lecture a par ailleurs été réparti entre les deux équipes : Bibliothèque et Recherche documentaire, ce qui a permis un meilleur équilibre des charges de travail et une plus grande polyvalence vis à vis du public. Sa fréquentation étant contenue à 10 000 personnes par an par la limitation des espaces (40 places) et des moyens humains, la Documentation du Mnam vit sous la pression d'une file d'attente quotidienne et toujours plus longue.

D'une manière générale, le public de l'après-midi, composé à 80 ou 85% d'étudiants, semble de plus en plus tendu. Sans doute excédé par l'insuffisance des ressources documentaires parisiennes, il devient de plus en plus exigeant et « consommateur » de documents et de photocopies. La situation s'aggravant au fil des mois (compliquée encore par l'interférence avec la queue de la BPI), les collections étant de plus en plus menacées, la question de l'accès des étudiants de 1^{er} cycle et d'une éventuelle carte de lecteur est devenue centrale. Avec l'accord du Président, la décision a été prise d'instituer, à compter du 1^{er} septembre 1994, une carte de lecteur, obligatoire, gratuite, réservée aux professionnels et aux étudiants à partir de la maîtrise. Cette mesure est appliquée, sans difficulté majeure, au 1^{er} comme au 2^e étage, la Documentation du Cci gardant une certaine souplesse vis à vis des étudiants de 3^e année (450 cartes ont déjà été établies). En contrepartie du refus des premiers cycles, il a été convenu avec la directrice de la BPI d'effectuer un double câblage, permettant la consultation du catalogue de la Documentation aux bureaux 7 et 0 de la BPI, et celle du catalogue de la BPI à la Documentation du Mnam.

c) *Les archives*

Le secteur des archives du Mnam connaît depuis 1992 un afflux significatif. Environ 150 rendez-vous sont pris chaque année avec des chercheurs français et étrangers. Cette augmentation soudaine pose plusieurs problèmes : manque de place, inconfort des conditions de consultation, insuffisance de personnel, difficultés de surveillance. La création d'une salle réservée à la consultation des documents précieux (lors du regroupement géographique des deux services) s'impose désormais. Les rendez-vous pour la consultation des « boîtes vertes » représentent, quant à eux, en moyenne 1 à 5 personnes par jour le matin (personnel du Mnam-Cci) et 5 à 10 personnes par semaine l'après-midi (public extérieur).

d) *La diathèque*

La Diathèque du Mnam a établi 248 contrats de location de diapositives entre janvier 1993 et octobre 1994. Ces contrats représentent 1221 diapositives prêtées, dont 161 ont fait l'objet d'une publication. La vente de duplicata de diapositives s'élève à 570 unités (ce chiffre, très faible malgré une demande très importante, est dû au prix trop élevé de vente des duplicatas à l'unité). Le fonds de photographies noir et blanc a fait l'objet de 138 rendez-vous, dont 55 pour le fonds Marc Vaux, de plus en plus demandé, et plusieurs pour le fonds Hélène Adant acquis en août 1992. Le chiffre de recette global de ces activités s'élève à 155 256F. pour l'année 1993 et de 84 000F pour la période janvier-septembre 1994.

La Diathèque du Cci reçoit un public croissant, diversifié, composé notamment de journalistes, et de documentalistes de presse ou d'édition à la recherche d'illustrations. Le prêt de diapositives ou des anciennes publications « Images en boîte » et « Livrets de diapositives » est très apprécié des enseignants.

D

e) *Les dossiers de designers*

Le public reçu par la cellule Recherche documentaire du Cci, non chiffré, est essentiellement composé d'étudiants des écoles de design, de designers, de responsables d'organismes culturels, de personnes à la recherche d'un emploi, de journalistes, d'industriels en quête de designers spécialisés. Sa demande porte sur les dossiers des designers les plus connus ou exposés au Centre, ou sur des recherches à caractère thématique et prospectif. La réponse de la Documentation aux demandes émanant d'industriels constitue l'une des questions à résoudre en 1995.

f) *Les services à distance*

Le volume des services à distance assurés par la Documentation du Mnam est en constante augmentation. Sans compter les innombrables renseignements téléphoniques, le service a répondu en 1993 comme en 1994 à plus de 250 demandes de recherches par correspondance ou télécopie, ce qui représente environ une journée de travail par semaine, et a traité 69 demandes de prêt-interbibliothèque. Le développement récent de cette dernière activité et le temps perdu en raison de l'imprécision ou de la non-pertinence des demandes a amené la Documentation à décider en 1994 de facturer ce service selon les tarifs en vigueur sur le plan national. Cette décision a eu un léger effet dissuasif : 543 pages de photocopies ont été fournies, en réponse à 48 recherches abouties, à 15 bibliothèques interlocutrices. La recette annuelle se situe aux environs de 1 500F.

Le prêt de documents à des expositions extérieures s'est singulièrement développé depuis quelques années. En 1993, la Documentation du Mnam a participé à 17 expositions en France et à l'étranger et refusé 3 demandes. Les 20 institutions emprunteuses sont pour les deux tiers françaises (principalement le Musée d'art moderne de la Ville de Paris et les musées de Marseille) et pour un tiers étrangères (en particulier la Kunst-und-Ausstellungshalle de Bonn).

Du côté du Cci, les demandes par correspondance constitue une part importante, mais non chiffrée, de l'activité des documentalistes. Elles soulèvent les mêmes questions que le public des dossiers : que faire de la demande émanant du monde industriel ?

LA DOCUMENTATION DES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

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.

Le service a donc pour double mission le suivi documentaire des œuvres de la collection, et la mise à la disposition du public des informations ainsi réunies. Le suivi documentaire implique, pour les domaines *Peinture* et *Oeuvres en trois dimensions*, l'examen physique et la saisie informatique des œuvres depuis leur présentation en Comité d'Acquisition, une recherche de documentation pour chacune d'elles, une recherche biographique sur les artistes nouvellement représentés dans la collection et l'élaboration de dossiers donateurs. Une recherche élargie auprès des artistes, des vendeurs, des donateurs, dans la littérature existante, les catalogues de vente ou d'exposition, documente les dossiers individuels ouverts pour chaque œuvre acquise. Ce service participe à la vie de la Collection en proposant par exemple au choix des organisateurs d'accrochages ou d'expositions, des éditeurs, des écrivains, des artistes, des étudiants, grâce à des recherches thématiques, un large éventail d'œuvres (illustrées d'images sur vidéodisque) extraites des plus de 35.000 œuvres de la Collection qui répondent à leur dessein.

La mise à disposition du public des informations s'effectue sur rendez-vous. Le service reçoit des visiteurs (du lundi au vendredi 9h/13h, 14h/18h), les guide dans leurs recherches (consultation des dossiers d'œuvres, des différentes banques de données reliées à une banque d'image), et leur suggère d'autres sources d'information dans ou hors le Centre. Il leur donne encore accès aux œuvres conservées dans les réserves. Il traite la documentation des œuvres prêtées (pour environ 370 lieux d'exposition dans le monde entre mai 1993 et décembre 1994). Il participe enfin à l'élaboration des catalogues raisonnés de l'œuvre complète d'artistes (en cours pour cette même période 11 catalogues raisonnés), travaux menés tant en France qu'à l'étranger.

Enfin le service a largement participé à la mise en œuvre de la base de données *Apercus*. Coproduite par le Mnam-Cci et l'AFAA, cet outil offre à la consultation un large panorama de l'activité des artistes contemporains résidant en France (où n'entre plus le critère d'appartenance aux collections du Musée). Elle est illustrée d'images numérisées fixes et animées de leurs œuvres. Destinée à promouvoir l'art vivant, elle s'adresse essentiellement aux professionnels de l'art français et étrangers.

E

LES ÉDITIONS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

(DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL, SERVICE DES ÉDITIONS
ET DE L'ACTION COMMERCIALE)

Directeur du département du développement culturel : Daniel Soutif ; Chef du service des éditions et de l'action commerciale : Philippe Bidaine

Avec quelque soixante titres par an, le Centre Georges Pompidou a su trouver sa place dans le paysage éditorial français : il est 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.

En 1993 et 1994, 121 dossiers d'édition ont été traités, couvrant à la fois la réalisation de 74 livres et catalogues, de 15 affiches des œuvres des Collections ou des créations contemporaines, de 217 cartes postales et de 32 produits dérivés. Sur cette importante production éditoriale, une partie a fait l'objet de coédition avec des partenaires publics et privés, français et étranger (Réunion des Musées nationaux, Scala, Flammarion, Electa, Thames and Hudson, University California Press, Musée d'art contemporain de Toulouse, BPI, Fabri editori, Central Museum Utrecht, IVAM, Centre de Cultura Contemporania de Barcelone...). Cette politique se renforcera en 1995 avec entre autres la coédition de Brancusi (Gallimard), du fonds Photo, du fonds Cinéma (Adam Biro), du Design Japonais (Philadelphie Museum).

Nouveaux titres et nouvelles collections en 1993/1994

L'année 1993 fut celle de l'exposition *Matisse*, grand succès de fréquentation qui s'est répercuté sur la vente du catalogue, dont le tirage a dépassé les 80.000 exemplaires. *Manifeste II, une histoire parallèle*, ouvrage traitant des œuvres entrées dans les Collections nationales entre 1960 et 1990 et qui offrait en outre une remarquable chronologie, a connu une bonne diffusion avec près de 5 000 exemplaires. Remarquable succès également pour l'imposant ouvrage sur *La Ville* (468 pages), vendu à 11 000 exemplaires, et pour *Beuys*, à 6 000 exemplaires.

Les nouvelles collections lancées en 1992 se sont enrichies de plusieurs titres : *Malcom Morley, Günter Brus, Marisa Merz, Erik Dietman* pour les « Contemporains », *Dezeuze, Alberola, Noir dessin, Baselitz, Rouan, Sol Lewitt, Face à Face* pour les « Carnets de dessins ».

Les collections traditionnelles telles que « Album » et « Monographies », dédiées à l'architecture et au design ont accueilli *Tadao Ando, Rietveld, Pierre Chareau, Roger Tallon, Archigram, Coop Himmelblau, Roman Cieslewicz, Ettore Sottsass*. La collection de poche « Supplémentaires » a inscrit trois titres : *Collage City* de Colin Rowe, *Une architecture en projet* de Tschumi, *Le regard documentaire* de Jean-Paul Colleyn. La collection cinéma s'est accrue de quatre titres : les *Cinéma du Canada, Cinéma Arménien, Cinéma Coréen*, et *Naples et le Cinéma*. Accompagnant les expositions de

E

photographies du Musée national d'art moderne, deux ouvrages ont été publiés : *Schwarzkogler* et *Georges Rousse*, de même pour les expositions de vidéo, *Stan Douglas*, *Mona Hatoum*. Pour les publications périodiques, les *Cahiers du Musée* et *Traverses* ont respectivement effectué quatre livraisons. *Traverses* dans sa forme actuelle a cessé sa parution au huitième numéro. Cette revue reprendra en 1996 sous une nouvelle formule, associant étroitement la culture contemporaine sous tous ses aspects, et la révolution induite par l'apparition des nouvelles technologies de l'information.

F

G

LES GALERIES CONTEMPORAINES — GALERIES

SUD (MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE)

Responsables : Jean de Loisy - Catherine Grenier

Les années 1993-1994 ont vu la mise en place, dans un espace réaménagé, d'une programmation proposée par Jean de Loisy et Catherine Grenier. Celle-ci regroupait plusieurs types d'activités :

- Un programme d'expositions monographiques de type rétrospectif ou de grandes expositions thématiques, présenté dans la « Galerie » et accompagné d'un catalogue dans la collection « Contemporains-monographies » ou « Album-d'artiste ».
- Un programme d'expositions plus légères, sur un rythme plus rapide, montrant l'actualité de la création, comme l'actualité de la vie des collections du Musée, présenté dans le « Studio » et accompagné d'un livret dans la collection « Traces ».
- Une série « d'événements » : Points de Mire, intervenant en marge du programme régulier. Invitations de modalité et de périodicité très souples, permettant d'accueillir ou de produire in-situ une œuvre spécifique, de nature différente suivant l'espace choisi par l'artiste.

Ce programme d'expositions et ces invitations étaient accompagnés de productions de vidéos d'information, de conférences et de débats, de rencontres avec les artistes, et de l'édition d'un journal pédagogique.

G

1. La programmation

Expositions monographiques, rétrospectives ou thématiques

Expositions de la galerie	du	au	Tot. visit.	Nb jours
Peter Fischli et David Weiss — commissaires : C.Grenier J.de Loisy	25/11/92	24/1/93	39 833	53 J
Gary Hill — commissaire : Ch. van Assche	25/11/92	24/1/93	39 833	53 J
Bernard Bazile commissaire : J.de Loisy	9/3/92	2/5/93	14 129	35 J
Malcolm Morley — commissaire : C.Grenier	01/6/93	19/9/93	49 895	95 J
Günter Brus — commissaire : C.Grenier	12/10/93	2/1/94	30 379	72 J
Marisa Merz — commissaire : C.Grenier	15/2/94	2/04/94	38 409	64 J
Erik Dietman — commissaire : C.Grenier	14/06/94	29/08/94	36 979	78 J

Le Studio

Espace d'actualité (L'entrée de l'espace étant libre, il n'existe pas de relevé de fréquentation.)

Expositions du Studio	du	au
Jörg Immendorff — commissaire : C.Grenier	16/3/93	12/4/93
François Curlet/Franck Scurti — commissaire : J.de Loisy	27/4/93	31/5/93
Martin Kippenberger — commissaire : F.Hergott	15/6/93	22/8/93
Message, Sherman, Kuchar commissaires : A.Bodet, C.Grenier	7/9/93	11/10/93
Alain Jacquet — commissaire : C.Grenier	26/10/93	21/11/93
Mona Hatoum — commissaire : Ch.van Assche	8/6/94	22/8/94
John Coplans — commissaire : J.de Loisy	1/3/94	28/3/94
Quelques acquisitions récentes — commissaire : S.Duplaix	12/4/94	9/5/94

Les « Points de mire »

Le Vestibule	du	au
Glen Baxter	25/11/92	24/1/93
Gérard-Collin-Thiébaud	25/11/92	21/12/92
Panamarenko « Meganeudon I' »	23/12/92	24/1/93
Museum in Progress, Vienne	9/3/93	19/4/93
Patrick Corillon	27/4/93	14/6/93
Jean Kerbrat	27/4/93	15/5/93
Closky	15/6/93	19/9/93
Wolfgang Staehle	15/6/93	19/9/93
Jorge Molder	7/9/93	18/10/93
Alighiero e Boetti	26/10/93	21/11/93
Jean-Olivier Hucloux	14/6/94	29/8/94
Michael Craig-Martin	15/2/94	2/5/94
Pierre Moignard	15/2/94	2/5/94

Les conférences

conférences	dates
La question religieuse dans l'art aujourd'hui	1/2/93
La Biennale de Venise 1993	4/2/93
Existe-t-il une peinture après la peinture ?	21/4/93
The Broken Mirror, présentation	22/4/93
L'art contemporain et la psychanalyse	13/9/93
Quelles histoires pour l'art contemporain ?	9/12/93
La jeune création autrichienne	8/6/93
La jeune création vue par les jeunes revues	24/3/94
La jeune création britannique	25/4/94
Erik Dietman	16/5/94

Le Cinéma

Cinéma du Musée ou Salle Garance	Dates
Le cours des choses (Fischli et Weiss)	25/11/92 et du 6/1/93 au 10/1/93

Le droit chemin (Fischli et Weiss)	25/11/92 et du 6/1/93 au 10/1/93
La nuit des Heros (Philippe Parreno)	15/2/94
Gasiorowski	07/03/95

Les productions vidéo

Bernard Bazile, production d'œuvre	09/03/93
Jorg Immendorff, interview	16/03/93
Malcolm Morley, interview	01/06/93
François Curlet, production d'œuvre	27/04/93
Martin Kippenberger, interview	15/06/93
Gunter Brus, interview	12/10/93
Annette Messenger, interview	07/09/93
Alain Jacquet, interview	26/10/93
John Coplans, interview	01/03/94
Erik Dietman, interview	14/06/94

Les Éditions

Collection « Contemporains-Monographie »

Collection d'ouvrages monographiques de 300 pages environ, richement illustrés, comprenant des textes d'auteurs, un interview de l'artiste et un corpus documentaire très développé. Malcolm Morley, 1993; Günter Brus, 1994; Marisa Merz 1994; Erik Dietman, 1994; Gasiorowski, 1994

Collection « album d'artiste »

Collection d'ouvrages réalisés par l'artiste, comprenant une large illustration en couleur : Fischli et Weiss, 1993; Bernard Bazile, 1993

Collection « traces »

Collection de petits livrets enregistrant la « trace » des expositions d'actualité présentées au Studio : Immendorff; Curlet et Scurti; Kippenberger; L'envers des choses; Alain Jacquet; John Coplans

Hors-collections

Les Galeries contemporaines ont aussi édité de février 1993 à février 1994, le « Petit Journal », publication pédagogique à parution trimestrielle.

2. Les expositions

L'envers des choses

8 septembre — 11 octobre 1993 — Commissaire : Catherine Grenier

Trois artistes, Georges Kuchar, Annette Messenger et Cindy Sherman qui, par des moyens très différents, échappent à une vue frontale de l'art et du monde et nous dévoilent, par de multiples détournements de la vision, un « envers des choses ». Leurs œuvres retournent ou creusent la face de l'art avec humour, cruauté, curiosité.

George Kuchar, artiste américain inconnu du public français, diffusait ses dernières vidéos, une sélection de films 16 mm qu'il a produits de 1966 à 1980, origine de son travail actuel. Vivant à San-Francisco, il est une figure légendaire du film *underground* new-yorkais. Alors que ses films — psychodrames kitsch et parodies de la culture pop — dont il est, avec son frère jumeau Mike, l'acteur principal, portaient en germe les images baroques les plus caractéristiques de la génération actuelle d'artistes et de cinéastes, Kuchar a privilégié, dans sa vidéo, une esthétique du banal, une image brute refusant tous les raffinements de la technologie. Ce journal-vidéo (*Home-Videos*) capte, au jour le jour, en temps réel, le drame de la vie quotidienne ponctué par les commentaires comiques ou mélancoliques de l'artiste. La présentation de l'œuvre de George Kuchar dans les Galeries contemporaines fut une première en France.

G

Depuis 1972, Annette Messenger, artiste française installée à Paris, développe une œuvre aux multiples facettes, nourrie des menus événements de sa vie et qui s'articule autour d'elle comme un jeu à la fois naïf et pervers. Après les *Collections*, collectage d'objets et d'émotions soigneusement sélectionnés et classés (*Mes pleurs*, *Ma collection de proverbes*, *Les hommes que j'aime*) Annette Messenger nous propose une œuvre en perpétuelle évolution, organisée comme les différents actes d'une même pièce : *Les images modèles*, *Les chimères*, *Les effigies*, et enfin tout récemment, *Les piques*. C'est cette dernière série qui était exposée avec une installation réalisée spécialement pour le lieu. Extraordinaire créatrice d'images et de formes, données par leur petite taille et leurs matériaux insignifiants (animaux empaillés, nounours, dessins et objets...), l'artiste joue de tous les ressorts de la surprise et de la mémoire, de la séduction et de la répulsion. Par les moyens les plus simples, Annette Messenger compose là un dispositif englobant, inquiétant, qui évoque à la fois les délires perspectifs d'Ucello et les baraques de foire des prestidigitateurs.

Depuis toujours, le travail de Cindy Sherman, artiste américaine habitant à New-York, se place sous le signe conjugué, parfois antinomique, du cinéma et du théâtre. Alors que le cinéma hollywoodien constitue, pour ses images photographiques, une réserve de modèles, le tableau vivant, tel qu'il est pratiqué au XIXe siècle, apparaît comme la principale référence de cette artiste qui se met elle-même en scène dans les postures et les accoutrements les plus stéréotypés. Objet de séduction dans ses premières photographies en noir et blanc, elle incarne par la suite des personnages plus ambigus, dans des images en couleur, à la fois plus dramatisées et plus proches du portrait. Progressivement, une image chavirée de l'artiste se constitue, sourdement menacée, minée par l'autodérision. Dans une série récente, l'image de Cindy Sherman, depuis quelque temps affublée de postiches, s'est vue remplacée, identifiée à un sordide entremêlement de prothèses sexuelles de type farces et attrapes, dans des images drolatiques et terribles qui, en la désignant derrière l'objet, évoquent aussi et encore les modèles académiques de l'art. Dans ses dernières œuvres, Cindy Sherman se met à nouveau en scène, mais dans un univers kitsch et flamboyant, qui emprunte au vocabulaire des magazines de mode.

Bernard Bazile — *It's ok to say no !*

10 mars — 2 mai 1993 — Commissaire : Jean de Loisy

Bernard Bazile est un artiste rare. Son goût pour des interventions précises, plutôt que pour des expositions exaltant une production, fait que si son nom est familier de beaucoup, son œuvre, singulière et radicale, reste relativement méconnue.

Le choix des œuvres relevait d'une réflexion sur les rapports que l'art entretient avec le réel. Toutes ces installations, créées entre 1989 et 1993, répondaient bien à la singularité du Centre Georges Pompidou, édifice transparent perméable à l'incursion de multiples réalités.

Mel Ramos 1, 2, 3 (1993) : ces trois tableaux attentent à la tradition du nu en interrogeant les critères de l'évolution des canons esthétiques et la contemplation ambiguë du modèle.

Les moquettes (1989-90) : un ensemble de sept panneaux, conçus à partir des images de manuels d'éducation américains pour les enfants, illustrent les stéréotypes ou les limites de comportement que la société s'autorise.

L'orange (1991) : cette installation, construite à partir des oranges utilisées dans la lutte contre le chômage par quelques grandes villes françaises, révèle le caractère emblématique du signe et ses connotations ambiguës.

Les chefs d'État (1993) : cette installation vidéo présente la façon dont les hommes publics, formés au contrôle de leur image, laissent échapper, comme par lapsus, des gestes ordinaires qui parasitent la pureté synthétique de leur « icône ».

D'autres objets (carotte de bureau de tabac, croix de pharmacie), d'autres œuvres et d'autres situations, parfois issues du monde extérieur à l'art, complétaient ces quatre ensembles. Ces dispositifs, construits

selon diverses techniques (sérigraphies, vidéo, tableaux vivants, panneaux de moquette), regroupés sous le générique *It's ok to say no*, abordaient les limites que la morale, l'esthétique, la jurisprudence, la politique, le goût et les traditions du musée imposent à l'art.

Jörg Immendorff — *Is it about a bicycle ?*

17 mars — 12 avril 1993 — Commissaire : Catherine Grenier

Jörg Immendorff, artiste allemand, né en 1945 à Bleckede, vit à Düsseldorf, Hambourg, Francfort, fut porté sur le devant de la scène internationale dans les années 1980, avec ses amis Penck, Lupertz et Baselitz. *Is it about a Bicycle ?* était le titre de la première présentation dans un musée français de l'œuvre de ce peintre montrant des peintures et des sculptures dans un environnement sonore.

L'artiste a composé une installation originale, constituée à partir d'une peinture monumentale réalisée spécialement pour l'exposition. Dans ce *Café de Flore-Gyntiana*, portrait de groupe qui réunit les figures passées ou présentes qui hantent l'univers familial d'Immendorff, l'artiste revisite toutes les phases de sa création depuis la première action Lidl, mise en scène dans un contexte actualisé. Jörg Immendorff déclarait récemment : « *Café de Flore-Gyntiana* sera le tableau central des prochains mois, voire des prochaines années. Un grand nombre des thèmes abordés dans cette toile seront développés ».

Depuis 1966, élève de Beuys (auquel renvoie directement le titre de cette exposition) Immendorff a développé un art engagé avec des actions aux résonances proches de Dada, puis des peintures qui se développent comme de larges fresques mettant en jeu des considérations politiques, philosophiques et artistiques au travers d'une expérience personnelle. Dans les cycles *Café Deutschland* (1976-87), *Café de Flore* (depuis 1987), *Lehmbrucksaga* (1987-1988), il propose une peinture figurative sans concession, insolente et burlesque, qui active résolument la puissance opérante de la peinture.

Cette exposition marquait peut-être un nouveau tournant dans sa carrière : convoquant les témoins essentiels des différentes phases de son travail, période Lidl, sculpture, peinture, Immendorff, qui était avant tout engagé dans la peinture, semblait vouloir réinvestir les nombreux champs d'actions de l'acte artistique sous les signes conjugués de Duchamp et de Beuys. Ainsi les œuvres sont de deux ordres : une gigantesque peinture *Gyntiana*, qui condense les différentes positions assumées depuis 1966 par l'artiste, et une installation d'objets, qui inaugure une nouvelle forme d'œuvre.

Malcolm Morley

2 juin — 19 septembre 1993 — Catherine Grenier

Malcolm Morley, artiste américain d'origine britannique né en 1931. Il vit et travaille à New York. Marquées par l'influence de Barnett Newman et Willem de Kooning, ses premières œuvres, abstraites et généralement monochromes, se situent dans le sillage de l'École de New York. En 1964, il renonce à l'abstraction et s'engage dans une peinture résolument figurative. Il utilise le procédé de la mise au carreau qu'il conserve durant toute sa carrière, pour reporter sur des toiles de très grand format des images de production industrielle : cartes postales, dépliants touristiques, publications militaires, affiches... Ces peintures, reproduisant des bateaux (navires de guerre ou luxueux transatlantiques), des scènes de croisière ou de loisirs urbains, dans une facture très minutieuse, vont le placer parmi les initiateurs du mouvement photoréaliste (plus connu en France sous l'appellation « hyperréalisme »). En 1971, avec *Race Track*, il marque sa rupture avec ce mouvement. Ressaisissant dans un geste ironique et cruel les images qu'il a autrefois reproduites consciencieusement, il les froisse, les mêle, les module à larges coups de pinceaux en affirmant, par l'emploi de la peinture à l'huile, la pictorialité de la surface.

En 1976, sous l'impulsion de Gérard Gasiorowski qu'il rencontre à l'occasion d'une exposition à Paris, il entame une série de peintures de catastrophes, qui mettent en scène des collisions imaginaires entre un bateau et un train, un bateau et un avion... Toute la violence de l'imaginaire enfantin est convoquée dans ces compositions qui, dans un total bouleversement des échelles, entrechoquent furieusement des jouets et des images.

G

Une nouvelle phase plus sereine se développe durant toutes les années 1980. Les œuvres très libres et colorées y sont baignées d'un érotisme joyeux. Malcolm Morley laisse carrière aux traits de l'inconscient, aux associations libres et aux « lapsus », ces erreurs, souvent occasionnées par le système de report, qu'il exploite depuis ses débuts.

Dans ses dernières œuvres, ostensiblement idylliques, les bateaux, aujourd'hui bateaux de pêche, évoluent dans une ambiance tropicale, tandis que des quadrilles aériens rassemblent d'extraordinaires engins de la Première Guerre mondiale. Pour la première fois, dans les tableaux récents, l'artiste a placé sur la toile de vrais modèles d'avions en papier aquarellé, projetés dans l'espace et créant un nouveau rapport à la troisième dimension.

Martin Kippenberger — Candidature à une rétrospective

16 juin — 22 août 1993 — Commissaire : Fabrice Hergott

Cette ironique candidature à une rétrospective de Martin Kippenberger rassemblait plus de soixante-dix œuvres réalisées depuis une quinzaine d'années. La sélection de l'exposition a été composée de telle sorte que le résultat ne soit pas une candidature au sens classique, mais une installation mettant en cause le principe traditionnel de la création artistique et de sa mise en scène.

Kippenberger se moque des idées reçues sur l'histoire de l'art, du sérieux de ses collègues, et de leurs prétentions stylistiques. Il n'hésite pas à faire réaliser par d'autres ses propres idées, telle sa collection personnelle d'œuvres « érotiques » dont les auteurs très différents sont souvent ses amis, ni à donner une forme aux idées des autres. Il pastiche également des affiches, des livres dont le thème tourne autour de l'identité individuelle et de ses incertitudes. Beaucoup de ces livres, son matériau de prédilection, sont des pastiches d'éditions célèbres, d'autres sont des livres retravaillés, corrigés par l'optique kippenbergienne. Par conséquent, s'il est l'auteur de l'aménagement d'une salle, il n'est pas forcément l'auteur des pièces qui la composent, mais le fait d'y avoir pensé lui permet d'en revendiquer la paternité.

Alain Jacquet

27 octobre — 21 novembre 1993 — Catherine Grenier

Cette exposition constitua la première présentation importante en France de la dernière période d'Alain Jacquet, créée aux États-Unis. Les œuvres présentées appartiennent à la série des *terres* que l'artiste développe depuis 1972.

Le parcours comporte des peintures faites au pinceau et à l'ordinateur. Il regroupe des travaux de très grand format que relie, au travers d'une méthodologie rigoureuse, un fil fantasmagorique et fantastique qui fait la singularité de cet artiste.

Son œuvre, *Le déjeuner sur l'herbe*, manifeste du Mec-Art, le place dans les années 1960 au premier plan du mouvement qui, en France, réactive l'expérience de l'appropriation des images, dans une profession de foi mécaniste (« mec-art ») qui introduit surtout l'idée d'une distance critique de l'artiste.

Poussant l'expérience, l'artiste a entrepris dans les travaux qu'il réalise depuis 1972 à partir de photos satellites de la terre, de développer par l'analyse des éléments constitutifs de l'image, une narration parasite qui se nourrit des déformations que l'interprétation fait subir à l'image. Par des indications plus ou moins soulignées, l'artiste va révéler, suivant le vieux précepte décrit par Léonard, le dessin virtuellement inscrit dans la tache, le visage ou l'animal inscrit dans le contour flou d'un océan, et entrecroiser subrepticement dans la trame de l'image ses expériences et fantasmes personnels.

Dans les travaux les plus récents, l'image libérée de la contrainte d'une relation univoque au réel, pourra prendre toutes les formes de l'anamorphose : terres plates et rectangulaires, ovoïdes, annulaires, qui deviendront ainsi tapis-volant, œufs, ou donuts.

Renouant avec les artistes-savants, Alain Jacquet qui vit à New York et à Paris, explore les ressources technologiques de notre temps et met en place un processus conceptuel rigoureux qui reconsidère, dans un mode résolument figuratif, la peinture comme abstraction.

Günter Brus — *Limite du visible*

13 octobre 1993 — 2 janvier 1994 — Catherine Grenier

Cette exposition rétrospective conçue par l'artiste, comprenait des photographies d'action (noir et blanc ou couleur), des peintures gestuelles, des dessins, des pastels, des livres de 1960 à nos jours.

Günter Brus, né en Autriche, fonde en 1965, avec H. Nitsch, O. Muehl et Schwarzkogler, l'Actionnisme, mouvement viennois qui manifeste, à travers des performances très violentes, l'impossibilité pour l'artiste de vivre et de créer au sein de cette société. Les formes les plus ultimes de l'expérience humaine (perversion, violence, animalité) sont convoquées dans des actions spectaculaires, d'une beauté primitive, qui mettent en jeu le corps exalté et bafoué de l'artiste (Action *Wiener Spaziergang*, été 1965, Vienne ; Action *Transfusion*, automne 1965, Vienne).

Dans le même temps, il pratique une peinture gestuelle, qui exploite les ressorts profonds de l'individu, et exprime à travers les outrages perpétrés ici à l'encontre de la peinture, une même foi essentielle dans le pouvoir régénérant de l'art : la position de Günter Brus est une position artistique, que le médium soit l'action et sa trace photographique, la peinture, ou le dessin et l'écriture qu'il développe ensuite.

Condamné en 1968 pour son action « Kunst + Revolution », et contraint à l'exil en Allemagne où il vivra jusqu'en 1979, Günter Brus va alors traduire, au travers du dessin et de l'écriture, la charge physique et expressive des actions (*Artaud*, 1979, *Irrwisch* et *Die Pfaueninsel*, 1971).

Au fil de la création, le dessin, dans un premier temps réaliste et strident, va développer une grande virtuosité et introduire ainsi dans l'œuvre une fondamentale ambiguïté, soulignée par un humour subversif.

“L'image-poème” *Limite du visible*, (1989), qui donne son titre à l'exposition, marque la direction prise par les dernières recherches de Brus. L'artiste entame dans un style graphique, qui rappelle l'incision de la gravure, une nouvelle expérimentation des limites, qu'il énonce dans un mot complexe : “limite du visible/limite de la vision”. Réduit à des effets et les signes au minimums, ce dessin « laid » est investi de toute la part de doute et d'inquiétude qui peut toucher aujourd'hui un artiste qui a basé sa création sur la foi en un pouvoir régénérateur de l'art.

Stan Douglas

12 janvier 1994 — 6 février 1994 — Commissaire : Christine Van Assche

Stan Douglas, artiste canadien, est né en 1960 et vit à Vancouver. Organisée avec l'aide du Gouvernement du Canada, son exposition se composait de trois installations «multimédias» : *Overture* (1986), *Hors-Champs* (1992) et *Pursuit, Fear, Catastrophe : Ruskin B.C.* (1993). Le terme multimédia est certes très restrictif pour cet artiste qui réalise non seulement des environnements impliquant l'image (la photo, le film, la vidéo), mais aussi la musique et la littérature. Il a présenté l'œuvre télévisée de Samuel Beckett ; il est également l'auteur d'ouvrages (*Samuel Beckett's Teleplays*, *Vancouver Anthology : The Institutional Politics of Art*).

Plusieurs préoccupations complexes sous-tendent cette œuvre qui peut apparaître au premier abord allusive et minimale. Sa principale interrogation concerne le sujet : Stan Douglas questionne la méconnaissance du sujet et l'identité du spectateur. Sur le plan esthétique, Stan Douglas entremêle naturellement tous ces médias et conçoit de nouveaux codes visuels et sonores. Il réimagine certaines questions sociales et politiques à travers la notion de réception de l'œuvre et de perception multiple par le spectateur.

G

Marisa Merz

26 janvier — 2 mai 1994 — Commissaire : Catherine Grenier

Dès ses premières œuvres, présentées en 1967, Marisa Merz, installée à Milan, opte pour un cheminement singulier, qui la place toujours à la lisière des mouvements constitués. Fortement impliquée dans les recherches qui président aux débuts de l'*Arte Povera*, elle privilégie cependant une action qui pose ses marques en coulisses, de préférence au devant de la scène. Dans les années 1970, ses dessins et peintures de visages, comme ses modelages en terre crue préfigurent l'intérêt pour la figure qui marque la décennie suivante.

Régulièrement saluée à l'occasion de grandes expositions internationales, son œuvre reste de fait confidentielle et inclassable. Une pratique artisanale très intériorisée, parfois apparentée aux pratiques primitives ou ménagères (façonnage, tricotage) s'est ainsi développée dans un lent processus de gestation. Dessins, sculptures, figurines, installations viennent, comme cette discrète fontaine de cire installée au sein de la *Documenta 9*, nous rappeler humblement, dans le tumulte de la société, le prix du silence. L'opacité du silence, parole muette, métaphoriquement matérialisée par l'usage de matériaux amorphes (terre, goudron, cire, métal) constitue, par delà même les représentations (têtes, instruments de musique), le sentiment permanent de l'œuvre.

Cette exposition permet de découvrir l'œuvre de Marisa Merz, qui n'a jamais fait l'objet d'une publication. Première exposition organisée par l'artiste, elle montrait trente de ses créations, de 1960 à nos jours.

John Coplans

13 avril — 8 mai 1994 — Jean de Loisy

Né en Angleterre, John Coplans émigre aux États-Unis en 1960, où il travaille dans différents musées et organise de nombreuses expositions, parmi lesquelles on note Donald Judd, Roy Lichtenstein, Andy Warhol. Rédacteur en chef d'*Art Forum* (1971), il est aussi l'auteur de plusieurs livres sur l'histoire de l'art.

En 1980, à l'âge de 60 ans, il devient photographe et commence une série ininterrompue de représentations de son corps, sans intention narrative. Son visage n'apparaît pas, des parties de son corps nu sont saisies en premier plan, sans lyrisme, selon des angles toujours différents qui évoquent très directement la sculpture du XXe siècle. Le sujet, le corps d'un vieil homme, les affaissements de la chair, suggère le thème de la vanité.

L'exposition présentait les principales étapes de cette série poursuivie obsessionnellement depuis douze ans.

LA GALERIE D'INFORMATION (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL)

Responsable : Josée Chapelle

Le Centre Georges Pompidou a décidé de se doter d'un outil expérimental d'information de ses publics. Il s'agit d'un lieu permanent consacré à l'actualité du Centre Georges Pompidou dans toutes ses composantes (les manifestations, les services rendus, l'institution...), mais aussi à l'actualité nationale et internationale des institutions et des événements culturels, dans lesquels le Centre Georges Pompidou est impliqué ou avec lesquels existent des convergences, par les disciplines traitées (arts plastiques, design,

architecture, graphisme, lecture publique et musique mais aussi création audiovisuelle, nouvelles technologies, théâtre expérimental, danse, actualité de la littérature, de la philosophie...), et par leur ancrage dans le XXe siècle.

En mars 1993, la Galerie d'information succède au Centre d'information du Cci comme lieu d'accueil, de débats et de suivi de l'actualité du design et de l'architecture. A partir de janvier 1994, la Galerie d'information est transférée à la Galerie du forum. Elle a désormais pour mission de rendre compte de l'actualité du Centre Georges Pompidou et de l'actualité hors les murs. Un réaménagement prenant en compte ces nouveaux objectifs doit intervenir en mai-juin 1995. Pendant la période intermédiaire, elle continue à proposer au public, sur les deux-tiers de son espace, de petites expositions portant sur des thèmes liés à l'actualité de la ville.

Expositions

<i>Expérience Nîmes</i>	10 fév. — 10 mai 93	en collaboration avec le service design du Mnam-Cci
<i>Concours Braun de design industriel</i>	26 mai — 5 juill. 93	
<i>On connaît la musique !</i> , travaux graphiques de Annick Orliange, Michel Bouvet et Fauchère/Corbin	14 juill. — 6 sept. 93	en coproduction avec le Mois du graphisme à Echirolles
<i>La plus belle maison du monde</i> , concours d'architecture	15 sept — 11 oct. 93	
<i>70 affiches pour le droit à la dignité des prisonniers ordinaires</i>	20 oct. 93 — 10 janv. 94	en coproduction avec l'Observatoire international des prisons
<i>Images pour la lutte contre le Sida</i> (dans la Galerie de dessins d'architecture)	30 nov. — 20 déc. 93	
<i>L'aménagement des abords du Centre Georges Pompidou</i>	3 — 28 février 94	
<i>Balises urbaines pour les personnes sans domicile fixe</i>	8 mars — 4 avril 94	en coproduction avec le Forum Butagaz pour l'architecture
<i>Le système Domobile</i> , la voiture intégrée à la ville d'Edward Grinberg	12 avril — 15 mai 94	
<i>Design pour 9 m²</i> , mobilier de collectivités adapté au milieu carcéral. Création de Bernard Moïse, lauréat de la Bourse Agora 1992	25 mai — 4 juill. 94	
<i>Sarajevo, une ville blessée</i> (dans la Galerie de dessins d'architecture)	26 avril — 15 mai 94	

Actualité du Centre, actualité «hors les murs»

- Autour de l'exposition *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, février-mai 1994.
- Autour des expositions Joseph Beuys, Archigram et Erik Dietman.

A voir, à faire

Une sélection internationale d'informations sur les expositions, les concours, les salons dans les domaines de l'architecture, du design et du graphisme, étendue depuis quelques mois aux arts plastiques.

G

LA GRANDE GALERIE

*Toutes les expositions temporaires
de la grande galerie
du 5^e étage
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	27/9/82	209 646	89
Tanguy	17/6/82	27/9/82	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 cinquante	30/6/88	17/10/88	199 801	95
Jean Tinguely	8/12/88	27/1/89	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
Manifeste, une histoire parallèle, 1960/1990	23/9/93	13/12/93	74 560	71
La Ville	10/2/94	9/5/94	160 160	75
Joseph Beuys	30/06/94	3/10/94	126 253	83

H

I

L'IRCAM, INSTITUT DE RECHERCHE ET DE COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE

Directeur : Laurent Bayle

En ouvrant ses portes en 1977, l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique allait se confronter à la mise en œuvre de son ambition. Insufflé par Pierre Boulez, l'esprit de recherche et de création devait d'abord imaginer la structure dans laquelle il s'épanouirait. Les départements conçus alors épousaient le profil des zones d'activités de la recherche en musique à cette époque : sciences de l'acoustique, musique électroacoustique, synthèse et traitement du son par ordinateur. Ils furent reliés par un département diagonal qui eut pour tâche de stimuler la réflexion pour mieux ancrer le travail dans la dynamique de la pensée musicale contemporaine.

Cette organisation fut repensée, en 1980, sous la forme de deux grandes partitions, consacrées l'une à la recherche scientifique et technique et l'autre à la création musicale. Pragmatique et adaptée aux remous inévitables d'une telle entreprise, la structure traversa les années 1980, tout en évoluant pour mieux répondre aux attentes d'une relation vitale avec l'extérieur un service communication reçut comme mission de mieux ouvrir les activités de l'Institut au public, tandis que les œuvres commandées trouvaient leur auditoire grâce aux efforts du service production, au moyen de concerts et de tournées. Son action d'ouverture s'est concrétisée pour des milliers de personnes lors des journées portes ouvertes (3000 personnes en 1993, 4000 en 1994) sur la durée d'un week-end, se succèdent concerts, démonstrations, animations et exposés, et, surtout, dialogue informel avec le public.

Le départ de Pierre Boulez et sa succession par Laurent Bayle à la tête de l'Ircam en 1992 n'a ainsi infléchi l'élan initial que pour accentuer et déployer la diffusion, avec notamment une ligne éditoriale et discographique.

L'action pédagogique, déjà présente à l'aube de l'Institut, se renforce progressivement. C'est elle qui aujourd'hui, pour une part prépondérante, répond au rôle social revendiqué par l'Ircam : former des jeunes musiciens et chercheurs (DEA, cursus,

I

stages), informer le public, raffermir le rôle de la bibliothèque, déjà liée au CNRS, et enfin créer une affinité du public avec l'informatique musicale grâce aux ateliers, symposiums et conférences. C'est aussi avec l'appui de l'Ensemble InterContemporain, formation de solistes créée par Pierre Boulez, que ce rôle se prolonge à travers la dissémination de ce nouveau répertoire et la mise en place d'ateliers favorisant l'analyse des œuvres et des courants de la création.

Enfin, un département de la valorisation est venu cimenter la liaison de l'Ircam avec l'extérieur par l'exploitation des réalisations technologiques et logicielles, sous forme de collaborations, de dépôts de brevets et du Forum des utilisateurs.

L'extension de l'Ircam, présentée pour sa première étape dans le précédent rapport d'activité, entre dans sa phase finale. C'est précisément à l'été 1994 que débutent les travaux. En s'achevant à l'automne 1995, ils offriront deux bâtiments rénovés (Jules-Ferry et Bains Douches), enfin adaptés aux multiples tâches pluridisciplinaires auxquels ils sont promis, permettant de déployer les réponses adaptées aux attentes de publics variés en matière de pédagogie et de documentation.

1. Recherche et création musicale

Recherche musicale

A travers l'action menée en 1993/1994, c'est l'expression d'une transversalité affirmée que le département Recherche et développement a voulu marquer. Le département, dirigé jusqu'à l'automne 1994 par Jean-Pascal Jullien et repris à partir d'octobre par Hugues Vinet, a dû en effet concilier des missions diverses qui s'exercent dans la recherche scientifique très spécialisée aussi bien que dans le développement d'applications directement exploitables.

En 1993, la cohérence interne des différentes équipes qui composent le département s'est inscrite dans des collaborations autour de problématiques communes pour la création musicale : perception et représentation du timbre, impliquant les équipes Représentation musicale, Analyse/synthèse et Psychoacoustique ; analyse et simulation du rayonnement acoustique des instruments en vue de leur diffusion sonore (impliquant l'Acoustique instrumentale et le projet Spatialisateur) ; contrôle de la synthèse (impliquant des développements multiples à partir des programmes de synthèse par modèles physiques ou par modèles de signal) et perception des formes musicales (impliquant les équipes Psychoacoustique et Représentation musicale). Un effort important a été investi dans l'optimisation des tâches de développement pour offrir aux assistants musicaux du département Création un meilleur environnement de travail.

L'organisation du département Recherche et développement a évolué entre 1993 et 1994. L'option choisie à partir de 1994 fut de structurer l'effort de développement sur un petit nombre de projets essentiels qui ont aussi vocation à fédérer la recherche musicale à l'Ircam. Cela a été obtenu au prix d'une diminution de l'effort de finalisation des logiciels. Quatre projets fédérateurs ont été retenus : Nouveaux instruments, Plate-forme temps réel, Applications temps réel (Max) et Composition assistée par ordinateur (CAO). Les projets sont répartis entre les différentes équipes du département, celles-ci conservant leurs missions essentielles d'étude et de recherche plus générales en collaboration avec d'autres instituts de recherche. L'institution de ces projets a répondu au besoin d'augmenter la cohérence des différentes contributions que le secteur peut apporter à la recherche musicale par une meilleure interaction avec la création. Les différents projets ont été structurés dans une logique d'inscription des compositeurs à l'intérieur de l'Ircam, en établissant une correspondance avec les temps forts de leur travail créatif : la réflexion sur la structure hors temps de leur partition (projet CAO) ; le travail en studio

sur les matériaux sonores (projet Nouveaux instruments) ; la préparation et la réalisation du concert (projet Applications temps réel). Le dernier projet, Plate-forme temps réel, en continuité avec l'effort passé de l'Ircam sur la Station d'informatique musicale (Sim), a visé à offrir un environnement logiciel et matériel pour tous ces projets et pour les recherches des équipes scientifiques. Cette organisation sous-tendait la volonté de souligner que l'interaction entre recherche et création ne se situait pas seulement dans l'émergence d'outils facilement utilisables par les assistants musicaux, mais aussi dans le partage de tâches et de réflexions communes entre compositeurs, interprètes et scientifiques dans le cadre de projets applicatifs de la recherche musicale.

Seules deux équipes scientifiques ne contribuent pas directement aux projets fédérateurs : l'Acoustique des salles et la Psychoacoustique. Elles ont comme caractéristique d'être financées surtout par des ressources externes et ne bénéficient pas de vacances internes.

Le bilan des recherches sera nécessairement ici abrégé ; nous en tracerons l'esquisse à travers quatre axes principaux : Recherche acoustique ; Analyse/traitement/synthèse ; Composition assistée par ordinateur ; La station d'informatique musicale.

Recherche acoustique

Trois équipes contribuent aux travaux en acoustique : Acoustique instrumentale (responsable : René Caussé), acoustique des salles (responsable : Olivier Warusfel), processus perceptifs et cognitifs (responsable : Stephen Mc Adams).

L'un des axes des travaux de l'Acoustique instrumentale a porté sur la modélisation physique des instruments à embouchure de flûte, du piano et de la voix, c'est à dire une représentation mathématique de leur lutherie et des mécanismes mis en jeu. L'étude du rayonnement des sources et l'amélioration des systèmes de diffusion a constitué une autre direction. Enfin, en 1994, l'équipe a collaboré au projet Nouveaux instruments.

L'équipe de l'acoustique des salles a développé sa recherche sur la perception de la qualité acoustique des salles, qui doit permettre une description objective et pertinente d'un point de vue perceptif d'une situation d'écoute donnée ; l'une des applications se situe dans le domaine de la simulation d'effet de salle (acoustique virtuelle). Les travaux ont porté aussi sur le Spatialisateur, permettant de réaliser, en temps réel, la synthèse d'un effet de salle permettant de contrôler les différents aspects de la spatialisation : localisation, déplacement des sources et synthèse des réflexions et de la réverbération tardive. Menée en liaison avec Espaces Nouveaux, cette recherche exploite les ressources de calcul en temps réel de la Station d'informatique musicale de l'Ircam.

Les compositeurs ont depuis longtemps manifesté leur intérêt aux travaux de la psychoacoustique, qui les guident dans la manipulation d'objets sonores complexes, en leur donnant des indications sur la façon dont la perception va les interpréter. En 1993/1994, l'équipe s'occupant des questions de psychoacoustique, et désormais appelée équipe Processus perceptifs et cognitifs, a approfondi ses études expérimentales sur mécanismes auditifs responsables de l'organisation des informations acoustiques simultanées ou séquentielles en images auditives cohérentes, ainsi que la structuration mentale conduisant à la perception des timbres musicaux. Des compositeurs (Tristan Murail, Marco Stroppa, Antoine Bonnet) sont intervenus dans les travaux, éclairant de leur expérience la question de la perception de structures musicales contemporaines.

Analyse/traitement/synthèse

L'attention que portent les compositeurs aux techniques de production du son musical (l'analyse, le traitement et la synthèse des sons) justifie l'intérêt soutenu des chercheurs de l'Ircam pour ce domaine. Le programme SVP, issu des travaux institués par Xavier Rodet, et développé au sein d'une équipe co-dirigée par Philippe Depalle, a connu en 1993 une phase décisive de mise au point. Ce programme est un

« vocodeur de phase », capable de l'analyse étonnamment fine et du traitement du son le plus puissant ; la version diffusée dès l'automne 1993 a reçu une documentation pédagogique, préalable nécessaire pour une bonne compréhension de ses principes et de son emploi. Le programme a, depuis son lancement, été largement enrichi, et est encore aujourd'hui matière à plusieurs projets de développement. La documentation s'est progressivement enrichie, afin que le compositeur soit en mesure d'en saisir la portée théorique et pratique, seul moyen d'en proposer des développements inédits : c'est après tout ce principe de la recherche passant par l'épreuve de la création qui assure à l'Ircam sa dynamique.

Ce rapport ne peut rendre compte dans le détail de toutes les aires de recherche prospectées par les chercheurs et leurs étudiants, mais ces deux exemples d'application témoignent de l'originalité des travaux menés en analyse-synthèse des sons, comme dans tous les secteurs de la recherche à l'Ircam.

Recherche en informatique musicale : la voix du castrat Farinelli

La recherche à l'Ircam peut conduire à des applications inattendues. C'est bien le cas de sa collaboration avec le cinéaste Gérard Corbiau. Pour les besoins de son film retraçant la vie du célèbre castrat du XVIII^e siècle, Carlo Broschi, dit « Farinelli », Gérard Corbiau a contacté l'Institut, dont les travaux sur la synthèse de la voix reposent sur près de vingt années de recherche.

Comme nous manquons de référence quant à la qualité et au timbre d'une voix de ce type, le dernier castrat occidental étant mort en 1922, il fallut recomposer une voix à partir de ce que nous connaissons des propriétés particulières des voix de castrats : tessiture étendue, grande puissance vocale, et capacité de chanter avec une grande souplesse.

Le défi posé était de produire quarante minutes de voix chantée de qualité disque compact. Le principe adopté fut de faire enregistrer les parties chantées par Farinelli par deux voix, un contre ténor (Derek Lee Ragin) et une soprano colorature (Ewa Godlewska). Dès lors, compte tenu des disparités naturelles entre voix d'homme et de femme, il fallut imaginer une méthode pour lier harmonieusement le timbre des deux voix, chacune étant dédiée à un registre. La méthode choisie par l'Ircam fut celle de l'interpolation entre les deux enregistrements, assez semblable au procédé de morphing employé dans le monde graphique. Cette fusion des voix a nécessité de considérer chaque note chantée isolément, afin de déterminer les paramètres d'interpolation les plus judicieux. C'est grâce à deux programmes conçus à l'Ircam que la tâche a pu être accomplie. Ces programmes sont le résultat d'un travail de longue haleine, que Xavier Rodet a amorcé dès l'ouverture de l'Ircam, portant sur l'analyse et la synthèse de la voix. Le premier, conçu par Philippe Depalle, SVP, est un « vocodeur de phase », capable d'une analyse extrêmement fine, et offrant des possibilités de transformation des données issues de l'analyse, tandis que l'autre est un programme d'analyse additive, utilisé pour la synthèse. D'autres outils logiciels ont été spécifiquement conçus pour ce projet.

L'expérience développée par l'équipe de Xavier Rodet et Philippe Depalle s'est montrée irremplaçable : elle seule a permis de mettre à disposition les outils d'analyse indispensables, ainsi que les méthodes propres à l'interpolation des timbres. Enfin, la réalisation de la bande-son a réclamé d'autres manières de façonner la voix de Farinelli : des notes tenues, que seule la technique de chant développée par les castrats, alliée à la puissance de leur cage thoracique pouvait assurer, ont réclamé l'intervention de programmes de synthèse du son ; là aussi, ces programmes sont issus du travail de recherche de l'équipe.

La réalisation a été assurée par Guillermo Garcia, chercheur à plein temps sur huit mois. Avec les interventions ponctuelles des membres de l'équipe, il aura fallu l'équivalent de quinze mois de travail pour mener ce projet à bien.

Un disque compact produit par Auvidis est sorti à la fin de l'année 1994, à la même époque que le film : à la fin du mois de décembre, 200 000 disques avaient été vendus, ce qui classe l'album parmi les meilleures ventes de disques dans cette période.

Composition assistée par ordinateur

En 1993/1994, l'équipe initialement réunie autour de la problématique de la composition assistée par ordinateur s'est orientée vers une définition plus large de ses recherches ; il a semblé, dès 1993, que le terme de Représentation musicale permettait mieux d'identifier la nouvelle direction. L'une des tâches immédiates a consisté à renforcer et finaliser le logiciel PatchWork. La mise au point a été menée à bien par Camilo Rueda, et de nombreuses bibliothèques de programmes sont venues en enrichir l'environnement. Ces bibliothèques, telles que Situation, développée par Camilo Rueda et le compositeur Antoine Bonnet, forment un ensemble unique de logiciels d'assistance à la composition. Depuis l'automne 1993, elles sont largement diffusées auprès de la communauté des compositeurs par l'intermédiaire du Forum Ircam (voir Valorisation musicale). L'équipe a bénéficié de la collaboration de plusieurs compositeurs.

La Station d'informatique musicale

La plate-forme de traitement de signal destinée aux applications musicales ou techniques, la Station de travail, devait être achevée ; l'année 1993 a vu la finalisation de la carte ISPW (Ircam Signal Processing Workstation), élément central de la Station, ainsi que l'amélioration de son environnement logiciel. Ce dernier est le système « Max/FTS ». Pour permettre la connexion directe aux signaux audio, une carte fille a été conçue et réalisée ; elle permet l'entrée/sortie de signaux numériques et analogiques.

La forte tendance à l'Ircam de créer des œuvres associant l'électronique et les instruments réclame des techniques pour traduire le comportement des sons instrumentaux en données compréhensibles par l'ordinateur ; l'un des axes de recherche doit permettre le suivi fidèle de la hauteur, conduisant au suivi, par l'ordinateur, de la partition en cours de jeu. Ce travail a été mené en collaboration avec des instrumentistes et des compositeurs. Il a permis d'expérimenter les techniques développées à l'Ircam sur des sources aussi diverses que la voix, le basson ou le saxophone.

Les missions des différentes équipes du département, fortement spécialisées dans leur domaine de compétence, témoignent de la richesse et de la diversité des activités de recherche du département. Cette diversité est encouragée et stimulée par de nombreuses collaborations internes (les compositeurs, les assistants) et externes qui, dans la plupart des cas, permettent d'atteindre les effectifs critiques nécessaires pour mener à bien ces projets.

Informatique musicale

C'est à partir de 1956 que le mouvement se déclenche, d'abord aux États-Unis : les artistes, les chercheurs, les rêveurs, tous s'approchèrent de l'ordinateur, encore une machinerie électronique rétive. John Mc Carthy forge le terme d'intelligence artificielle, tandis que Lejaren Hiller imagine un programme de composition musicale automatique : combien les ambitions sont alors élevées ! Un an plus tard, Max Mathews fait chanter la voix de l'ordinateur : la synthèse du son est née. A l'origine de l'informatique musicale, on trouve donc deux types d'activités, indépendantes l'une de l'autre, qui sont la composition musicale et la production du son ; l'ordinateur connut aussi un succès certain dans un domaine fortement spéculatif, l'analyse musicologique.

Pour le public intéressé du début des années soixante, l'informatique, encore assez mystérieuse et inaccessible, laissait entrevoir d'étranges travaux musicaux ; en composition, en musicologie et enfin, limitée aux laboratoires Bell, de la production de son. C'est selon ces trois axes que se développent les recherches, tandis que le monde musical connaît par ailleurs un bouleversement irréversible, avec l'arrivée des instruments électroniques, les synthétiseurs, qui promettent le rapprochement de la musique instrumentale et de la technologie électronique.

Le développement des travaux, aujourd'hui menés partout dans le monde industrialisé, confirme les premiers pas des pionniers : l'application des hautes technologies à la pratique artistique emprunte plusieurs chemins, et beaucoup de compositeurs affirment leur désir de mieux les explorer.

Mais, avec près de quarante ans d'expériences, les ambitions ont changé ; les machines aussi, et l'attente du public. On n'ose plus parler de composition automatique ; on crée des outils de composition assistée par ordinateur. Et des œuvres apparaissent, qui sont reprises ici et là, et qui, de facto, enrichissent le répertoire contemporain. La table de travail du compositeur devient l'espace de l'écran, ses méthodes de composition reposent sur des logiciels, hautement élaborés, qui s'enrichissent de bibliothèques de méthodes, de processus, d'algorithmes, pour mieux déployer l'écriture musicale dans un espace de simulation.

La synthèse des sons des origines s'est vite confrontée à notre ignorance de ce qu'est le son... là aussi, les ambitions se sont transformées en investigation studieuse : aujourd'hui, la synthèse est aidée par l'analyse, sophistiquée mais encore imparfaite, tant la complexité du sonore est grande, d'autant plus que les processeurs numériques de signaux précipitent l'électronique au devant de l'instrument. Mais une nouvelle géométrie du son n'est envisageable que si le compositeur est capable d'en maîtriser une représentation mentale, afin de l'orchestrer : il n'hésite plus à s'entretenir avec les sciences cognitives, et particulièrement la discipline de la psychoacoustique qui le renseigne sur la façon dont le cerveau démêle et interprète les situations sonores complexes. De même, l'acoustique instrumentale, qui étudie l'instrument, s'adapte à la volonté du compositeur d'élargir la palette des timbres et le contrôle sur le jeu instrumental. Enfin, la projection des sons en situation de concert ne peut plus se passer d'une démarche de maîtrise de l'espace acoustique dans lequel la musique se déploie, que, seule, l'acoustique des salles est en mesure d'éclairer.

C'est entre ces deux grandes tendances, le monde physique et sa représentation symbolique, que l'énergie de la création rencontre celle de la recherche. C'est aussi au cœur de ces efforts que se noue la relation entre chercheurs, techniciens et compositeurs. Voulu par l'Ircam dès sa conception, c'est aujourd'hui ce dialogue entre univers scientifique et monde de la création qui garantit la dynamique nécessaire à l'organisme qu'est cet institut.

Création

Création musicale

Liste des compositeurs ayant travaillé sur commande de l'Ircam en 1993-1994. Certaines œuvres ont été exécutées durant cette période, (voir Concerts et spectacles musicaux), d'autres le seront dans une saison prochaine.

Opéra, spectacle musical	Gérard Buquet	<i>Enjeux</i> , Spectacle musical pour joueur de tuba et électronique
	Michael Jarrell	<i>Cassandra</i> , monodrame pour comédienne, ensemble et électronique
	Michaël Levinas	<i>Gogol</i> , opéra en deux actes pour solistes, chœur, orchestre et électronique
	Philippe Manoury	<i>Sorwell</i> , opéra pour six voix, grand orchestre, chœur et électronique
	Marc Monnet	<i>Fragments</i> , spectacle musical pour 5 comédiens, 2 chanteuses, ensemble instrumental et électronique en temps réel
	Roger Reynolds	<i>Entre le galet et la dune/Between the Shingle and the Dune</i> , spectacle sur des textes de Samuel Beckett pour mezzo-soprano, baryton, ensemble et bande
Ballet, film	Pierre Charvet	Musique de contes pour enfants en images de synthèse, pour sons de synthèse (pour FR3)
	Martin Matalon	<i>Metropolis</i> , musique pour le film muet de Fritz Lang, pour ensemble et électronique
	Thierry De Mey	<i>Amor constante más allá de la muerte</i> , musique pour une chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker pour chanteuse, ensemble et électronique
	Michael Obst	<i>Inferno — Menschen der Zeit</i> , musique pour le film muet de Fritz Lang, pour ensemble et électronique

Œuvres pour ensemble	Florence Baschet	nouvelle œuvre, pour voix, instruments et électronique
	Antoine Bonnet	<i>Épitaphe</i> , pour ensemble et électronique
	Pierre Boulez	<i>...Explosante-fixe...</i> , pour flûte Midi, deux flûtes solistes, ensemble et électronique en temps réel
	Qigang Chen	<i>Rêve d'un solitaire</i> , pour ensemble et électronique
	Frédéric Durieux	<i>So schnell, zu früh</i> , pour soprano, ensemble et électronique en temps réel
	Ivan Fedele	<i>Richiamo</i> , pour ensemble et électronique
	Joshua Fineberg	nouvelle œuvre, pour ensemble et électronique
	Luca Francesconi	<i>Etymo</i> , pour soprano, ensemble et électronique
	Thomas Hummel	<i>Distances, mémoire et terre</i> , pour ensemble et électronique
	Philippe Hurel	<i>Leçon de choses</i> , pour ensemble et électronique
	Atli Ingólfsson	<i>Envoi</i> , pour piano Midi, ensemble et électronique
	Benedict Mason	<i>Third music for a european concert hall (espro ; etc : i love my life)</i> , pour ensemble et électronique
	Alessandro Melchiorre	<i>Le città invisibile</i> , pour deux ensembles et électronique
	Tristan Murail	<i>L'esprit des dunes</i> , pour ensemble et électronique
	François Nicolas	<i>Dans la distance</i> , pour mezzo-soprano, baryton, ensemble et électronique
	Emmanuel Nunes	<i>Lichtung 2</i> , pour ensemble et électronique
	Joao Rafael	nouvelle œuvre, pour ensemble et électronique
Solistes ou musique de chambre	José-Luis Campana	œuvre pour basson et électronique
	Frédéric Durieux	<i>Devenir</i> , pour clarinette et électronique en temps réel
	Karlheinz Essl	<i>Entsagung</i> , pour quatre instruments et électronique
	Keith Hamel	nouvelle œuvre, pour quatre instruments et électronique
	Jonathan Harvey	<i>Advaya</i> , pour violoncelle et électronique
	Michael Jarrell	<i>Rhizomes (Assonance VIIb)</i> , pour 2 pianos, 2 percussions et électronique
	José-Manuel Lopez-Lopez	nouvelle œuvre, pour groupe vocal et électronique
	Diego Luzuriaga	<i>Viento en el viento</i> , pour instruments et électronique
	Philippe Manoury	<i>En écho</i> , pour soprano et électronique en temps réel
	Ichiro Nodaira	<i>Neuf écarts vers le défi</i> , nouvelle version pour piano Midi et électronique en temps réel
	Jean-Marc Singier	<i>Bout à bout, tout à trac</i> , pour 3 percussions et électronique
	Karen Tanaka	<i>Metallic Crystal</i> , pour percussion et électronique

Cassandre, monodrame de Michael Jarrell

Cassandre, monodrame réunissant musique contemporaine et théâtre, littérature et mythologie grecque, est une œuvre du compositeur Michael Jarrell basée sur un texte de Christa Wolf. Les représentations données au théâtre du Châtelet, début février 1994, ont marqué le rapprochement de l'Ircam avec le monde du théâtre, voire de l'opéra. Il s'agit, en effet, de l'un des objectifs que l'Institut se fixe pour l'avenir : s'ouvrir aux autres expressions artistiques, aller au-delà de la pensée purement musicale à la rencontre d'autres publics, poser de nouveaux défis artistiques et technologiques.

Le rôle-titre de Cassandre, interprété par la comédienne suisse Marthe Keller, se présente sous forme d'un monologue d'une heure. L'articulation musicale est assurée par 18 musiciens et un dispositif électroacoustique. La pièce met en scène les angoisses d'une femme qui prophétise le déclin de la ville de Troie, mais dont personne ne veut croire les prédictions ; il s'agit également d'une allégorie, écrite dans l'Allemagne de l'Est d'avant la chute du mur, qui conserve aujourd'hui encore toute son actualité. La mise en scène de Cassandre est de Peter Konwitschny. Pour la musique, elle a été interprétée par L'Ensemble InterContemporain sous la direction de David Robertson. D'autres représentations de Cassandre sont prévues en Suisse en 1995.

I

Enregistrements

Trois disques ont été réalisés, et diffusés dans la collection Compositeurs d'aujourd'hui. Ils amorcent une ligne discographique de monographies, consacrée à des compositeurs qui ont manifesté, dans leur travail de création, la marque d'un intérêt soutenu envers les ressources offertes par l'Ircam. Chaque disque est accompagné d'un opuscule relativement important (une cinquantaine de pages), comportant articles, entretien et présentations.

Michael Jarrell (Adès 203 642), Ensemble InterContemporain, direction : Peter Eötvös.

Denis Cohen (Adès 203 652), Ensemble InterContemporain, direction : Denis Cohen

Magnus Lindberg (Adès 203 582), Ensemble InterContemporain, direction : Peter Eötvös

Édition musicale

L'édition musicale assumée par l'Ircam se répartit en publications périodiques et publications discographiques, sous la direction de Risto Nieminen (directeur artistique). Les Cahiers de l'Ircam se répartissent en deux séries : une revue trimestrielle et une collection monographique, liée à la programmation des disques et des concerts.

Les Cahiers de l'Ircam

Les Cahiers de l'Ircam : Recherche et musique. N° 3, II^e trimestre 1993 : La composition assistée par ordinateur. N° 4, IV^e trimestre 1993 : Utopies. N° 5, I^{er} trimestre 1994 : L'espace

Les Cahiers de l'Ircam : Compositeurs d'aujourd'hui. N° 2, avril 1993 : Marc-André Dalbavie. N° 3, juin 1993 : Magnus Lindberg. N° 4, décembre 1993 : Denis Cohen. N° 5, mars 1994 : Philippe Hurel. N° 6, juillet 1994 : Kaija Saariaho.

Résonance

Lancé en 1992 à l'occasion de la première journée portes ouvertes, ce magazine est devenu un des principaux vecteurs de communication de l'Ircam. Trois numéros ont été publiés en 1993 avec un tirage de 20.000 exemplaires.

Génésis

Génésis : Manuscrits. Recherche. Invention. N° 4, avril 1993 : Écritures musicales aujourd'hui.

Concerts et spectacles musicaux

Au cours de la période couverte par ce rapport, dix-neuf œuvres réalisées à l'Ircam, dont la plupart sont issues de commandes, ont été présentées au public. En dehors des présentations des œuvres nouvelles ou faisant partie du répertoire de l'Ircam, des concerts du répertoire contemporain ont été organisés avec l'Ensemble InterContemporain et des ensembles invités : ces derniers ont créé environ trente-cinq œuvres nouvelles. A Paris, trente-sept concerts ont été présentés dans l'enceinte du Centre Georges Pompidou et vingt et un à l'Ircam. D'autres lieux ont servi pour des concerts ou des représentations d'opéra, de ballet et de théâtre musical : Auditorium du Châtelet, Centre franco-américain, École nationale supérieure des beaux-arts, Grande Halle de la Villette, La Villette (Conservatoire de Paris), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Opéra Comique, Théâtre de l'Europe — Odéon, Théâtre de la Bastille, Théâtre des Amandiers, Théâtre du Châtelet, Vidéothèque de Paris. Des tournées ont conduit la structure de diffusion de l'Ircam, aux côtés de l'Ensemble InterContemporain ou d'autres ensembles, dans plusieurs villes de province et à l'étranger (Europe, États-Unis, Australie).

2. Pédagogie

Pédagogie musicale

Le département Pédagogie de l'Ircam, dirigé par Jean-Baptiste Barrière, remplit une mission de formation et d'information, avec pour objectif principal de satisfaire aux demandes d'un public varié, constitué de professionnels (compositeurs, interprètes, musicologues, scientifiques), mais aussi d'étudiants et d'amateurs, désireux de s'informer sur les travaux de l'Ircam et d'approfondir leurs connaissances dans les domaines de la recherche et de la création musicales.

Les formations et les événements proposés sont regroupés en fonction de leurs destinataires : compositeurs, interprètes, jeunes chercheurs et universitaires (musicologues, scientifiques), auxquels l'Ircam propose un éventail de formations de leur niveau : le Cours de composition et informatique musicale, le Stage d'été, l'Académie d'été et deux filières universitaires (les DEA). Pour les professionnels de la musique intéressés par les mutations technologiques et, de manière générale, mélomanes, une variété d'approches est proposée de façon plus ponctuelle (voir la rubrique Collège).

La Pédagogie de l'Ircam propose donc aujourd'hui une palette complète de formations et d'actions pédagogiques, destinées aux compositeurs jeunes ou faisant déjà carrière, aux musicologues, scientifiques, professionnels et amateurs. Ces actions sont toujours pensées soit en complémentarité (Cours, stages, Académie), soit en collaboration avec des partenaires universitaires (Formation doctorale musique et musicologie du XXe siècle, DEA Atiam), et dans le respect de l'identité et de la compétence spécifique de l'Ircam : la relation musique et technologie, particulièrement à travers les développements logiciels réalisés à l'Institut.

Les filières universitaires

Musique et musicologie du XXe siècle

La formation doctorale en musique et musicologie du XXe siècle, relevant de l'École des hautes études en sciences sociales, en association avec l'École normale supérieure, l'Ircam et le CNRS, s'adresse aux musicologues, aux musiciens professionnels (interprètes et compositeurs) et aux scientifiques possédant un haut niveau de connaissances musicales. Inaugurée en 1989 avec un diplôme d'études approfondies (DEA), elle comporte, depuis la rentrée 1990, une thèse dont la préparation se déroule, en fonction des obligations professionnelles des étudiants, sur une période de deux à quatre ans. Le but est de donner une formation de musicologie de haut niveau et de former de futurs professeurs et maîtres de conférences ou chercheurs dans le domaine de la musicologie.

Pour réaliser ce programme, Hugues Dufourt, responsable de la formation, a constitué l'équipe doctorale suivante (année 1992/93) : Françoise Escal et Philippe Braunstein (École des hautes études en sciences sociales), Jean-Baptiste Barrière (Ircam), Marc Battier (Ircam), Pierre-Albert Castanet (Université de Rouen), Stephen Mc Adams (Ircam/CNRS), Alain Poirier (CNSMP) ; Jean-Claude Risset (CNRS) a rejoint l'équipe pour l'année 1993/1994.

Le programme de cette année universitaire est réparti en sept sections : séminaires de musicologie, cours d'analyse musicale, cours d'interprétation, cours d'écriture, cours de sciences, cours de technologies. Des séminaires de Doctorat sont également assurés.

Diplôme d'études approfondies en acoustique, traitement de signal et informatique appliqués à la musique

Les nouvelles technologies font partie intégrante de la création et de la pratique musicale contemporaine. Cependant, les connaissances scientifiques qui sous-tendent l'ensemble des applications musicales sont difficilement accessibles. C'est pourquoi le DEA Atiam vise à donner les bases scientifiques et la culture musicale permettant d'aborder les recherches dans les domaines dits de l'acoustique musicale, de l'informatique musicale et de la recherche musicale.

Une telle formation doit, par nature, être réalisée en collaboration avec les différentes structures pédagogiques et de recherche, qui sur le plan national voire européen, ont la maîtrise des connaissances et des expériences nécessaires. Outre l'Ircam qui assure l'organisation et la coordination des enseignements, de l'encadrement, et d'une partie des travaux de stage, plusieurs structures universitaires sont associées.

Les professeurs proviennent essentiellement des laboratoires d'accueil du DEA (mentionnés ci-dessus). L'enseignement se compose de cours de mathématiques appliquées, cours de traitement de signal, cours d'acoustique, cours d'informatique et cours de culture et applications musicales. Les cours de sciences et de sciences appliquées à la musique sont assurés par des universitaires, des chercheurs CNRS et des chercheurs d'institutions telles que l'Acroë ou bien l'Ircam, tandis que les cours d'applications musicales sont assurés par des compositeurs.

Académie d'été

L'Ircam encourage la confrontation entre la recherche et la création depuis près de vingt ans. Aujourd'hui, les outils conceptuels, matériels et logiciels sont plus performants et plus accessibles que jamais. Dans un même temps, ils restent difficiles à maîtriser pour le musicien. Comment connaître l'actualité de l'informatique ? Comment choisir les outils adéquats pour réaliser telle ou telle idée musicale ? Quelles difficultés de diffusion rencontre une œuvre utilisant ces nouveaux instruments ? La première Académie d'été (du 28 juin au 4 juillet 1993) a tenté, avec le concours de compositeurs, d'interprètes et de chercheurs, de répondre aux interrogations de nombreux musiciens. Son thème : « Interactions ».

Le but de ce stage intensif a aussi été d'approfondir les contacts du public avec la musique d'aujourd'hui. Pendant une semaine, se sont succédés des cours de composition avec Philippe Manoury et Tristan Murail, des cours d'interprétation, avec Pierre-Laurent Aimard (piano et claviers électroniques) et Daniel Ciampolini (percussions), et des cours de recherche et de technologies avec les chercheurs de l'Ircam. Enfin, chaque soir, concerts et ateliers de recherche musicale se sont succédés.

L'année 1994 a vu la deuxième édition de l'Académie d'été (du 27 juin au 2 juillet 1994), dédiée à l'interaction entre l'instrument et l'ordinateur. Celle-ci a mêlé cours de composition, d'interprétation, de recherche et de technologie, concerts et ateliers. Cette forme nouvelle est d'ores et déjà devenue le rendez-vous de la communauté musicale intéressée par l'apport des technologies à la musique vivante.

Les deux compositeurs et deux interprètes invités à présenter leurs travaux furent cette année Michael Jarrell et Jean-Claude Risset. Comme dans son édition précédente, l'Académie offrit une alternance de présentations et d'ateliers : un atelier sur l'acoustique instrumentale permet aux musiciens de découvrir les connaissances nouvelles sur les instruments traditionnels ; un atelier sur l'informatique et la situation de concert permet de faire le point sur les problèmes de l'amplification, des transformations informatiques, et de la diffusion ; un atelier d'informatique musicale permet aux interprètes de se familiariser avec les derniers résultats des recherches et des développements. Enfin, les concerts et les ateliers complétèrent ce panorama de la relation entre instrument et ordinateur.

Formations destinées aux compositeurs à la recherche d'une spécialisation

Ces activités de pédagogie s'adressent, d'une part, aux jeunes compositeurs qui pourront acquérir connaissances et expérience au cours d'une année entière de formation intensive à travers le Cours de composition et informatique musicale et, d'autre part, à des compositeurs confirmés qui souhaitent se perfectionner dans la pratique des nouvelles technologies, pendant quatre semaines, à travers le Stage d'informatique musicale d'été. Tous les compositeurs-étudiants sont recrutés, pour ces formations, par le biais du Comité de lecture qui se tient une fois par an. D'autres compositeurs effectuent également ce stage : ce sont ceux qui ont reçu commande d'œuvre. Ils ont été choisis par le Comité de lecture et la direction artistique de l'Ircam.

Cursus de composition et d'informatique musicale

Destiné aux jeunes compositeurs sortant des conservatoires nationaux ou de leurs équivalents internationaux, ce cursus permet une approche professionnelle de la composition avec l'ordinateur. D'une durée d'une année universitaire, incluant cours théoriques et travaux pratiques (12 octobre 1993 -15 juin 1994), cette formation s'achève par une période de réalisation de projets compositionnels personnels (esquisses ou œuvre).

La formation est donnée dans son entièreté à l'aide des ressources humaines de l'Ircam (compositeurs, chercheurs, assistants production et pédagogie), complétée par des intervenants extérieurs qui présentent des ateliers de composition, des ateliers d'interprétation animés par huit interprètes de l'Ensemble Court-Circuit, des séances traitant de sujets techniques et artistiques particuliers.

Dix compositeurs ont été retenus pour cette formation longue (1992-1993) : François Evans (Angleterre), Joshua Fineberg (USA), Stefano Gervasoni (Italie), Thomas Hummel (Allemagne), Frédérick Martin (France), Christine Mennesson (France), Franck Pecquet (France), Pedro Rocha (Portugal), Manuel Rocha Iturbide (Mexique), Hao-Fu Zhang (Chine).

Pour l'année 1993-94, les dix compositeurs retenus par le comité de lecture de l'Ircam/EIC sont : Georg Bönn (Allemagne), Edmund Campion (USA), Yan Maresz (France), Mario Marcelo Mary (Argentine), Isabel Mundry (Allemagne), Lionel Polard (France), Art-Oliver Simon (Allemagne), Hans-Peter Stubbe-Teglbjaerg (Danemark), Giovanni Verrando (Italie), Miao-Wen Wang (Chine).

Le Stage d'informatique musicale d'été

Organisé pour les compositeurs confirmés, le Stage d'informatique musicale d'été, d'une durée de quatre semaines, s'est tenu, pour 1993, du 14 juin au 9 juillet et, en 1994, du 13 juin au 8 juillet.

Le stage propose un programme alternant aspects théoriques (l'après-midi) et travaux pratiques (le matin). Il est destiné aux compositeurs confirmés qui souhaitent s'initier aux techniques de l'informatique musicale et à l'environnement de recherche propre à la musique d'aujourd'hui. Il s'attache à montrer les multiples applications de la recherche et de l'informatique musicale telles qu'elles sont développées et pratiquées à l'Ircam. Au cours des séances théoriques, chaque équipe de l'Ircam présente ses travaux et analyse comment les recherches scientifiques et les développements technologiques enrichissent la production musicale. Les travaux pratiques sont orientés principalement vers l'apprentissage des environnements de travail offerts aux compositeurs.

Collège Ircam

Les activités regroupées sous le nom « Collège Ircam » portent sur des événements conçus pour un large public. Le département Pédagogie prépare ces actions qui puisent dans l'ensemble des ressources de l'Ircam ; elles sont destinées à répondre le plus sagement possible à des attentes variées, mais qui sont caractérisées par le désir de plus en plus manifeste de comprendre et de situer dans les courants de la technologie musicale. Des formations sont par ailleurs plus spécifiquement destinées à tous les professionnels de la musique intéressés par les mutations technologiques.

Voici, brièvement présentées, les activités menées au sein du Collège Ircam :

Les formations destinées à tous les professionnels de la musique intéressés par les mutations technologiques sont de diverses natures : les stages de week-end, tout au long de l'année, sur les différents logiciels développés par l'Ircam pour l'analyse, la synthèse, le traitement et l'aide à la composition avec ordinateur ;

Événements destinés au public de la saison de concert : des cycles de conférences et d'ateliers d'initiation à la musique du XXe siècle, destinés au public le plus large ; un ou plusieurs symposiums sur un thème de réflexion concernant l'état de la recherche et de la création musicales ouverts à tous les publics.

I

C'est grâce à la collaboration du Centre Georges Pompidou et du service Liaison-Adhésion que l'Ircam poursuit son action d'ateliers publics. Elle est ouverte à un public large, adepte des initiations à l'art contemporain, et particulièrement, à la musique contemporaine. Des séances furent animées par le directeur musical de l'Ensemble InterContemporain, David Robertson, qui a montré comment tradition et innovation s'entrecroisent tout au long du XXe siècle, avec de nombreux exemples interprétés par l'Ensemble InterContemporain.

En 1993, des stages « hors les murs » furent organisés dans le monde entier, dans le contexte de festivals et de cours d'été internationaux (Darmstadt, Accademia Chigiana, etc.) et d'universités musicales ou « Hochschule » (Vienne, Helsinki, Porto, Tokyo, etc.). En 1994, ils furent accueillis en Norvège, à l'Accademia Chigiana de Sienne et à Milan (Italie), au Festival Ars Electronica de Linz (Autriche), en Finlande, et aux cours d'été de Darmstadt (Allemagne).

Un symposium sur le thème « Matériau et composition : penser, construire et organiser le son » avait été présenté en 1993. En 1994, à l'occasion de la sortie du 5^e numéro des Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique, un symposium sur le thème de l'espace fut organisé (19 mars 1994). L'espace est au cœur des préoccupations contemporaines, aussi bien dans les arts que dans les sciences. Ce symposium fut l'occasion de faire le point sur l'état des recherches et des réflexions des penseurs, des chercheurs et des compositeurs.

Pierre Boulez, dans le cadre de son enseignement au Collège de France (chaire d'invention, technique, et langage en musique), a poursuivi son cours sur le « concept d'écriture » dont les séances se tiennent au Collège de France. Parallèlement, un séminaire « Écriture et représentation » comportant cinq séances s'est tenu à l'Ircam, dans l'Espace de projection, prenant en compte de nouveaux médias technologiques, tels l'ordinateur et l'infrastructure informatique propre à l'Ircam.

Documentation musicale

La documentation musicale de l'Ircam est chargée de répondre en souplesse aux différentes formes que prennent les activités de l'Institut ; en même temps, elle doit offrir un accès aux visiteurs de toutes sortes, qu'ils soient des professionnels de la musique, des étudiants ou des mélomanes. C'est pourquoi la documentation a un rôle décisif à jouer au sein du projet pédagogique de l'Ircam, pour lequel l'Ircam entre dans une nouvelle phase de travaux.

Le chantier d'extension de l'Ircam a débuté en 1987 en liaison avec Renzo Piano, par l'érection du bâtiment connu comme la « Tour Piano ». En 1990, la deuxième phase du projet d'extension a été confiée à l'Atelier Canal (Daniel Rubin et Patrick Rubin) ; il s'agissait de rénover deux bâtiments extérieurs, dont l'un, couramment appelé « Jules-Ferry » était affecté à l'Ircam depuis son origine, tandis que l'autre, « Bains Douches », allait permettre de libérer des espaces extérieurs utilisés par l'Ircam à des fins pédagogiques et, dans le Centre, par la bibliothèque. L'extension offrira près de 2 000 m² de surface ; elle permettra de donner une réponse adaptée à la demande, plus pressante aujourd'hui que jamais, d'enseignement et de documentation, puisque seront offerts une salle de conférence, des studios pédagogiques et des salles de cours, des cabines d'esquisses et une médiathèque. L'ensemble sera livré à l'automne 1995.

Bibliothèque

Les activités pédagogiques bénéficient d'une bibliothèque dont la politique d'acquisition est articulée à la fois sur la musique du XXe siècle et l'informatique musicale, et qui est destinée aux professionnels et aux étudiants. La bibliothèque héberge le Centre d'information et de documentation — recherche musicale, équipe du CNRS dirigée par Hugues Dufourt, qui se consacre à la musicologie du XXe siècle, avec un accent sur la première moitié du siècle.

Dans la perspective de sa transformation dans le cadre du projet de médiathèque, la bibliothèque de l'Ircam a entamé en 1993 une nouvelle politique d'acquisition : en effet, des critères et orientations documentaires ont été définis, afin de permettre l'enrichissement des collections autour des domaines d'excellence de l'Ircam. Elle cherchera donc à développer plus particulièrement les zones d'intersection reliant la création musicale aux différents domaines scientifiques intéressant l'Institut (informatique musicale, acoustique instrumentale, acoustique des salles, traitement du signal, perception, psychoacoustique, etc.). Les acquisitions ont été concentrées sur ces domaines, et c'est cette ligne qui a été poursuivie en 1994.

Un principe de diffusion des nouvelles acquisitions a été lancé en 1993 : le catalogue des acquisitions. Il permet de connaître l'état de l'enrichissement des collections. Sa diffusion est désormais bisannuelle. Le catalogue complet est, lui, accessible par Minitel et par le serveur World Wide Web de l'Ircam (voir Les réseaux de l'informatique musicale).

En relation avec le Centre d'information et de documentation recherche musicale du CNRS, et suivant la base catégorique élaborée avec ce dernier, la bibliothèque de l'Ircam a arrêté le système de catalogage de la documentation scientifique pour en parachever la réalisation pratique.

Valorisation musicale

La direction de la Valorisation a été créée en 1993 pour assurer la diffusion des savoir-faire, outils et produits issus des activités de recherche, de création et de pédagogie de l'Ircam. Animé par Vincent Puig, ce département intervient comme catalyseur de nouvelles activités fédérant les ressources des secteurs Recherche, Création et Pédagogie. C'est à ce titre qu'ont été initiés des projets tels que le Forum Ircam (Groupes d'utilisateurs de logiciels), les services sur Internet et la veille technologique. Ces projets s'inscrivent dans une dynamique qui vise à formaliser et transmettre l'information pour ensuite mettre en œuvre des partenariats. L'action de la direction de la Valorisation s'est déployée selon deux axes : formaliser et transmettre l'information ; mettre en œuvre des partenariats.

Un premier objectif fut de formaliser et documenter l'offre : études et développements, services, produits. Par la suite, les structures nécessaires à la transmission de l'information ont été mises en place. Enfin, disposant de ces moyens, on s'est attaché à mettre en œuvre des partenariats. Notre effort a porté sur la formalisation de documents présentant les travaux scientifiques, les outils logiciels mis à la disposition du public et les œuvres musicales de l'Ircam. La documentation des œuvres musicales s'est poursuivie en visant l'élaboration de documents d'exploitation permettant de réaliser techniquement l'œuvre. Ce document comprend si nécessaire une ou plusieurs disquettes contenant les librairies de patches utilisées et, le cas échéant, une cassette DAT d'exemples sonores ou de stockage des sons employés pour l'exécution de l'œuvre.

Le première offre en termes de services s'est concrétisée en septembre 1993 par le lancement du Forum Ircam (Groupes des utilisateurs de logiciels). L'objectif recherché, au delà de la valorisation de nos logiciels, fut de créer une dynamique de collaboration avec les utilisateurs de nos outils, en interne (assistants et compositeurs), comme en externe. La mise en place du Forum Ircam a ouvert l'utilisation des outils logiciels de l'Institut aux utilisateurs extérieurs, générant ainsi un besoin de documentation élaborée sur ces logiciels. Un suivi permanent de normalisation, d'harmonisation et de traduction des supports documentaires et des logiciels a été assuré.

Bien que prioritaire, notre politique de partenariat doit cependant respecter l'autonomie de l'Institut dans ses choix, qu'ils soient scientifiques, artistiques ou pédagogiques. Ces partenariats entamés ou à l'étude interagissent sur l'ensemble de la chaîne des activités de l'Institut, de la Recherche jusqu'à la Création. Certains travaux de recherche feront l'objet d'une finalisation ou d'un développement. Des partenariats de développement seront mis en œuvre pour nos applications temps réel et des projets plus ponctuels seront recherchés en psychoacoustique, analyse/synthèse et acoustique des salles. A titre d'exemple, à la suite

de la collaboration mise en place cette année avec le CNMAT de l'université de Californie à Berkeley et la société Zeta Music Systems (filiale de Gibson aux États-Unis), l'Ircam a cédé une licence mondiale exclusive pour un logiciel d'analyse additive et pour l'utilisation musicale de la technique de synthèse par transformée de Fourier inverse (FFT-1) développée par l'équipe Analyse/synthèse. Cette technique est protégée par un brevet français, dont l'extension aux États-Unis et au Japon est en cours. Ces technologies serviront de base au développement d'une nouvelle génération de synthétiseurs.

Les réseaux de l'informatique musicale

L'Ircam est résolument tourné vers cette nouvelle forme de communication que constituent les réseaux et la télématique. Utilisant les réseaux dès leur apparition en France, l'Ircam possède une expérience qui lui permet d'innover en matière de services télématiques.

Dans un premier temps, le catalogue informatisé de la bibliothèque Ircam/CID-RM s'est ouvert à l'extérieur grâce à un accès Minitel. Cette opération est le prélude à la création d'une banque documentaire centrée sur la future médiathèque.

Un second temps, plus ambitieux, marque la volonté de s'insérer pleinement dans l'univers des réseaux informatiques, en particulier Internet. Dans sa forme actuelle, Internet préfigure le système de communication multimédia de demain. Toutefois, bien que ce réseau soit devenu récemment populaire avec des millions de machines connectées, sa structure, pensée à la fin des années soixante, est en évolution constante. Conçu pour véhiculer du texte et des programmes, il ne peut répondre pleinement aux besoins nés de la numérisation des images fixes, voire en mouvement, et des sons.

Pourtant, malgré ses limites, le réseau Internet est devenu l'outil reliant les chercheurs de l'Ircam aux grands centres internationaux et aux chercheurs et compositeurs indépendants. Des échanges quotidiens se font avec les pays européens (principalement Allemagne, Pays-Bas, Angleterre), et l'Amérique du Nord (Stanford, San Diego, M.I.T., etc.), l'Amérique du Sud, le Japon, etc.

C'est pour l'Institut un moyen d'accroître sa capacité de communication, avec souplesse et rapidité (le réseau ne ferme jamais, les messages sont véhiculés pratiquement instantanément), avec le monde extérieur de la recherche et de la création. De surcroît, un serveur informatique « ftp » a été consacré à cette tâche. Il offre des logiciels, des mises à jour, des documentations, des informations et des textes de référence ; il joue aussi le rôle d'une banque des données fournies par l'Ircam et recueillies d'autres sites, autour de thèmes mis en œuvre à l'Ircam : le programme Max (Max-contrôle et Max-station), Csound, etc.

Afin d'améliorer l'accès à ce service, L'Ircam a créé un « serveur World Wide Web ». Le serveur est une plaque tournante de nombreux services, et est interrogeable par des programmes tels que Mosaic ou, plus récemment, Netscape ; ces logiciels sont devenus rapidement d'un emploi universel, d'autant plus qu'ils fonctionnent sur des plates-formes diverses : machines Unix, PC et Macintosh. Il facilite l'interrogation de serveurs offrant des documents hypermédia, et unifie l'accès à de plus anciennes technologies (ftp, telnet, usenet, courrier électronique, etc.). On peut y « visiter » l'Institut, consulter les catalogues de la bibliothèque et des archives sonores, naviguer autour des thèmes proposés (voir figure). Il permet la lecture de textes issus de l'Ircam ou d'autres centres : à titre d'exemple, *Ostinato*, bulletin du Centre de documentation de la musique contemporaine est désormais disponible sur le site World Wide Web de l'Ircam, et permet l'ébauche d'un projet de serveur de traitement de signal. Ce site a déjà été l'objet de milliers d'interrogations. Il joue le rôle d'un modèle dont on peut étudier le fonctionnement et les limites, en attendant, demain, les réseaux à large bande.

3. Budget de l'Ircam

Pour l'exercice 1993,

Les recettes

- Ressources financières directes de fonctionnement 43,45 millions de francs. Ce montant n'inclut pas les prestations gratuites du CGP qui met à disposition le bâtiment en ordre de marche (estimation annuelle : 5,6 millions de francs).
- Les subventions d'un montant global de 30,371 millions de francs se sont réparties comme suit :
- 25, 624 millions de francs attribués par le ministère de la Culture et de la Francophonie, versés par le biais du CGP
- 4,254 millions de francs attribués par la Mission Recherche et Technologie du ministère de la Culture et de la Francophonie
- 0,493 millions de francs attribués par le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche sous l'organisation des formations doctorales.

Les ressources propres ont atteint, quant à elles, un montant de 13,079 millions de francs, d'origines diverses : organisation de manifestations publiques, vente de produits d'édition, financement liés à des coopérations spécifiques, redevances sur les licences de commercialisation, dons de fondations...

Les dépenses

Elles se sont élevées en 1993 à 43,421 millions de francs, ce qui a permis de dégager un résultat d'exploitation de 0,028 millions de francs. Par rapport aux années précédentes, les grands équilibres sont respectés :

- les dépenses de personnel restent stables autour de 55 % du budget
- la répartition entre grands pôles d'activité n'est pas modifiée, malgré une hausse légère des charges de pédagogie et d'édition.

J

K

L

LA DIRECTION DE LA LOGISTIQUE CULTURELLE

Directeur : Dominique Barillé

La direction de la Logistique — services qui gèrent l'ensemble des moyens financiers et techniques affectés aux productions culturelles — a apporté son soutien au Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, à la Direction des manifestations et des spectacles et au Département du développement culturel, dans la mise en place, le suivi et l'exécution des budgets ; la réalisation et l'installation de manifestations et d'accrochages ; la conservation et la sécurité des œuvres des collections, et leurs mouvements.

138 présentations (78 de mars à décembre 1993 et 60 de janvier à septembre 1994), dont 101 expositions temporaires, 7 comités d'acquisitions, 16 accrochages dans les salles du musée et 14 présentations diverses pour des partenaires du Centre Georges Pompidou ont été réalisées entre mars 93 et septembre 94, avec le concours des services de la Logistique. L'ensemble de ces productions représente notamment l'accueil et la mise en place de plus de 8000 œuvres appartenant à des institutions françaises et étrangères ou à des collectionneurs privés d'une part, la mise en œuvre de nombreuses scénographies, reconstitutions et installations d'artiste de plus en plus complexes, mobilisant tous les métiers d'art représentés au Centre et le développement de nouvelles technologies, d'autre part.

Le développement considérable des dépôts et des expositions temporaires nationales et internationales ont naturellement conduit à la nécessité d'accroître la protection des œuvres des collections du Centre Georges Pompidou. A cet effet, la réalisation des encadrements et des emballages d'œuvres d'art est devenue de plus en plus sophistiquée, nécessitant la mise en œuvre de techniques nouvelles et à un investissement considérable de la part des équipes.

L

Le prêt des collections connaît donc depuis deux ans un développement exceptionnel. Cette activité totalise 1400 œuvres mises à la disposition d'institutions muséales françaises et étrangères pour la période de mars 93 à mars 94 et l'année 94 à elle seule verra plus de 1500 prêts. Le prêt des collections induit, en outre, une trentaine de réaccrochages d'œuvres en salle d'exposition au musée chaque année (œuvres en échange).

Par ailleurs, l'accroissement rapide des collections — par l'augmentation des dons et datations et la constitution des nouvelles collections architecture et design — a exigé une extension et une réorganisation des réserves d'œuvres gérées par le Centre. Cette opération a été mise en œuvre par les équipes techniques de la Logistique dans le cadre d'un accord de partenariat.

La logistique culturelle au Centre Georges Pompidou est assurée par un effectif de 70 agents permanents — avec l'appui complémentaire de 15 agents temporaires en moyenne — qui réunit des compétences et des métiers diversifiés répartis dans trois services : le service Administration & Finances, le service Régie des œuvres et le service Ateliers et Moyens techniques.

Depuis 18 mois, un effort particulier a été porté par la directrice de la Logistique culturelle sur l'élaboration et la mise en œuvre d'outils de gestion et d'aide à la décision. En effet, les nouvelles procédures ainsi créées ont permis un apprentissage et une amorce d'optimisation des nouveaux fonctionnements issus de la réorganisation des services de production culturelle.

Logistique d'une exposition

Une exposition représente plusieurs mois de travail. Elle mobilise un grand nombre de techniques et savoirs spécifiques.

Commissariat	Commissaire général ; Commissaires :
Organisation culturelle et scientifique	Assistants d'exposition ; documentalistes ; collaborateurs scientifiques ; graphistes ;
Organisation technique	Architectes des espaces ; techniciens des bâtiments et de la sécurité ; ateliers du Musée ; électriciens (régie lumière) ; encadreurs ; peintres ; menuisiers (fabrication de cimaises, emballages, etc.) ; régisseurs des œuvres ; intervenants extérieurs (entreprises de transport, etc.)
Organisation administrative	Financiers ; juristes ; secrétaires
Communication	Attachée de presse, graphiste, partenariat, relations publiques

Mise en place, suivi et exécution des budgets :

La gestion des budgets pour le fonctionnement des services et leur programmation culturelle se traduit pour les années 93 et 94 par les données indicatives inscrites au tableau suivant :

	Budget 93 en KF	dont partenariat	Prévision Budget 94	dont partenariat
Mnam-Cci	47.593	7.121	32.282	3.330
Acquisitions	37.894	6.552	23.182	2.460
Collections	3.515	569	2.814	650
Documentation	1.315		1.250	
Logistique	4.869		5.036	220
DMS	51.851	8.591	50.099	9.336
Expositions temporaires	39.317	7.459	38.234	6.431

Spectacles	3.120	132	2.851	643
Logistique	9.414	1.000	9.014	2.262
DDC	6.507	269	6.395	1.073
Information	625	11	449	58
Éducation	2.943	49	2.439	656
Revue parlées	668	159	1.107	
Politique éditoriale	95		497	
Études et recherches	267		38	
Logistique	1.948	50	1.865	359
TOTAL	105.990	15.981	88.776	13.73

Il est à noter que le budget acquisition 93 a été fortement marqué par l'achat du *Bleu I* de Miró rendu possible grâce à des subventions exceptionnelles et à une souscription. Par ailleurs, les budgets de production culturelle intègrent, d'une année sur l'autre, un report de crédits non engagés de l'ordre de 3 MF, report provenant traditionnellement des crédits d'acquisition et des recettes de partenariat sur les manifestations. En outre, n'apparaît pas dans ces budgets la représentation des nombreux apports de partenariat en industrie réunis par les services.

Enfin, il est important de souligner que ces budgets ne comportent pas la prise en compte d'un certain nombre d'opérations directement liées aux productions culturelles mais inscrites aux budgets des autres directions du Centre. Il s'agit des productions éditoriales et audiovisuelles, des prestations de communication, de l'accueil du public, de l'exploitation des locaux de préparation et de présentation des projets, de la rémunération correspondant aux 300 emplois permanents de ces services.

M

LE MAGAZINE

Responsables : Philippe Bidaine, Martine Levy, Jacques Saur

Le *Magazine* du Centre Georges Pompidou a été créé en 1980 dans le but d'offrir un support unique d'information sur les activités du Centre ; 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.

Au cours des années 1993/1994, le *Magazine* a couvert toutes les manifestations du Centre, donnant à certaines d'entre elles une dimension toute particulière, comme Manifeste II, où il s'est attaché à resituer la place de l'exposition temporaire dans le cadre de la collection nationale. Avec douze livraisons et un tirage global de 680.000 exemplaires, le *Magazine* a largement contribué à l'information des publics du Centre.

MANIFESTE, UNE HISTOIRE PARALLÈLE — 1960-1990

Grande Galerie — 23 septembre — 13 décembre 1993 — Commissaire : Jean-Paul Ameline

Cette exposition réunissait, autour de 60 artistes, environ 220 œuvres (peintures, sculptures et dessins) des collections du Musée national d'art moderne, sur les 3000 m² de la Grande Galerie du 5^e étage. En 1992, l'exposition *Manifeste* avait été l'occasion d'une vaste présentation des collections contemporaines (1960-1990) du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. De ces « trente années de création mises en perspective », le visiteur découvrait la succession des mouvements qui avaient bouleversé la scène artistique internationale : le *pop art*, l'art minimal et conceptuel, le

Nouveau réalisme français, l'*Arte povera* italien, les nouveaux expressionnistes allemands... A cet accrochage correspondait, ainsi, une certaine vision de notre actualité.

Ces années 1960-1990 appartiennent également à une génération qui, au cours des années cinquante, avait connu une première reconnaissance. Pour cette génération, celle de Alechinsky, Bacon, Barré, Degottex, Hantaï, Etienne-Martin, Jorn, Manessier, Mitchell, Morellet, Riopelle, Saura, Soto, Soulages, Tapiès, Vasarely..., cette période fut parfois le moment d'un parcours solitaire, souvent celui d'une apogée, presque toujours l'occasion d'un vrai renouvellement créateur. Enfin, pour quelques uns de ceux qu'on a coutume d'appeler les « maîtres du XXe siècle », Dubuffet, Héliou, Miró, Picasso..., elle est, on le sait, celle de l'œuvre ultime.

L'importance des collections du Musée national d'art moderne, pour ces trois dernières décennies, permet aujourd'hui d'autres lectures de notre histoire contemporaine. Le point de vue privilégié porté sur les mouvements d'avant-garde peut, désormais, se compléter d'un autre regard où se reconnaîtraient les éléments d'une histoire différente, plus souterraine, plus individuelle et marquée par l'accomplissement de recherches commencées de longue date.

Pour cette génération d'artistes dont le travail atteint une maturité nouvelle, le Musée national d'art moderne possède des ensembles d'œuvres qu'il n'est pas toujours habituel d'exposer dans le parcours des collections permanentes : des œuvres acquises grâce à des achats et à des dons, mais aussi des dépôts du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC). Leur présentation peut être l'occasion de compléter le bilan, commencé en 1992, de la politique d'acquisitions du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, et donc d'en apprécier la diversité, mais aussi les lacunes. Elle permet faire d'autres rencontres que celles que l'on a coutume de provoquer.

Le parcours de l'exposition s'articule donc autour de neuf thèmes, réunissant les artistes par affinités de démarches ou de problématiques :

- Le Peintre et son Modèle*
(Picasso, Bacon, Balthus, Héliou,...)
- Asphyxiante Culture*
(Dubuffet, Chaissac, Bettencourt, Calder,...)
- Figurations, Défigurations*
(Rebeyrolle, Saura, Matta, Jorn,...)
- Étoile, Femme, Oiseau*
(Miró, Alechinsky)
- La Peau de l'œuvre*
(Tapiès, Millares, Fontana, Etienne-Martin, Burri...)
- Le Signe et l'Écriture*
(Soulages, Degottex, Hartung,...)
- Le Geste et la Couleur*
(Mitchell, Riopelle, Bazaine, Manessier,...)
- Les Surprises de la Géométrie*
(Soto, Agam, Cruz-Diez, Vasarely, Morellet, Schöffer...)
- Le Lieu de la peinture*
(Poliakoff, Barré, Hantaï, Dubuffet).

Après l'exposition *Manifeste* de l'été dernier, *Manifeste, une histoire parallèle 1960-1990* donnait ainsi à voir ou à revoir ce qu'on a pu quelquefois trop vite classer ou oublier : l'art de notre temps dans sa richesse, sa maturité et ses nuances.

LISTE DES ARTISTES PRÉSENTÉS

AGAM Yaacov (1928)	ALECHINSKY Pierre (1927)	ASSE Geneviève (1923)
BACON Francis (1909 — 1992)	BALTHUS (1908)	BARRE Martin (1924)
BAZAINE Jean (1904)	BETTENCOURT Pierre (1917)	MAX BILL (1908)
BURRI Alberto (1915)	BURY Pol (1922)	CALDER Alexander (1898 — 1976)
CARO	CHAISSAC Gaston (1910 — 1964)	CRUZ-DIEZ Carlos (1923)
DEBRE Olivier (1920)	DEGOTTEX Jean (1918 — 1988)	DEWASNE Jean (1921)
DUBUFFET Jean (1901 — 1985)	ETIENNE-MARTIN (1913)	FONTANA Lucio (1899 — 1968)
GIACOMETTI Alberto (1901 — 1966)	GRAESER Camille (1892 — ?)	HANTAI Simon (1922)
HARTUNG Hans (1904 — 1989)	HELION Jean (1904 — 1987)	JACOBSEN Robert (1912)
HONEGGER Gottfried (1917)	JAFFE (1923)	JORN Asger (1914 — 1973)
KEMENY Zoltan (1907 — 1965)	LANSKOY André (1902 — 1976)	LAPICQUE Charles (1898 — 1988)
LE MOAL Jean (1909)	LEROY Eugène (1910)	LOHSE Richard-Paul (1902 — 1988)
MANESSIER Alfred (1911)	MATTA Roberto (1911)	MICHAUX Henri (1899 — 1985)
MILLARES Manolo (1926 — 1972)	MIRO Joan (1893 — 1983)	MITCHELL Joan (1926 — 1992)
MORELLET François (1926)	MUSIC Zoran (1909)	NEMOURS Aurélie (1910)
PICASSO Pablo (1881 — 1973)	POLIAKOFF Serge (1900 — 1969)	REBEYROLLE Paul (1926)
REIGL Judit (1923)	RIOPELLE Jean-Paul (1923)	SAURA Antonio (1930)
SCHÖFFER Nicolas (1912)	SOTO (1923)	SOULAGES Pierre (1919)
STAHLY François (1911)	TAKIS (1925)	TAL-COAT Pierre (1905 — 1985)
TAPIES Antoni (1923)	TOMASELLO Luis (1916)	UBAC Raoul (1910 — 1985)
BRAM VAN VELDE (1895 — 1981)	VASARELY Victor (1908)	VIEIRA DA SILVA Maria-Elena (1909 — 1992)
ZAO-WOU-KI (1921)		

HENRI MATISSE 1904-1917

Grande galerie — 25 février — 21 juin 1993 — Commissariat : Dominique Fourcade et Isabelle Monod-Fontaine

L'exposition tentait de rendre compte comment Matisse, bouleversant les rapports traditionnels du dessin et de la couleur, posait les termes d'une vision nouvelle au cours de ces quatorze années, période où l'artiste élabore les données fondatrices de sa poétique, qui sont devenues celles mêmes de la modernité. Ainsi suivait-on chronologiquement l'œuvre de Matisse dans toutes ses initiatives et dans les directions qu'il a successivement ouvertes. Il faut souligner que dans chacune des grandes séquences chronologiques, 1904-1906 / 1907-1910 / 1910-1914 / 1914-1917, découpant très sommairement un itinéraire extrêmement complexe, Matisse exploite, en les renouvelant radicalement, tous les registres de la peinture. Si bien que l'exposition développait parallèlement une histoire matisienne du paysage, de la nature morte, des intérieurs d'ateliers, de la « grande composition », et tout particulièrement une histoire matisienne du portrait.

L'exposition s'ouvrait donc, au début de l'été 1904 (Matisse est alors âgé de 35 ans), sur l'ensemble d'œuvres qui prépare et entoure *Luxe, calme et volupté*, à la fois premier répertoire des poses qui nourriront ensuite toute l'œuvre et première mise au point de la nouvelle approche chromatique.

L'été 1905 est illustré par un groupe important de toiles peintes à Collioure, des minuscules et étincelantes « pochades » peintes sur le motif, aux toiles composées ensuite à l'atelier, ou même poursuivies à distance, après le retour à Paris : *La Sieste*, *La Fenêtre ouverte*, *L'Idole*, *Intérieur à la fillette*, où apparaît le modèle favori de ces années- là, Marguerite, la fille du peintre.

De cette flambée fauve, Matisse sort aguerris et porteur d'une autorité nouvelle, manifeste dans l'*Autoportrait*, montré à Paris pour la première fois depuis 1914. Dans les œuvres des années 1907 à 1910, qui sans cesse tendent plus au monumental, le rapport à un motif strictement réaliste, à une « figuration » directe, s'estompe. Comptent d'abord la composition, la mise en relation des figures dans un espace neutre, souvent réduit à de simples bandes de couleur ou même quasiment abstrait. *Nu bleu (Souvenir de Biskra)*, comme *Le Luxe I*, *Joueurs de boule* et l'extraordinaire triade de *Baigneuses à la tortue* mettent en scène autant de variations monumentales sur le thème de la figure. Un industriel russe, Sergei Stschoukine offre alors à Matisse, par une commande pour son palais moscovite, la possibilité de porter au plus haut degré d'intensité et de simplification (trois couleurs seulement, posées en aplats vibrants) cette vision radicalement neuve de la figure dans l'espace. L'exposition comprend les deux versions de *La Danse* : *La Danse I*, de 1909, et *La Danse II*, de 1910. L'exposition témoignait d'ailleurs amplement du soutien crucial apporté à Matisse par Stschoukine et par son ami Morosoff, puisque 27 toiles provenant de leurs deux collections y figuraient.

Quelques années avant la Seconde Guerre mondiale, Matisse peint d'autres toiles grandioses, dans une tension toujours maintenue entre réalité et non-figuration, des formes à base d'arabesques peintes avec des couleurs posées en aplats. Il peint en 1911 quatre *Intérieurs*, qui exposent en autant de moments majeurs les principales directions explorées par la peinture au XXe siècle. L'exposition en rassemble trois pour la première fois : *La Famille du peintre*, où Matisse dispose sa femme, sa fille et ses deux fils, sur une trame décorative en forme de tapis ou d'échiquier ; *Intérieur aux aubergines*, qui est sans doute la plus haute expression de ce que Matisse entendait par « décoratif »/ « composition décorative » ; *L'Atelier rouge*, immense plan rouge qui suffit à dire tout l'espace. A quoi il faut ajouter *La Conversation*, terminé en 1912, affrontement intense d'une femme et d'un homme sur fond couleur d'émail bleu.

Deux longs séjours au Maroc (début, puis fin 1912) permettent à Matisse de relâcher quelque peu cette tension et suscitent notamment des paysages : *Les Acanthes*, ou *Paysage vu d'une fenêtre*, partie gauche du « triptyque marocain. » Une série de portraits admirables jalonne les années 1910 à 1916. On citera, entre autres, *Marguerite au chat noir*, ou *Portrait d'Olga Merson*, *Portrait de Madame Matisse*, *Portrait de Mlle Yvonne Landsberg* et le *Portrait de Greta Prozor*.

En 1914-1915, la couleur devient décisivement espace, tout particulièrement dans trois toiles aux limites de l'abstraction : *Vue de Notre-Dame*, *Porte-fenêtre à Collioure*, *Le Rideau jaune*. Progressivement cependant, la tonalité sombre de ces années de guerre se reflète dans des œuvres où le noir (un noir certes générateur de lumière) prend une place de plus en plus grande : ainsi dans un des chefs-d'œuvre de 1916, *Les Marocains*, où toutes les visions antérieures de Tanger sont condensées en quelques modules géométriques découpés sur un fond noir, ou bien la deuxième version du *Portrait d'Auguste Pellerin*.

Pendant les années 1916-1917 Matisse — parallèlement à ses toiles les plus densément construites, les plus sévèrement articulées — s'ouvre à la leçon de Manet, puis à celle de Renoir. Ainsi, d'après le même modèle, et sur le même motif, il peint deux toiles, presque contemporaines, apparemment opposées et pourtant complémentaires (comme tant d'autres « paires » dont l'exposition rend compte) ; une version dense, austère *Lorette sur fond noir, robe verte*, fin 1916 et une version magnifiquement fluide et voluptueuse, *Lorette assise, bergère rose*, qui laisse entrevoir ce que sera le développement de

la période niçoise. L'exposition s'arrêtait au seuil de ce premier séjour à Nice (hiver 1917-1918), début d'une toute autre séquence, d'une toute autre histoire.

La présentation s'articulait autour de la réunion tout à fait exceptionnelle d'environ 150 peintures, d'une dizaine de sculptures et plusieurs séries de dessins provenant des collections du Musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg), du Musée Pouchkine (Moscou), du Museum of Modern Art (New York) et du Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou (Paris), auxquelles sont venues s'ajouter pour la première fois ceux du Statens Museum for Kunst de Copenhague ainsi que des peintures empruntées aux collections publiques et privées du monde entier. Sa fréquentation fut exceptionnelle : pour 87 jours d'ouverture, 629 341 visiteurs — soit une moyenne de 7234 visiteurs par jour.

Budget

Budget global de l'exposition	25 Millions
Assurances	13 Millions
Transport des œuvres	4 Millions
Apport de la Fondation Elf	5 Millions

Liste des principales œuvres exposées

Le Goûter (Golfe de St Tropez)	1904	Huile sur toile	64,1 x 50,5 cm	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf
Luxe, calme et volupté	1904	Huile sur toile	98,5 x 118,5 cm	Musée d'Orsay, Paris
La Fenêtre ouverte	1905	Huile sur toile	55,2 x 46 cm	Mrs John Hay Whitney, New York
Intérieur à Collioure, la sieste	1905	Huile sur toile	60,6 x 73 cm	Collection particulière, Suisse
Intérieur à la fillette	1905-1906	Huile sur toile	72,7 x 89,4 cm	Collection particulière, New York
L'Idole	1905-1906	Huile sur toile	73 x 60 cm	Collection particulière, New York
Marguerite	1906	Huile sur panneau	31,8 x 24,1 cm	Mrs Marion Smooke, Los Angeles
Autoportrait	1906	Huile sur toile	55 x 46 cm	Statens Museum for Kunst — J. Rump Collection, Copenhague
Nu debout	1906-1907	Huile sur toile	92,1 x 64,8 cm	Tate Gallery, Londres
Le Jeune marin II	1906-1907	Huile sur toile	100x81 cm	Collection Jacques et Natasha Gelman, New York
Nu bleu (Souvenir de Biskra)	1907	Huile sur toile	92,1 x 142,5 cm	Baltimore Museum of Art, Baltimore
Nature morte aux Asphodèles	1907	Huile sur toile	114x87 cm	Folkwang Museum, Essen
Le Luxe I	1907	Huile sur toile	210x 138cm	CNAC-GP, Paris
Baigneuses à la tortue	1908	Huile sur toile	179 x 220 cm	Saint Louis Art Museum, Saint Louis
La Desserte rouge	1908	Huile sur toile	180 x 220 cm	Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
La Baigneuse	1909	Huile sur toile	92,7 x 74 cm	MoMA, New York
La Danse I	1909	Huile sur toile	259,7 x 390,1 cm	MoMA, New York
La Danse II	1909-1910	Huile sur toile	260 x 391 cm	Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
Marguerite au chat noir	1910	Huile sur toile	94 x 64 cm	Collection particulière, Paris
La Famille du peintre	1911	Huile sur toile	143x 194cm	Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
Intérieur aux aubergines	1911	Huile sur toile	212x246cm	Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble
L'Atelier rouge	1911	Huile sur toile	181 x 219 cm	MoMA, New York

M

La Conversation	1909-1911	Huile sur toile	177 x 217 cm	Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
Les Poissons rouges	1912	Huile sur toile	82 x 93,5 cm	Statens Museum for Kunst — J. Rump Collection, Copenhague
Poissons rouges et sculpture	1912	Huile sur toile	116,8 x 100,6 cm	MoMA, New York
Fenêtre à Tanger	1912	Huile sur toile	115 x 80cm	Musée Pouchkine, Moscou
Porte de la Casbah	1912	Huile sur toile	116x80cm	Musée Pouchkine, Moscou
Zorah sur la terrasse	1912-1913	Huile sur toile	116x 100cm	Musée Pouchkine, Moscou
Fleurs et céramique	1913	Huile sur toile	93,5 x 82,5 cm	Stadelsches Kunstinstitut, Francfort
Portrait de Madame Matisse	1913	Huile sur toile	145 x 97 cm	Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg
Melle Yvonne Landsberg	1914	Huile sur toile	147,3 x 97,8 cm	Philadelphia Museum of Art, Philadelphie
Poissons rouges et palette	1914	Huile sur toile	146x 114cm	MoMA, New York
Porte-fenêtre à Collioure	1914	Huile sur toile	116x89cm	CNAC-GP, Paris
Le Rideau jaune	1915	Huile sur toile	150 x 98 cm	Collection particulière, New York
Nature morte d'après « La Desserte » de D.de Heem	1915	Huile sur toile	180,9 x 220,8 cm	MoMA, New York
La Leçon de piano	1916	Huile sur toile	245,1 x 212,7 cm	MoMA, New York
Lorette sur fond noir, robe verte	1916	Huile sur toile	73 x 55 cm	Collection Jacques et Natasha Gelman, New York
L'Atelier du quai St Michel	1916-1917	Huile sur toile	147,9 x 116,8 cm	The Phillips Collection, Washington D.C.
Les Marocains	1915-1916	Huile sur toile	181,3 x 279,4 cm	MoMA, New York
Auguste Pellerin II	1917	Huile sur toile	150,2 x 96,2 cm	CNAC-GP, Paris
Lorette assise, bergère rose	1917	Huile sur toile	100x73 cm	Collection particulière, Suisse

LA FONDATION ELF a été créée en juin 1990 par Loïk Le Floch-Prigent. Reconnue d'utilité publique en septembre 1992, la Fondation Elf intervient depuis deux ans dans les domaines de l'action humanitaire, de l'environnement, de la culture et du patrimoine. Elle privilégie l'esprit d'innovation et la recherche, la formation de la jeunesse et les actions destinées aux populations défavorisées, dans une perspective résolument internationale.

Au cours du premier trimestre 1993, elle a apporté son soutien à trois grandes expositions organisées par la France en région, à Paris et à l'étranger : *Henri Matisse, 1904-1917* au Centre Georges Pompidou — exposition qu'elle devait accompagner à Moscou (Musée Pouchkine) et à Saint-Petersbourg (Musée de l'Ermitage) au cours de l'été 1993 — ; *L'Avant-garde russe, 1905-1925* au Musée des beaux-arts de Nantes ; enfin à Pékin puis Shanghai, *Rodin*, une exposition organisée par l'AFAA, et réalisée par le musée Rodin à Paris. En soutenant ces trois manifestations, la Fondation poursuivait deux de ses grands objectifs : aider la recherche scientifique mais aussi porter à la connaissance de tous les publics des dossiers importants de l'histoire de l'art—en l'occurrence celui des sources du XXe siècle et de la modernité : Rodin, Matisse, et l'Avant-garde russe.

L'exposition *Henri Matisse 1904-1917* constituait à cet égard un exemple d'étude approfondie sur le travail d'un artiste : après la grande rétrospective de 1971, le Musée national d'art moderne se penchait sur la période au cours de laquelle le peintre a imaginé de nouveaux usages de la couleur, qui nourrissent encore aujourd'hui tous les arts, de la peinture aux arts décoratifs. Le rassemblement exceptionnel des œuvres essentielles de ce moment de la carrière du peintre contribue à enrichir le nouveau regard porté sur Matisse par notre époque.

LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE — CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Directeur : Germain Viatte

D'innombrables visiteurs sont déjà venus au Musée national d'art moderne. Beaucoup d'entre eux ont découvert pour la première fois l'une des plus importantes collections d'art du XXe siècle au monde ; un très grand nombre y revient pour retrouver des œuvres aimées, pour prendre connaissance des nouvelles acquisitions, pour explorer des pans pour eux encore inconnus d'une collection multiforme ; d'autres entretiennent une relation continue de familiarité avec le musée et la diversité des activités du Centre Pompidou.

Le Musée national d'art moderne se situe aujourd'hui au premier rang parmi les grands musées consacrés à l'art historique du XXe siècle mais il détient en outre un fonds très significatif des grands courants de l'art contemporain international, incluant ses développements dans les domaines de l'image photographique ou animée (cinéma, vidéo) démontrant enfin que la seconde révolution artistique de l'art du XXe siècle s'est produite à partir de la fin des années 50.

Depuis le décret du 24 décembre 1992, les deux départements constitutifs du Centre Pompidou, le Musée national d'art moderne et le Centre de création industrielle se sont réunis en un seul département, tandis qu'était créé un nouveau Département du développement culturel regroupant toutes les activités de caractère pédagogiques, éditoriales et "parlées". Tout naturellement le Mnam-Cci s'engageait alors dans une politique d'acquisitions très volontariste dans les domaines du design et de l'architecture qui, en deux ans, a obtenu des résultats considérables.

Le Mnam-Cci détient un fonds rassemblant, avec près de 4.200 artistes représentés, environ 36 000 œuvres pour les arts plastiques, dessins, photographies, films et vidéos. Pour l'architecture, environ 800 œuvres (dessins, maquettes, photographies et films) et pour le design, environ 1 000 œuvres (dessins, maquettes, pièces de série, pièces uniques de designers, pièces de mobilier et graphisme).

Ce fonds unique et significatif des grands courants de l'art du XXe siècle et de l'art contemporain est à la base de la politique de partenariat du musée national d'art moderne et du Centre Pompidou, permettant la réciprocité des prêts aux expositions internationales, mais aussi une collaboration constante avec les musées français sur les différents domaines de l'art du XXe siècle.

Dans le bâtiment, les collections permanentes du Mnam-Cci occupent le quatrième et le troisième étage où sont exposées environ 800 œuvres. La partie la plus historique se situe au 4^e, où les grands mouvements artistiques de 1905 aux années soixante occupent 6000 m². On trouvera à cet étage une alternance de salles et de galeries sous poutres, branchées sur une circulation longitudinale monumentale, qui permet de donner une respiration agréable à la visite du musée, en opposant des salles prestigieuses avec les maîtres du siècle ou des situations historiques fortes (fauvisme, cubisme, surréalisme...), à des présentations d'œuvres ou de documents plus fragiles restituant le mouvement et les singularités de la création. Au 3^e, sur une surface de 2.900 m², c'est l'art contemporain qui est donné à voir dans ses continuelles métamorphoses. Tous les six mois, la conservation du musée renouvelle l'accrochage des collections permanentes tout en prenant soin d'y maintenir les chefs-d'œuvre que le public est en droit d'attendre dans la logique historique du parcours. Cette exploration continue des richesses du musée est complétée au 4^e par plusieurs espaces affectés : la Galerie du Musée permet de faire connaître les acquisitions récentes ou de présenter des dossiers thématiques combinant différents aspects des collections ; la Galerie d'art graphique accueille des expositions individuelles mais aussi des expositions

M

thématiques conçues à partir du fonds des dessins ; dans la double hauteur, la Galerie de la Tour permet de présenter en permanence des sélections des collections photographiques. Au 3^e, une salle de consultation permet de visionner à la demande les collections vidéo ; la salle de cinéma du musée présente une programmation continue de films d'artistes ou de films sur l'art ; une sélection de la donation Cordier réunit continûment les artistes auxquels le donateur était particulièrement attaché ; enfin, sont constamment accessibles quelques grands environnements d'artistes, notamment le *Jardin d'hiver* de Jean Dubuffet.

D'importants travaux doivent, à partir de 1997, modifier profondément l'économie et la situation des espaces du musée, permettant tout d'abord de rendre au public l'un des trésors du Centre Pompidou, l'atelier Brancusi, enfin accessible dans des conditions optimum de sécurité, de conservation, d'éclairage et de présentation ; de développer les surfaces consacrées à l'art vivant, au design et à l'architecture ; d'accorder à des services spécialisés semi-publics, comme les Cabinets des Dessins et de la Photographie, et comme la Documentation, la place qui leur est aujourd'hui indispensable pour la consultation des chercheurs et la bonne conservation de leurs collections. Un atelier de Restauration permettra également d'apporter les meilleurs soins à ces collections exceptionnelles.

Organigramme du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle

Germain Viatte, directeur.

Jacqueline Chevalier, Olga Makhrov (chargées de mission)

Arts plastiques

Collections et expositions arts plastiques historiques :

Isabelle Monod-Fontaine

Arts plastiques contemporains

Didier Semin

Dessin

Marie-Laure Bernadac

Architecture

Alain Guiheux

Design, communication visuelle

Marie-Laure Jousset

Photographie

Alain Sayag

Cinéma expérimental

Jean-Michel Bouhours

Video, nouvelles technologies

Christine Van Assche

Gestion des collections

Didier Schulmann

Informatisation des collections :

Nemroune Mamod

Acquisitions/Documentation des œuvres :

Nathalie Schoeller

Photo des collections

Malika Noui

Prêts et dépôts

Nathalie Leuleu

Documentation

Jean-Paul Oddos

⇒ Voir aussi : *Le cabinet d'Art Graphique — Le Bâtiment — Le Cinéma au Centre Georges Pompidou — La Collection — La documentation du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle — La Documentation des œuvres — Les Galeries contemporaines (nord et sud) — La collection photographique — La restauration des œuvres —*

N

NOUVEAUX MEDIA AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : *Christine Van Assche*

La principale caractéristique de ce secteur est de mettre en relation des formes artistiques actuelles et des techniques en mutation perpétuelle, de proposer des manifestations, de constituer des collections, et d'éditer des publications ou des productions dans cette optique.

L'année 1994 aura encouragé le rapprochement entre des technologies datant des années cinquante (la vidéo), ayant désormais confirmé leur assise au sein des arts plastiques en général, et des pratiques basées sur des technologies plus récentes (l'informatique, l'hypermédia, la réalité virtuelle) en phase de recherche d'identité. D'ores et déjà ces dernières techniques ont infiltré les travaux d'artistes tant en venant conforter des supports muséographiquement fragiles comme le cinéma ou la vidéo, qu'en encourageant la convergence de pratiques diverses (photographie, cinéma, vidéo, littérature, musique) sur un même *medium* : l'hypermédia.

Les acquisitions et présentations de la collection (Mona Hatoum, Chris Marker) et les expositions (Stan Douglas, Mona Hatoum) reflètent ces données.

De même la première phase de la *Revue virtuelle*, consacrée plus particulièrement à l'information sur l'état actuel des technologies d'aujourd'hui, s'achève et confirme la nécessité de lier technologies d'hier et d'aujourd'hui dans une perspective historique.

Désormais, le public a acquis l'habitude de consulter les bandes vidéo de la collection dans l'Espace vidéo qui, sur le plan international, sert de modèle à d'autres musées constituant des collections de multiples technologiques tels que la *Tate Gallery* à Londres, le nouveau *SF Moma* de San Francisco, etc. Des liaisons théoriques s'établissent désormais de cette manière entre les arts plastiques (la sculpture, la peinture, le dessin, la photographie) et des supports nouveaux.

De nombreuses demandes de prêt et de multiples requêtes de participation à des conférences émises par des musées français et étrangers, ainsi que des écoles d'art, des universités, des festivals, reflètent l'intérêt d'autres institutions pour ce secteur. Des réseaux d'échanges se créent ainsi naturellement sur le plan national et international.

⇒ *Voir aussi : La Revue virtuelle*

Collection

Nouvelles acquisitions

Les installations : Stan Douglas, *Hors Champs*, 1992. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994

les bandes vidéo des artistes : Absalon, Vito Acconci, Babeth, Gianfranco Barberi et Marco di Castri, Sadie Benning, Joseph Beuys, Bériou, Jürgen Böttcher, Chris Burden, Florence Degas/Olivier Kuntzel, Stan Douglas, Hans Emmerling, Ant Farm, Jochen Gerz, Johan Grimomprez, Doug Hall, Mona

N

Hatoum, Peter Herrmann, Horsfield/Blumenthal, Joan Jonas, Tom Kalin, Mike Kelley, Peter Kolb, Gianfranco Mantegna, Robert Morris, Alison Murray, Michael O'Reilly, Michael et Ricardo Peredo, Rainer Rappmann, Jozef Robakowski, Klaus Staeck et Gerhrd Steidi, Steina and W. Vasulka, Walter Verdin, Bruce & Norman Yonemoto, Willougby Sharp.

Présentation Mnam-Cci

Au 3^{ème} étage du Mnam-Cci ont été présentées les installations vidéos suivantes : Vito Acconci, *American Gift*, 1976 ; *Body Building in the Great Northwest*, 1993. Patrick Corillon, *La Voisine de Victor Brauner*, 1994. Chris. Marker, *Zapping Zone*, 1990-1994. Dans l'Espace Vidéo, les bandes vidéos présentées ont permis au public de visionner et de découvrir un nombre toujours croissant d'œuvres d'artistes notamment lors des programmations spécifiques : *Joseph Beuys*, 70 à 90 vidéos par jour.

Prêts d'installations

Present Continuous Past, Dan Graham, Villa Stück à Munich. *Dans la vision périphérique d'un témoin*, Marcel Odenbach, *Body Building in the Great Northwest*, Vito Acconci, au Centre culturel français, Ambassade de France à Moscou. *Present Continuous Past*, Dan Graham, *O Museu Temporario* à Lisbonne. *Cinema 81*, Dan Graham au *Stedelijk Museum of Modern Art* à Amsterdam. *Corps étranger*, Mona Hatoum, au *Künstlerhaus Bethanien* à Berlin. *Videofish*, Nam June Paik, à l'*International Thessaloniki Festival* à Thessaloniki. *Corps étranger*, Mona Hatoum, *Reina Sofia* à Madrid

Manifestations media

L'exposition Stan Douglas présentée au Centre Georges Pompidou du 11 janvier au 7 février 1994 à Paris a été présentée ensuite au : Centro Reina Sofia, du 22 mars au 17 mai 94 à Madrid, au Kunsthalle du 3 juin au 7 août 94 à Zurich, au Witte de With du 10 septembre au 30 octobre 94 à Rotterdam, et se poursuivra au DAAD du 3 février au 12 mars 1995 à Berlin.

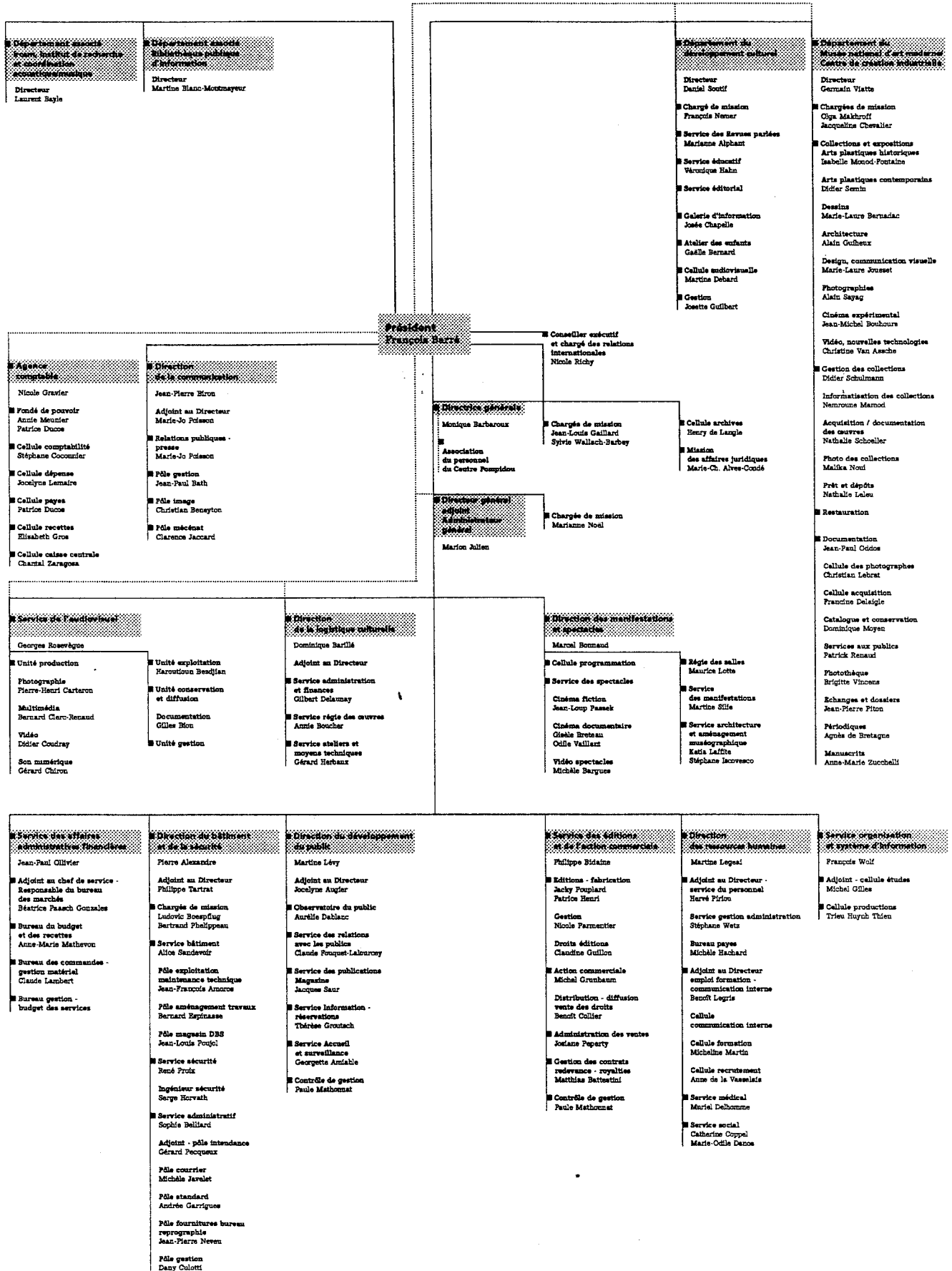
Un espace vidéo a été conçu spécialement dans l'exposition *La Ville*, en février, mars, avril, mai 94 à Paris. Les programmes vidéos suivants ont été présentés au Centre : *Visions Urbaines*, Studio 5 ; *Joseph Beuys*, Studio 5, Espace Vidéo ; *Points de vue (images d'Europe)*, Espace Vidéo ; *Nouvelles acquisitions*, Espace Vidéo.

Manifestation spécifique : *Revue virtuelle*

⇒ ***Voir : La Revue virtuelle***

ORGANIGRAMME DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

O





François Barré

Président

Né le 18 janvier 1939 ; diplômé de l'Institut d'Études Politiques de Paris, ancien élève de l'École nationale d'administration ; commandeur des Arts et Lettres

Fonctions actuelles :

Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (depuis le 4 août 1993)

Fonctions précédentes :

- 1990-1993 : Délégué aux Arts Plastiques au ministère de la Culture
- 1981-1990 : Directeur du Parc de La Villette puis Président de la Grande Halle de La Villette
- 1977-1981 : Conseiller du Président de la Régie Renault pour la politique architecturale
- 1977 : Rédacteur en chef de la revue *Architecture d'aujourd'hui*
- 1968-1976 : Fondateur avec François Mathey du Centre de Création industrielle (CCI)
- 1967 : Cabinet de J.Chaban-Delmas à Bordeaux

Monique Barbaroux

Directrice générale du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

Née le 27 septembre 1952. Diplômée de l'Institut d'Études Politiques de Paris, licenciée en Droit public, ancienne élève de l'École nationale d'administration.

Fonctions actuelles

- 1993-1994 : directrice générale du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (depuis le 1^{er} avril 1994)

Fonctions précédentes

- 1988-1993 : Directrice générale de la Comédie Française.
- 1984-1988 : Sous-directrice à la délégation aux arts plastiques.
- 1982-1984 : Conseillère auprès du ministre des Affaires culturelles du Québec- Canada.
- 1978-1982 : Administrateur civil à la direction du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture



P

LA PÉDAGOGIE AU CENTRE GEORGES POMPIDOU (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL)*L'atelier des enfants*

Responsable : Gaëlle Bernard

Vecteur principal de l'action éducative menée par le Centre en direction du jeune public, l'Atelier des enfants est, par sa vocation et par sa mission, un lieu privilégié de médiation entre l'enfant et la création contemporaine. Attentif à tout ce qui peut être porteur d'idées et d'expérience dans l'art d'aujourd'hui et prenant appui en permanence sur les ressources du Centre, l'Atelier des enfants entend contribuer par son action au développement et au renouvellement des différents modes d'éveil et de sensibilisation artistique. Portée par une équipe pluridisciplinaire de créateurs et d'animateurs spécialisés, l'action de l'Atelier se caractérise par la complémentarité et l'interaction permanente entre l'animation et la production culturelle d'outils pédagogiques largement diffusables.

Lieu ouvert et polyvalent, l'Atelier des enfants accueille chaque année, dans ses ateliers et ses expositions, entre 15 000 et 20 000 enfants, qui viennent soit avec leurs maîtres dans le cadre de l'école, soit individuellement le mercredi et le samedi et pendant les vacances scolaires.

Dans un espace ouvert au grand public, l'Atelier des enfants propose, au rythme de deux ou trois présentations par an, des « expositions/outils ». Sous forme de parcours, d'espaces-jeu ou d'installations, conçus le plus souvent en lien avec des expositions du Centre — *Matisse, La Ville* — elles introduisent les enfants de façon ludique et active à l'univers d'un créateur ou à des thèmes touchant à l'art et à l'environnement.

Sensibiliser les enfants aux langages artistiques du XX^e siècle — arts plastiques, environnement/design, musique, audiovisuel/nouvelles technologies — tel est le but des ateliers qui demeurent encore aujourd'hui le noyau vivant de l'Atelier des enfants. A travers la diversité des formules et des modes d'accueil — cycles thématiques autour des collections du musée, animations-parcours dans les expositions, ateliers de recherche autour d'un outil, d'un thème, d'une œuvre — s'affirme la continuité d'une démarche fondée sur l'expérimentation et le jeu, où la découverte de l'art passe par une pratique créatrice. La participation d'artistes, de designers, d'architectes ou de spécialistes des nouvelles technologies, contribue chaque année au renouvellement des approches et des thèmes.

Prenant appui sur les démarches expérimentées avec les enfants, l'Atelier a développé un secteur de formation de formateurs. A partir d'une approche pluridisciplinaire, ces actions proposent une exploration sensible et active des langages artistiques contemporains. Une dizaine de stages sont organisés chaque année dans le Centre, mais peuvent être également réalisés dans les régions à la demande d'organismes

P

culturels. L'Atelier des enfants propose également des rencontres et des débats pour une confrontation ouverte des points de vue sur l'éducation artistique.

Engagé dès sa création dans la voie de l'édition, l'Atelier des enfants développe, à côté d'ouvrages destinés aux éducateurs, des publications pour la jeunesse parmi lesquelles la collection *L'Art en jeu* — consacrée à la découverte des grands artistes du XXe siècle — fait figure de référence dans le domaine du livre d'art pour enfants.

Déjà familiarisé avec les nouvelles technologies et les outils multimédia dans son travail avec les enfants, l'Atelier s'engage aujourd'hui dans l'édition électronique, avec la réalisation d'un premier jeu interactif sur CD-ROM consacré au thème de la ville.

Afin de prolonger son action en France et à l'étranger, l'Atelier des enfants produit des outils pédagogiques à l'intention de partenaires institutionnels et des éducateurs. Conçues dès l'origine comme un outil indispensable à la diffusion de l'action de l'Atelier, les expositions itinérantes constituent un véritable relais de cette action auprès d'un public d'enfants très nombreux en même temps qu'un vecteur important pour le développement du partenariat et des coproductions avec les régions. Accueillies dans les musées, les centres culturels, les bibliothèques, elles sont très souvent le point de départ d'actions collectives à l'échelle d'une ville ou d'une région. Certaines sont réalisées pour des circuits bien déterminés, comme celui des hôpitaux pour enfants.

Les interventions de l'Atelier sont également sollicitées par ses partenaires français et étrangers pour des actions spécifiques — directions de stages, expériences d'animations liées à l'art contemporain, missions de conseil pour la conception et l'animation d'espaces pour enfants ou encore réalisations de produits éditoriaux tels les ouvrages de *L'Artôt* qui témoignent de la rencontre entre les enfants et des artistes à La Réunion, en Grèce, en Sardaigne, à la Martinique.

Si l'Atelier des enfants est aujourd'hui un lieu de référence, il demeure surtout, dix-huit ans après sa création, un lieu d'incitation pour tous ceux qui, conscients des enjeux culturels et éducatifs de l'initiation artistique, misent sur l'art et la création contemporaine comme facteurs d'ouverture des enfants sur le monde.

Expositions

- *Les Fauteuils de Matisse* — Avril — septembre 1993 — Quatre mises en espace ludique pour aborder le langage pictural de Matisse
- *Vous avez dit design ?* — Octobre 1993 — janvier 1994 — Sur le thème des sept familles, un dispositif audiovisuel faisait découvrir aux enfants l'histoire des objets qui les entourent.
- *Voyage dans la ville* — Février- septembre 1994 — Un parcours ludique et interactif invitait les enfants à explorer et transformer l'espace d'une ville imaginaire créée par le sculpteur Miguel Navarro.

Ateliers

A côté des ateliers de recherche dans les domaines du multimédia, de l'environnement-design et de l'art contemporain, l'Atelier des enfants s'est attaché à développer une formule d'accueil, *De l'Atelier au musée*, qui met l'accent sur la découverte d'œuvres contemporaines des collections du musée à travers des entrées thématiques : le corps, l'objet, les couleurs et les matières, et une approche des éléments naturels : la terre, l'eau, la lumière.

Produits d'édition

- Collection Révélateur : La mesure de l'eau (novembre 93) ; Des villes et des nuits (décembre 93)
- Série *L'Artôt* : une œuvre d'Arman à découvrir dans un site naturel de La Martinique.
- Édition électronique : Réalisation du prototype *Charlotte dans la ville*, premier jeu sur Cd-rom conçu par l'Atelier (la commercialisation en est prévue fin 95).

L'Art en jeu

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. Cadres, gros plans, découpes, pliages sollicitent la curiosité de l'enfant qui, de lecteur, devient acteur.

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*.

Expositions itinérantes

L'Art en jeu

L'exposition, inspirée de la collection de livres du même nom, introduit les enfants à l'univers de quatre grands artistes du XXe siècle : Delaunay, Arp, Kandinsky, Miró. Créée en 1992, elle poursuit un programme d'itinérance de trois ans. Sept villes ont déjà reçu l'exposition. 25 000 enfants ont été accueillis. *Rébus-objets*, *Rébus-cartes postales*, *LEGO en liberté* ont été présentés entre mars 1993 et septembre 1994 dans une douzaine de villes.

Le service Éducatif

Responsable : Véronique Hahn

La politique du Service éducatif, au sein du Département du développement culturel, a pour but de proposer aux divers publics du Centre des moyens de découverte et de réflexion permettant un meilleur accès aux expositions et collections, ainsi qu'à l'institution dans l'ensemble de ses actions.

Les moyens mis en œuvre consistent en actions éducatives sur place — animations dans les collections et expositions, actions de formation — et hors les murs — promenades architecturales pour les adhérents et les groupes scolaires dans le cadre de classes culturelles. Des produits éditoriaux légers, sous forme de fiches de consultation des collections, petits journaux des expositions, carnets du visiteur, sont également édités pour accompagner les visiteurs. Certaines de ces actions sont menées en collaboration avec d'autres services, tels l'Atelier des Enfants ou le service Liaison-Adhésion.

Le rapprochement des cellules pédagogiques "arts plastiques" et "architecture et design" a permis de mettre en place une véritable médiation pluridisciplinaire, qui s'est particulièrement illustrée dans les visites-animation autour de l'exposition *La Ville*, les débats qui l'ont accompagnée dans le cadre des Lundis du Cci, l'expérimentation d'un cycle interdisciplinaire sur *l'Objet* conçu pour des lycéens en A3, ou encore des stages de formation en direction des enseignants.

La pédagogie en Arts plastiques

Sensibiliser le public aux diverses propositions plastiques et esthétiques de notre temps, faciliter l'apprentissage d'un langage visuel, aider à retrouver dans l'œuvre d'art le processus créateur, susciter l'envie d'élargir son regard par une fréquentation renouvelée et répétée d'œuvres (du Musée et d'ailleurs),

P

telles sont les visées des visites-animation auxquelles ont assisté 66 320 visiteurs, entre janvier 1993 et septembre 1994.

Les groupes ou les visiteurs individuels, désirant approfondir les démarches de la création du XXe siècle, se voient proposer soit des cycles, soit des visites thématiques. Celles-ci sont organisées pour les visiteurs individuels deux fois par semaine dans les collections et dans les expositions. Les cycles thématiques proposés aux groupes constitués, souvent destinés aux adhérents, peuvent être aussi organisés avec d'autres musées (Musée d'Orsay, Musée du Louvre) ; en 1993-1994, 2720 personnes se sont ainsi intéressées aux cycles intermusées *Visions d'Orient, La ligne et la couleur* et 1860 personnes ont suivi les cycles propres au Centre, *De Matisse à Matisse* et *Initiation à l'art moderne*. Par ailleurs, des actions de formation ont été mises en place avec des partenaires extérieurs — académies, entreprises — tout au long de l'année dans le cadre de la formation continue et spécifique.

Une part importante du travail dans les collections et les expositions concerne les handicapés, ainsi que des parents ou éducateurs d'handicapés et de toxicomanes. L'art "fait venir la parole" : le dialogue, l'échange sont structurés, construits à l'intérieur de l'œuvre permettant de retrouver le langage, l'identité de l'individu et créer ainsi une base de communication avec le monde environnant.

Les publications à caractère pédagogique — Petits journaux des expositions, Parcours des collections, Fiches du Musée — sont écrits par les animateurs et conçus dans le même esprit. Il ne s'agit pas de "guider" le visiteur, mais de lui fournir "une piste" pour le regard et la réflexion avant ou après la visite.

Enfin, les richesses du fond cinématographique, composé de films sur l'art et sur les artistes, sont présentées régulièrement lors de projections animées par un animateur les mercredis deux fois par mois.

La pédagogie en architecture et en design

L'activité de la cellule pédagogique en architecture et design a essentiellement suivi la programmation des expositions dans ces domaines : *Coop Himmelblau, Tadao Ando, Gerrit Rietveld, Meubles et Immeubles, Pierre Chareau, Roman Cieslewicz, Roger Tallon, La Ville, Ettore Sottsass, Archigram*. Outre les actions d'animation — visites de groupes, visites régulières pour visiteurs individuels, visites thématiques — cet accompagnement comprend le cycle de débats *Autour des expositions* offrant à un public, constitué principalement de jeunes professionnels et d'étudiants, la confrontation d'idées suscitées par les thèmes des expositions, et la réalisation des *Carnets du visiteur* ou de dépliants, gratuits et diffusés à l'entrée de chaque exposition.

La manifestation *La Ville* a été l'occasion de collaborer à la Banque d'images *Sémaphore* de la Bpi, avec la réalisation d'un dossier sur l'exposition : un parcours sélectif articulait les projets des architectes et les œuvres des plasticiens ; seule la première partie est actuellement en consultation.

Une collaboration du service avec l'Atelier des enfants a permis la réalisation du parcours jeune public de l'exposition *Design miroir du siècle*, présentée au Grand Palais de mai à juillet 1993 et produite par la Délégation aux Arts Plastiques. La Délégation a également été associée à la préparation du cycle *Quatre leçons de communication audiovisuelle* proposé aux adhérents.

LA COLLECTION PHOTOGRAPHIQUE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Alain Sayag

Histoire

L'apparition, timide d'abord, puis depuis 1981 plus affirmée, d'une collection photographique au sein du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle 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 pensée 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.

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, soient totalement expérimentales, soient inspirées de la modernité, ont été le noyau d'un fonds peu à peu élargi à Herbert Bayer, Alfred Ehrhardt, 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.

Les acquisitions

Les années 1993-1994 ont été marquées par l'acquisition de trois ensembles photographiques, d'importance inégale, mais qui symbolisent bien l'ampleur et le niveau international des collections du Musée. La dation Man Ray a fait entrer dans les collections non seulement un ensemble irremplaçable, pour l'étude de Man Ray, des 12 000 négatifs de son atelier auxquels sont venus s'ajouter environ 5 000 négatifs que détenait Monsieur Lucien Treillard, mais aussi 70 épreuves anciennes qui viennent à propos compléter le fonds déjà important du Mnam et surtout plusieurs milliers de contacts, particulièrement précieux par leur exceptionnelle qualité. Le second est constitué de 112 photographies de Laszlo Moholy-Nagy, dont 100 photogrammes. La redécouverte par un historien allemand de la photographie, aux États-Unis, d'un fonds inconnu, a permis, après une longue et difficile négociation, de mettre la main sur cet ensemble exceptionnel. Le Mnam se trouve ainsi, avec le Musée d'Essen, qui a pu acquérir l'autre moitié de ce fonds, détenir désormais les deux-tiers de l'œuvre connue de Moholy-Nagy

dont la photographie a constitué la préoccupation essentielle au cœur de sa réflexion comme de sa création plastique.

Enfin, la préparation de l'exposition *Eli Lotar*, qui a aussi été présentée au *Kunst-und- Ausstellungshalle* de Bonn a permis d'accueillir dans les collections le fonds de 6 000 négatifs et épreuves anciennes de cet artiste disparu en 1969. Un espace permanent de présentation des collections photographiques dans le parcours des collections au quatrième étage a été inauguré avec notamment un hommage à Robert Doisneau (juillet-septembre 1994)

Les expositions

Georges Rousse

Galerie du Forum — 13 octobre 1993 — 2 janvier 1994 — Commissaire : Alain Sayag

Georges Rousse ne montre que des photographies. C'est pourtant un peintre dont une partie du travail est jusqu'à présent demeuré caché. Il s'est toujours refusé à ce que l'on puisse voir l'objet photographié : personnages flottant dans l'espace ou savantes constructions perspectivistes peintes directement sur les murs des lieux désaffectés voués à la démolition ou à la rénovation. Pourtant, ces constructions, qu'elles mettent en œuvre des objets, des mots ou des formes géométriques, font l'objet d'un patient travail de mise au point. L'idée est d'abord esquissée, les variantes sont une à une déclinées et peu à peu la mise en espace se fait à travers des aquarelles de plus en plus importantes et détaillées.

Depuis des années, Georges Rousse accumule ainsi les carnets et les esquisses, témoignages aussi séduisants qu'éclairants, d'une œuvre qui s'est affirmée au cours du temps comme l'une des plus élaborées de sa génération. Depuis longtemps, il semblait nécessaire de montrer au public à quel point cette « photographie » était le résultat d'un patient et savant labeur. Ici ou là, quelques projets avaient été publiés, mais c'est la première fois que l'ensemble du processus de création de Georges Rousse est dévoilé.

Cette exposition présentait une soixantaine d'esquisses : dessins, lavis, aquarelles, gouaches, réunies autour de trois projets qui ont abouti à cinq photographies. L'une *La terre* a été réalisée en 1990 au Chili, la seconde *Eros* à Pontault-Combault en 1992, la troisième enfin *Voix* a été achevée au cours de l'été 1993, à Broglie, en Normandie.

Eli Lotar

Galerie du musée 4^{ème} étage — 10 novembre 1993 — 23 janvier 1994 — Commissaire : Alain Sayag

Fils d'un des plus éminents poètes roumains, Tudor Arghezi, Eli Lotar s'installe définitivement en France en 1924 avec l'intention d'y faire une carrière cinématographique. Attiré par la photographie, il sollicite Germaine Krull qui accepte de le prendre comme assistant. Ils sont alors associés dans le travail comme dans la vie pendant environ trois années (1927-1930). Il réalise alors de belles images, de ports ou de mer notamment, dans l'esprit de Moholy-Nagy, s'inspire d'un Paris populaire et quotidien, mais aime à traiter de sujets déconcertants ou insolites qui lui sont propres et attirent l'attention des critiques. En 1929, Eli Lotar figure parmi les photographes français participant à la célèbre exposition *Film und Foto* de Stuttgart et expose régulièrement jusqu'en 1936-37. Ses photographies figurent dans toutes les revues illustrées de l'époque : *Vu*, *Jazz*, *Bifur*, *Variétés*, *Photo Graphie*, *Cahiers d'Art*, *Minotaure*, *Verve*... Mais ce sont essentiellement les images réalisées aux abattoirs de la Villette pour illustrer le mot « Abattoir » dans la revue de Georges Bataille, *Documents* (novembre 1929), qui sont demeurées dans la mémoire collective.

Eli Lotar débute dans le cinéma comme photographe de plateau, notamment pour *Les Deux timides* de René Clair (1929), *Le Petit Chaperon Rouge* d'Alberto Cavalcanti (1929) et *Une Partie de Campagne* de Jean Renoir (1936). Il rencontre Jean Painlevé, jeune chercheur proche des surréalistes, et réalise avec

P

lui deux courts métrages scientifiques : *Caprelles et pantopodes* (1929), *Crabes* (1930). Sa complicité avec les frères Prévert le conduit, par la suite, à tenir la caméra dans *L’Affaire est dans le sac* de Pierre Prévert en 1932. Mais ce par quoi il se sent réellement attiré, c’est le documentaire à tendance sociale et engagée. En 1946, il réalise un film sur Aubervilliers, qui s’inscrit directement dans la ligne de ses travaux antérieurs. Accompagné d’un commentaire de Jacques Prévert, d’une chanson de Kosma, le film présenté au Festival de Cannes, connaît un réel succès. Pourtant, de manière assez étrange, Lotar n’attache plus, par la suite, son nom à aucun film. Il semble qu’il ait préféré, dès lors, vivre à sa guise. On le retrouve dans les années soixante proche d’Alberto Giacometti, pour lequel il pose de 1963 à 1965. La dernière œuvre de Giacometti est une série de trois bustes : *Lotar I*, *Lotar II*, et *Lotar III*.

Première rétrospective consacrée au photographe Eli Lotar, l’exposition a été réalisée à partir des photographies de l’artiste, mort en 1969, récemment confiées au Musée national d’art moderne. A partir des neuf mille négatifs que comporte ce fonds, ont été sélectionnées une centaine d’images montrées à cette occasion, auxquelles viennent se joindre les épreuves anciennes appartenant au Musée national d’art moderne, et provenant soit d’institutions étrangères (l’*Art Institute* de Chicago), soit de collections privées. Parallèlement à cette manifestation, une programmation cinématographique a eu lieu du 10 au 21 novembre 1993, au Cinéma du Musée.

Hommage à Doisneau

Galerie du musée 4^{ème} étage — 6 juillet — 4 septembre 1994 — Commissaires : Louis Stettner et Willy Ronis

Robert Doisneau (1912-1994) a incarné, durant plus d’un demi-siècle, la photographie française. Le Musée national d’art moderne entend rendre hommage à sa mémoire en présentant une série d’images réalisées dans les années quarante. La plupart ont figuré dans l’exposition *French photography today*, organisée par la *Photo League* de New-York en 1948 et dont le Musée national d’art moderne a eu la chance de pouvoir acquérir, quarante ans plus tard, l’ensemble demeuré intact. Cette exposition, qui a contribué à marquer le retour de la France dans la vie artistique internationale, se proposait de réunir les meilleurs photographes français du moment et était préfacée par l’historien Beaumont Newhall qui soulignait combien ces images « ont une fraîcheur et une spontanéité qui raviront les spectateurs. On ne peut s’attendre qu’à des soupirs de nostalgie car rien n’y manque : les vieux toits en tuiles et les forêts de cheminées, la Seine et ses quais, les rues pavées, les cafés, les boutiques et leurs habitués ».

Mais le Paris que montre Doisneau, c’est surtout celui de la banlieue : Gentilly, Montrouge, Saint-Denis... Les images qu’il en a tirées reflètent l’art de faire découvrir qu’il était le sien : « il ne faut jamais boudier, jamais faire la gueule à l’endroit où l’on est né ; trouver où l’on sait des raisons de s’émerveiller ». Elles expriment aussi la tendresse du regard souriant posé sur autrui : « Moi, j’aime les gens... ». Car en définitive, plus que le décor, ce que Doisneau a photographié, c’est l’homme.

LA PHOTOTHÈQUE DES COLLECTIONS DU MUSÉE NATIONAL D’ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable : Antoinette Rézé-Huré

La Photothèque est un chaînon important des Collections et se voit attribuer diverses missions : documentation, diffusion de la connaissance du patrimoine des collections du musée, information d’un large public, commercialisation de la photographie.

Le service de Documentation photographique des collections du Musée national d’art moderne-Centre de création industrielle a pour mission d’établir et de mettre à jour la documentation photographique des œuvres de sa collection. Il met, ainsi, à la disposition du Centre et du public, une documentation

photographique complète, et assure sa commercialisation (location d'ektachromes, vente de tirages noir et blanc et de diapositives de projection). Il gère, également, les autorisations de filmer ou de photographier, et donne l'autorisation de reproduire ses œuvres, sous réserve de l'accord des ayants droit.

Pour chaque œuvre existent : 2 négatifs noir et blanc, 3 ektachromes, 5 diapositives de projection. Un tirage noir et blanc est remis respectivement, à la documentation des œuvres et aux restaurateurs (peintures et sculptures). Le service de Documentation photographique des collections du Musée national d'art moderne 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 de Documentation Photographique des Collections du Musée National d'Art Moderne gère les albums rouges (tous domaines), bleus (œuvres photographiques) et jaunes (œuvres en dépôt) ; où le public peut consulter par ordre alphabétique des tirages noir et blanc des Collections de peinture, de sculpture, de dessin, les collections d'art contemporain, les collections photographiques ainsi que les différentes étapes de la muséographie des Collections.

Les albums, 791 à ce jour, contenant les photos des œuvres et de muséographie (installation des œuvres dans le Musée) ; 4 albums G. Freund et 2 albums Brassai ont été retirés.

Ainsi, les 179 œuvres entrées dans les Collections du Musée National d'Art Moderne en 1993, et les 132 qui y ont été mises en dépôt, ont été inventoriées. En 1993, le service a réalisé un chiffre d'affaires de 639.417 Francs. Il a poursuivi les travaux entrepris depuis ces dernières années, du transfert de 28.340 clichés du fonds sur bande PAL et NTSC, dans le cadre de l'Association Vidéomuseum.

LES PUBLICS DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

Direction du développement du public : Martine Levy

En cette période de mutation, les valeurs fondatrices du Centre Georges Pompidou demeurent. Le Centre Georges Pompidou est au service du public, des publics. Son action est fondée sur la conviction que la culture crée un lien social. Parce qu'il lui donne son identité, le public doit être valorisé par l'institution, dans la qualité de son accueil, sa capacité à initier, à partager la création et le savoir de son époque.

La création récente (1995) d'une Direction du développement du public confirme cette volonté de placer au plus haut niveau la relation que le Centre souhaite tisser avec son public. Avec ses 25 000 visiteurs quotidiens, le Centre Georges Pompidou est encore aujourd'hui, au moment où il s'apprête à fêter son XXe anniversaire, l'un des lieux culturels le plus visité en France.

La volonté d'élargir l'audience, d'informer et de former ce public s'appuie sur un principe d'adhésion original : le Laissez-passer. Ce passeport culturel permet l'accès à l'ensemble des activités culturelles, complétées de propositions pédagogiques. Une revue bimestrielle adressée à domicile soutient cette volonté de formation et d'information. Les détenteurs de Laissez-passer sont soit des individuels soit des groupes issus des milieux associatifs, enseignants ou des entreprises. Se développent également des réseaux de « groupes d'amis » répondant à une nouvelle façon d'envisager la collectivité. Ces différents groupes sont animés par des Correspondants, véritables partenaires du Centre.

P

Mais le public du Centre n'est pas un ensemble indéterminé ; il formule des demandes variées à travers des comportements pluriels. L'Observatoire du public, structure permanente au sein de l'institution, analyse ainsi de façon fine et régulière cette « consommation » culturelle.

Quelques chiffres (enquête réalisée aux portes du Centre entre juillet 1994 et février 1995)

Hommes	54.8%
Femmes	45.2%

Age¹

moins de 15 ans	4.8%
15-24 ans	31.8%
25-34 ans	30.2%
35-49 ans	19.8%
50-64 ans	8.9%
plus de 64 ans	4.5%

Lieux de résidence

Paris	32.6%
Banlieue	30.8%
Province	11.9%
Étranger ²	24.7%

Composition sociologique³

Agriculteurs	0,1%
Artisans, commerçants, chefs d'entreprise	2%
Cadres, professions intellectuelles supérieures	26.7%
Professions intermédiaires	7.1%
Employés	7.8%
Ouvriers	1.3%
Chômeurs	5.6%
Étudiants, lycéens, collégiens, écoliers	41%
Retraités	6.3%
Femmes au foyer	2.2%

Principales intentions de visites⁴

Bpi	51%
Mnam/Cci	13,8%
Grande galerie	10,6%
Forum	6,7%
Librairie	5,6%
Galerie nord	3,1%
Galerie sud	2,6%

1. 66% des visiteurs du Centre ont moins de 35 ans

2. 65,6% des visiteurs étrangers viennent des pays membres de l'Union Européenne

3. 61,6% des visiteurs font partie des classes moyennes et supérieures.

4. Ou : Bpi, 51%; espaces d'expositions permanentes et temporaires : 36,8%; divers : 12,2%.

Q

R

LA RESTAURATION DES ŒUVRES DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Responsable (par intérim) : Ingrid Novion

Au cours de l'année 1993 le service de restauration du Mnam-Cci a poursuivi sa double mission d'entretien des œuvres des collections, et d'intervention sur les œuvres nécessitant des traitements fondamentaux de conservation. Toutefois, une orientation nouvelle, suscitant un effort tout particulier, a été engagée dans le domaine de la prévention des risques et dans le contrôle des conditions de conservation dans les divers espaces du bâtiment, y compris pendant l'emballage et les transports.

Cette compétence nouvelle a pu ainsi être mise à profit à l'occasion de l'exposition Manifeste II qui a fait l'objet de soins particulièrement attentifs, certaines œuvres rarement montrées nécessitant des interventions de consolidation et de présentation indispensables.

Dans ce secteur débordant l'activité traditionnelle du restaurateur, et en liaison avec la cellule de l'encadrement, une campagne sélective de pose de verre antireflet et anti-choc a pu être entreprise à titre expérimental. Dix tableaux parmi les plus vulnérables ont ainsi bénéficié d'une telle protection, améliorant la solidité des encadrements et le système de sécurité. Ce type de soin sera appliqué sur un choix plus large d'œuvres dans les années à venir.

L'importante exposition *Matisse*, présentée en itinérance aux États-Unis et en Russie, a permis d'étudier attentivement l'état des œuvres sélectionnées ; des constats photographiques méticuleux ont permis de mieux contrôler l'évolution de leurs matériaux constitutifs dans le temps, et d'intervenir pour la consolidation de sept œuvres. Cette documentation photographique s'est avérée très utile au cours de l'itinérance.

La *dation Vieira da Silva* a également fait l'objet d'une étude globale portant sur l'identification systématique des matériaux constitutifs des œuvres ; par la suite, des interventions fondamentales ont été entreprises par l'équipe de l'atelier, renforcée par des intervenants extérieurs.

L'examen des œuvres de Larionov et Gontcharova données par l'État Soviétique, et réalisé grâce au soutien du *Getty Grant program*, a bénéficié de la participation du Laboratoire de Recherche des Musées de France et l'Institut Textile de France. 40 peintures ont ainsi pu être analysées. Une grande partie de ces œuvres, qui n'avaient jamais été exposées à ce jour, a été confiée aux ateliers du Musée en vue de l'exposition rétrospective prévue au printemps 1995.

La campagne systématique de restauration des sculptures de l'atelier Brancusi, commencée en 1990, s'est intensifiée grâce à la collaboration de restaurateurs extérieurs. Ainsi ont pu être résolues d'importants problèmes structuraux, et les positionnement d'œuvres de très grandes dimension. Par ailleurs, l'étude scientifique des films de surface sur certaines œuvres a contribué à mieux connaître les techniques utilisées par l'artiste, et a permis d'identifier plus sûrement, la part des restaurations et celle des reprises plus anciennes. Outre ces activités purement conservatoires, l'équipe a activement participé à l'avancement du projet de reconstruction de l'atelier Brancusi.

R

Conformément à la politique de prêt et de dépôt souhaitée par la conservation du Mnam-Cci, 1 500 œuvres ont fait l'objet d'un constat d'état précis. Ce type d'examen a été étendu aux œuvres des collections nouvellement acquises, afin de constituer un inventaire des techniques et matériaux les plus diverses, et de mieux apprécier leur altérations et leur comportement dans le temps.

Enfin, la constitution de la collection architecture et design a confronté le service à des objets très diversifiés, composés de matériaux peu connus, dont la conservation constitue un champs de recherche et d'application nouveau pour les années à venir.

LES REVUES PARLÉES (DÉPARTEMENT DU DÉVELOPPEMENT CULTUREL)

Responsable : Marianne Alphant

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. Le service des Revues parlées a été mis en place à la suite du vote du 5 juillet 1993 par le Conseil de direction du schéma d'organisation du département du Développement culturel. Sous cette appellation plurielle, qui marque à la fois sa dette à l'égard de Blaise Gautier et sa nouvelle mission, elles fédèrent aujourd'hui l'ensemble des débats, colloques, conférences, lectures et manifestations parlées du Centre Georges Pompidou.

Sans trahir l'héritage des différentes programmations orales qui, par le passé, ont pu être l'initiative du Mnam (conférences des Galeries contemporaines), du Cci (lundis et tribunes d'architecture et de design), ou de conseillers de programme rattachés à la Présidence (Blaise Gautier pour la littérature, Christian Descamps pour le Séminaire de philosophie, Roger Rotmann pour l'histoire), le nouveau service des *Revues parlées* développe une politique qui obéit à quatre grands principes :

- affirmer la pluridisciplinarité des manifestations parlées du Centre Georges Pompidou ;
- orienter toutes les *Revues parlées* vers l'information culturelle du public ;
- articuler les *Revues parlées* et une politique audiovisuelle correspondante ;
- croiser les divers publics spécialisés au moyen d'une communication unifiée..

Revues parlées de littérature, de philosophie, d'histoire, d'architecture et de design, d'esthétique et d'histoire de l'art : la programmation de la saison 1993-1994, fait apparaître un total de 104 manifestations — dont trois colloques internationaux —, soit une moyenne de quatre soirées hebdomadaires à l'intérieur d'un calendrier universitaire qui est aussi, majoritairement celui du public et des intervenants.

Par tradition, et à de rares exceptions près, l'accès des séances est libre, ouvert aux visiteurs de passage comme à un public de spectateurs motivés et de fidèles. Qu'elles se soient déroulées dans la Grande ou la Petite salle, le Studio 5 ou la salle Jean Prouvé, les *Revues parlées* ont accueilli en 1993-1994, toutes disciplines confondues, plus de 17 000 spectateurs.

Principaux événements de la programmation

Revues parlées littérature : trente-sept manifestations, dont une semaine de rencontres autour de Jean Genet (21-29/10/93), à l'occasion de la publication de sa biographie par Edmund White. Des débats thématiques sur l'actualité du roman : *La science-fiction : Philip K. Dick* (4/11/93) avec Emmanuel Carrère, Jérôme Boivin, Michel Chion, Clément Rosset. *Lectures croisées de L'Invention du monde et de Peinture avec pistolet* (5/11/93), avec Jean-Luc Benoziglio et Olivier Rolin. *Fiction ? Essai ? Autobiographie ? Le livre-enquête* (9/2/94) avec Bruno Bayen, Florence Delay, Henri Raczymow. *La prose et ses formes* (27/4/94) avec Pierre Bergounioux, François Bon, Didier Daeninckx. *Le roman portugais après la Révolution* (28/4/94) à l'occasion du XXe anniversaire de la Révolution des Oeillets, avec José Cardoso Pires, Antonio Lobo-Antunes et leurs traducteurs, Michèle Giudicelli et Jean-Claude Masson. *Robbe-Grillet et l'autobiographie* (9/5/94), avec Alain Robbe-Grillet et Philippe Forest. Des lectures de poètes français et étrangers, du plus lointain — Ronsard, lu par Dominique Fourcade, Anne Portugal et Jacques Roubaud (3/11/93) — au plus proche — Manuel Joseph pour *Heræz are Heræz are* (25/4/94) ou Edouard Glissant pour la parution de ses

Oeuvres complètes chez Gallimard (15/6/94). Fidèles à leur ouverture internationale, les *Revues parlées* ont reçu le poète américain Robert Creeley (7/1/94), le poète italien Andrea Zanzotto (8/4/94), les poètes portugais Manuel Alegre et Antonio Ramos Rosa en présence de Madame Mario Suarès, dans le cadre de l'anniversaire de la Révolution des Œillets (28/4/94), et rendu hommage au poète roumain Ghérasim Luca récemment disparu (6/6/94)

Par ailleurs un certain nombre de soirées ont associé une lecture poétique ou une table-ronde et la projection d'un document audiovisuel coproduit par le Centre Georges Pompidou : *Jean-Michel Déprats traduit Shakespeare*, réalisé par Henry Colomer (31/1/94). *Jacques Prevel, de colère et de haine*, réalisé par Gérard Mordillat et Jérôme Prieur (31/3/94). Avec *Andrea Zanzotto*, réalisé par Jean-Luc Muracciole et Ludwig Trovato. Enfin, avec *L'atelier d'écriture de Dominique Fourcade*, premier document d'une série proposée et réalisée par Pascale Bouhénic, les *Revues parlées* entreprennent une sorte de panorama de la création poétique contemporaine, dont la programmation doit se poursuivre pendant la saison 1994-95.

Revues parlées philosophie : six manifestations dont une rencontre avec Jacques Bouveresse (3/12/93) questionné par Vincent Descombes et Gérard Stieg. Une soirée autour de quatre maîtres à penser, Althusser, Barthes, Foucault et Lacan (10/12/93) avec Didier Eribon, Eric Marty, Yann Moulier-Boutang et Elizabeth Roudinesco. Une table-ronde sur l'actualité de Leibniz (28/2/94) avec François Duchesneau, Michel Fichant, Martine de Gaudemar. Une séance consacrée à la problématique d'une société juste chez John Rawls (7/3/94), avec Catherine Audard, Jean-Pierre Dupuy, Philippe van Parijs et Salvatore Veca. Une introduction à la pensée de Donald Davidson par Vincent Descombes, Pascal Engel, Daniel Laurier, Pierre Livet et Ruwen Ogien.

Revues parlées histoire : six manifestations dont un cycle de cinq débats organisés en collaboration avec la Bpi à l'occasion du centenaire de l'Affaire Dreyfus (1-3/6/94) ; et une soirée *Question d'archive* avec Arlette Farge et Jean-Christophe Bailly, en introduction au cycle sur l'archive organisé par Roger Rotmann pour la saison 94-95

Revues parlées architecture et design : trente-sept manifestations et un colloque international. Vingt *Lundis*, proposés par Josée Chapelle et Romain Lacroix, rencontres hebdomadaires traitant l'actualité de l'architecture, du design et de la communication visuelle, à l'usage d'un public fidèle d'étudiants et de professionnels. Une programmation construite autour de plusieurs cycles de débats : *Autour des expositions, L'œil des graphistes, Les transports et la ville, Actualité de l'édition, Design et diversité, Au cœur des villes* ; Six Tribunes qui ont été l'occasion de rencontrer tour à tour Roger Tallon (25/11/93), Antoine Grumbach (28/2/94), Santiago Calatrava (30/3/94), Jean-Pierre Vitrac (31/03/94), Ettore Sottsass (9/5/94), Ricardo Porro (20/05)

Par ailleurs à l'occasion de l'exposition *La Ville*, les *Revues parlées* ont organisé deux importantes manifestations, avec le souci de mobiliser tous les outils intellectuels qui permettent d'analyser les problèmes de la ville et de mieux comprendre comment la ville, de son côté, influence les formes de la pensée et de la création littéraire. Cette préoccupation s'est concrétisée en premier lieu par un cycle de onze conférences organisées par Roger Rotmann en collaboration avec Anvers 93, capitale européenne de l'Europe : *Visions de l'urbanisme européen*, avec Johann F. Geist, Richard Sennett, Karel Kosic, Richard Rogers, Marcel Smets, Peter Cook, Ed Taverne, Marc Augé, Bruno Fortier, Norman Foster, Elizabeth Wilson (4/10/93 au 24/1/94). En second lieu par un colloque international *La ville en œuvres* (2,3,4/3/94), réunissant des philosophes, des historiens, des écrivains, des architectes et des anthropologues sur le triple thème de *L'engendrement de l'œuvre*, des *Cosmopolitismes* et de *La pensée de la ville*.

Revues parlées esthétique et histoire de l'art : onze manifestations, dont, en collaboration avec les Galeries contemporaines, un débat *Art et psychanalyse* (à l'occasion de l'exposition Malcolm Morley), avec Louis Cane, Bruno Carbonnet, Sara Kofman et Daniel Sibony (13/9/93). Un débat *Quelles histoires pour l'art contemporain* présenté par Jean-Pierre Bordaz, avec Jean Brolly, Jean-Hubert Martin, Otto Hahn, Bertrand Lavier et Jean-Marc Poinsot (9/12/93). Des présentations de la jeune scène artistique européenne, en trois séances : *La jeune création française*, à travers les revues *Purple Prose, Blocnotes* et *Documents* (24/3/94), *La jeune création britannique* (25/4/94), *La jeune création autrichienne* (8/6/94)

De façon complémentaire, Jean-Pierre Criqui, rédacteur en chef des Cahiers du Mnam a conçu et proposé un cycle de six conférences sur le thème *Complicités* avec, pour invités successifs, Stefan Germer, François Albera, Hal Foster, Catherine Quéloz, Patricia Falguières et Roland Recht (6/1 au 7/2/94)

Les *Revues parlées* ont organisé, en collaboration avec Fabrice Hergott, commissaire de l'exposition *Joseph Beuys*, un grand colloque international consacré à Joseph Beuys (15 et 16/9/94), réunissant Dieter Kæpplin, Max Reithmann, Antje von Graevenitz, Johannes Stüttgen, Georg Jappe, Mario Kramer, Rainer Rappman, Jacques Leenhardt, Rainer Rochlitz et Arthur Danto.

Enfin, à l'occasion du vingtième anniversaire de la disparition de Georges Pompidou, les *Revues parlées* ont organisé, à la demande de la présidence, un colloque d'une journée : *Georges Pompidou, homme de culture*.

Clement Greenberg, ou le critique d'art...

Studio 5 — Vendredi 21 mai & Samedi 22 mai 1993 —
Colloque organisé par Jean-Pierre Criqui et Daniel Soutif

Acteur bien réel du monde de l'art moderne en même temps que figure désormais quelque peu mythique, Clement Greenberg est le critique le plus connu, et sans nul doute l'un des plus influents, du demi-siècle passé. Dès « Avant-garde et kitsch », publié en 1939, la qualité de ses essais, qui se distinguent par leurs exigences intellectuelles aussi bien que stylistiques, fait qu'il domine de très haut le champ de la critique d'art des années quarante et cinquante, période pendant laquelle il est le premier à reconnaître la valeur de Pollock et à défendre de Kooning, Gorky, ou David Smith — ce qui ne l'empêche pas d'accueillir à la mesure de son talent le nouveau venu Jean Dubuffet. Véritable imprésario de l'avant-garde américaine, c'est également lui qui, en 1959, persuade Barnett Newman d'exposer de nouveau à New York et qui offre leurs premières expositions personnelles à Morris Louis et Kenneth Noland.

Art et culture, son maître-livre (une refonte de ses articles les plus importants), est publié en 1961 et ne sera traduit en français qu'en 1988 (Paris, Macula) : son influence n'en est pas moins sensible durant les années soixante et soixante-dix dans le débat artistique en Europe. En France notamment diverses revues traduisent quelques-uns de ses écrits fondamentaux (« Peinture moderniste » dans *Peinture-Cahiers théoriques* en 1974, l'ensemble de ses textes sur Pollock dans *Macula* en 1977) et tout un courant de la peinture abstraite se définit en rapport avec la définition du modernisme proposée par Greenberg. Réfractaire au pop art et à l'art minimal, auxquels il préfère les artistes de la *color-field painting* ou encore un sculpteur tel que Anthony Caro, Greenberg devient après la publication de *Art et culture* le critique sans doute le plus discuté — le plus controversé — de l'histoire de l'art moderne. Il devient, dès lors, pour ses partisans comme pour ses adversaires, un "standard esthétique" selon lequel s'affirmer sur l'échiquier de l'art contemporain. La publication de ses écrits complets, entreprise en 1986 par les presses de l'Université de Chicago, a relancé récemment la dispute autour de sa personne et de ses idées, engendrant une masse considérable de commentaires.

Le Centre Georges Pompidou et sa revue d'histoire et de théorie de l'art (*Les Cahiers du Musée national d'art moderne*) avaient décidé de saluer Clement Greenberg et son œuvre critique sans équivalent en organisant un colloque de deux journées, dont les actes ont été publiés dans les livraisons d'automne et d'hiver 1993 des *Cahiers du Musée national d'art moderne*. Outre Clement Greenberg, interviewé à New-York quelques jours auparavant, prirent part à ce colloque des critiques d'art, des historiens de l'art et des philosophes de réputation internationale, qui ont discuté lors de la première journée la place du critique dans l'histoire de l'art, et lors de la seconde l'héritage, si sujet à polémique, de sa pensée.

LA REVUE VIRTUELLE (MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE-CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE)

Responsable : Martine Moinot

La Revue virtuelle est, selon Jean-Paul Fargier, une publication du Centre Georges Pompidou qui ne se feuillette pas, puisqu'elle tient sur deux ordinateurs, mais qu'on "grignote"...à l'aide d'une souris. Créée en 1992, la Revue virtuelle est une manifestation régulière dont l'objectif est de rendre compte des recherches actuelles dans les domaines des images de synthèses et des environnements virtuels. Tous les trimestres, elle présente ainsi les travaux d'un auteur, d'un artiste, d'un théoricien ou d'un organisme, en réalisant une exposition, une conférence, ou en publiant un carnet explicatif. Chaque numéro est accompagné d'un vidéodisque interactif.

En 1992-1993, la *Revue virtuelle* abordait les thèmes suivants :

Le numéro 1, *Définitions*, se voulait une simple introduction au domaine avec une conférence et la publication d'un premier carnet incluant un glossaire. Nous ne présentions encore ni exposition ni vidéodisque.

Le numéro 2-3, *Anthologie du virtuel*, introduisait les domaines de la réalité virtuelle aussi bien dans le monde sonore que visuel. Un premier vidéodisque *Anthologie du virtuel* retraçait les recherches et l'état de l'art en réalité virtuelle.

Le numéro 4, *Réel-virtuel*, présentait les recherches de Scott Fisher sur la téléprésence et l'interface de vision binoculaire BOOM. Le vidéodisque *Itinéraire* de Scott Fisher rendait compte des travaux de ce pionnier de la réalité virtuelle.

Le numéro 5 (3 mars — 22 avril 1993), *Images évolutives*, exposait un supercalculateur « massivement parallèle », avec plusieurs milliers de processeurs simples interconnectés permettant le traitement d'opérations génératrices d'images extrêmement complexes. Le vidéodisque *Images évolutives* incluait les travaux de Karl Sims, Yochiro Kawaguchi et William Latham entre autres recherches sur ce domaine.

Le numéro 6-7, *Le virtuel en questions* (2 juin — 19 septembre 1993), plus théorique, présentait les vidéodisques déjà produits en les connectant entre eux. Le nouveau vidéodisque *Interviews 1992-1993* était réalisé à partir d'interviews filmées d'Edmond Couchot, Anne-Marie Duguet, Scott Fisher et Karl Sims.

Le numéro 8, *L'herbier numérique* (13 octobre 1993 — 2 janvier 1994), montrait les travaux du laboratoire du CIRAD sur la croissance dynamique des plantes. Le vidéodisque *L'Herbier numérique* élargissait le champs à d'autres laboratoires avec les recherches d'Alvy Ray Smith ou Przemyslaw Prusinkiewicz.

Le numéro 9, *Le corps virtuel* (2 mars — 2 mai 1994), présentait un atlas numérique du corps, le *Voxel Man*, réalisé par le professeur Karl-Heinz Höhne et son équipe de l'Université de Hambourg. Le vidéodisque *Le corps virtuel* regroupait des recherches autour de la représentation du corps en images de synthèse.

Le numéro 10-11, *L'Art des jeux* (6 juillet — 26 septembre 1994), figurait l'installation interactive *Five into One* de Matt Mullican. Le vidéodisque, *L'Art des jeux*, analysait l'histoire des jeux vidéos, leur évolution et leur typologie.

Le numéro 12, *Les Hypermédias*, présentait une installation interactive de William Forsythe et une bibliothèque de seize CD-ROM regroupés en quatre secteurs : Création, Musée, Revue et Document. Ce numéro ne comportait pas de vidéodisque.

Parallèlement, la *Revue virtuelle* a édité des carnets contenant, outre un éditorial de Jean-Louis Boissier et la description des vidéodisques présentés, des articles théoriques, et les résumés des conférences sur les différents sujets abordés par les numéros de la revue. Ainsi, en 1992-1993, ont paru : *Définitions*, article d'Edmond Couchot ; *Anthologie du virtuel*, article d'Anne-Marie Duguet ; *Réel-virtuel*, article de Scott Fisher ; *Images évolutives*, articles de Karl Sims, Hugues Bersini et de Louis Bec ; *Le Virtuel en questions*, article de Derrick de Kerckhove. En 1993-1994 : *L'herbier numérique*, articles de Philippe de Reffye, René Lecoustre et Jean-Louis Boissier ; *Le corps virtuel*, articles de Karl-Heinz Höhne, David Le Breton et Jeffrey Deitch ; *L'Art des jeux*, articles d'Alain Le Diberder, Florian Rötzer et Matt Mullican ; *Les Hypermédias*, articles de Pierre Lévy et Georges Legrady

S

LE SPECTACLE VIVANT (DIRECTION DES MANIFESTATIONS ET DES SPECTACLES)

Directeur : Marcel Bonnaud

La direction des Manifestations et des Spectacles

La direction des Manifestations et des Spectacles est principalement chargée de traiter de la programmation du Centre Georges Pompidou sous ses différents aspects, et particulièrement celui de son inscription dans les espaces et le temps.

Les deux activités principales du Centre Georges Pompidou sont la présentation d'expositions dans des galeries, et la présentation de spectacles dans des salles. On entend par *expositions* soixante à soixante-dix propositions par an, dans des espaces et des durées très diversifiées, de la Grande Galerie du cinquième étage pour quatre mois, au Petit Foyer du premier sous-sol pour une semaine; expositions pluridisciplinaires, monographies, mais aussi présentations documentaires consacrées à un écrivain, un cycle cinématographique, un scénographe. On entend par *spectacles* des propositions théâtrales, chorégraphiques, des concerts, des projections cinématographiques de fiction et documentaire, de la vidéo mais aussi des colloques, des débats, des avant-premières...

Les soixante personnes de la Direction réparties en cinq services s'attachent globalement à faire passer ces projets du conceptuel au réel. Gestion des plannings à longue distance et au jour le jour, réalisation des plans d'architecture et de scénographies, recherches de matériaux et d'équipements, mise en phase des projets avec les moyens, assistance aux commissaires d'exposition, pilotage budgétaire, régie des spectacles et des projections dans quatre salles actuellement situées à différents niveaux du bâtiment : Studio 5 au cinquième étage, salle Garance au Forum, Petite et Grande Salles au sous-sol, liaisons avec les émetteurs de programmes des salles...

Dans cet esprit, la Direction a bien entendu une responsabilité de coordination avec les autres directions et services de l'Établissement ainsi qu'avec les entreprises concessionnaires et les partenaires extérieurs, aussi bien sur le plan de l'information que de la réalisation concrète de la programmation.

Le spectacle vivant

La programmation du théâtre et de la danse au Centre Georges Pompidou se doit de tenir compte d'une double obligation : la vocation de l'établissement de promouvoir la création contemporaine la plus expérimentale, et la spécificité de ses espaces, en particulier la Grande Salle. En outre, le point de mire que constitue le Centre Georges Pompidou au niveau international en fait un interlocuteur privilégié avec les centres culturels étrangers à Paris. Si l'on voulait hiérarchiser les intentions affichées par le Centre en ces domaines, on évoquerait ces trois priorités : la participation pluridisciplinaire, le tremplin de la jeune création, la présentation d'exercices singuliers.

La pluridisciplinarité s'est particulièrement illustrée dans le cadre de l'exposition *Henri Matisse* avec une chorégraphie de Thierry Niang *le jour d'avant après*; à l'occasion de la création pour l'Ircam de l'œuvre musicale de Roger Reynolds *Entre le galet et la dune*, inspirée par un texte de Samuel Beckett; enfin par la présentation du spectacle *May be* de Maguy Marin.

Le tremplin de la jeune création dans un lieu prioritairement porté sur les grandes consécration ne saurait se passer du soutien de certaines références. Ainsi, dans le domaine de la danse contemporaine, notre collaboration avec le Festival d'Automne nous a permis de présenter *Jours étranges* de Dominique Bagouet et, pour la première fois à Paris, la compagnie Bill T. Jones, particulièrement significative d'une nouvelle génération de la *modern dance* américaine.

D'autre part, les cycles consacrés à la découverte de la danse contemporaine étrangère ont été consacrés au Portugal avec la compagnie de danse de Lisbonne et les compagnies Joao Fiadeiro et Paulo Ribeiro/Clara Andermatt; à l'Italie avec les compagnies Virgilio Sieni, Enzo Cosimi et Lucia Latour; à l'Allemagne avec Birgit Scherzer de Sarrebrück et le Theater der Klänge de Düsseldorf; à la danse suédoise avec Efva Lilja Dansproduktion; enfin à la danse québécoise avec deux chorégraphies de Marie Chouinard, *Les trous du ciel* et *Le sacre du printemps*.

Pour les chorégraphes français, citons Marcia Barcellos et Karl Biscuit avec *Log Volapük*, Jacques Patarozzi avec *Lahire et Judith*, Christian Trouillas avec *Le grand jeu*, Geneviève Sorin avec *Route buissonnière* ainsi que le spectacle proposé par le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers sous la direction de Bouvier/Obadia.

Parmi les propositions théâtrales, on peut citer la présentation du texte de Bernard Marie Koltès *La nuit juste avant les forêts*, celle du texte de Louis-René des Forêts *Le bavard* interprété par Charles Berling, la mise en espace du texte de Rainer Werner Fassbinder *Ni bon ni méchant* et, en liaison avec le Festival d'Automne, une semaine du théâtre autrichien consacré à Odon von Horvath.

En décembre 1993, une série de manifestations sous le titre *Bonjour Monsieur Tardieu* associait une exposition documentaire, des lectures, débats, spectacles consacrés à ce grand poète français.

Mais les arts du spectacle au Centre Georges Pompidou, ce sont aussi des propositions de rencontres pouvant s'inscrire dans d'autres espaces que les salles et que l'on peut inscrire sous la rubrique « exercices singuliers » : expositions de scénographies, telles celle consacrée au scénographe portugais José Manuel Castanheira avec la Fondation Calouste Gulbenkian ou, en collaboration avec l'Union des Théâtres de l'Europe, la présentation dans le Grand Foyer des travaux du scénographe italien Emanuele Luzzati et du scénographe allemand Wilfried Minks. Mentionnons encore pour mémoire les présentations d'accompagnement des spectacles qui trouvent leur cadre dans le Petit Foyer, et qui constituent un excellent élément documentaire pour les visiteurs...

Enfin le Grand Foyer fut le cadre de la Biennale *Vidéodanse* où, en toute liberté, le spectateur pouvait découvrir à la fois sur écran et moniteurs deux cents productions témoignant du grand répertoire de la danse ou de la création contemporaine... de Nijinski à D.V.8.

Danse

Cycles de danse contemporaine

Danse portugaise

Grande Salle — 29 septembre -10 octobre 1993 — *Cenas de caça (Scènes de chasse)*, *Olga Roriz, Companhia de Dança de Lisboa* ; *O que eu penso que ele pensa que eu penso (Ce que je pense qu'il pense que je pense)*, *Joao Fiadeiro — Compagnie RE-AL* ; *Le Cygne Renversé de Paulo Ribeiro* ; *Cio Azul (Chaleur bleue) de Clara Andermatt*

Cenas de caça

La matière du spectacle ce sont les danseurs. Il leur a été demandé d'improviser, d'être en état de disponibilité en relation à soi-même et aux autres, de se laisser perméabiliser, de jouer le jeu du corps et de la parole dans une confrontation active. Ensuite, il a fallu donner une structure à ces pièces fragmentaires qu'ils avaient créées. L'aboutissement de ces recherches multiples s'est réalisé sans souci de formalisme, gardant intactes l'énergie et les motivations essentielles ainsi que toute possibilité de progresser.

C'est un spectacle sur la séduction, la lutte, les jeux de pouvoir, les mots d'accès, le don, le rejet, la peur, la solitude, la discorde — les conflits permanents du corps en action, même en sommeil (en rêve) — dans ses formes les plus intimes et les plus primaires. Survie et confrontation : la Chasse, comme divertissement.

O que eu penso que ele pensa que eu penso

“O que eu penso que ele pensa que eu penso (1992) est pour moi le « revers de la médaille » à l'égard de *Retrato da Memoria Enquanto Peso Morto*. Les deux décrivent les mêmes sensations, phobies et stimulations mais en partant d'un point de vue opposé. Dans *Retrato da Memoria Enquanto Peso Morto* le désir était exposé, alors que pour *O que eu penso que ele pensa que eu penso*, le même désir est présent mais d'une façon contenue. Deux éléments tentent de se combiner : l'intuitif et le conceptuel”.

Joao Fiadeiro travaille sur les réactions entre l'individu et le collectif, entre l'interprète et le public, entre l'homme et la femme, le moderne et l'ancien, l'abstrait et le figuratif. Il accorde une grande importance aux détails les plus infimes pour confronter le décalage entre la réaction que nous pensions avoir face à une situation et celle que nous avons lorsqu'elle se présente.

Le Cygne Renversé

Création au Théâtre de la Ville d'Auxerre (décembre 1992), *Le Cygne Renversé* est une chorégraphie de conception abstraite tournée vers la composition espace/rythme avec des petits clins d'œil humoristiques liés au langage très spécifique du chorégraphe.

Cio Azul

Consciente de la diversité des formes et sa capacité d'osmose, la chorégraphe essaye d'aborder le thème de l'amour de façon globale, en cherchant l'essence — prise comme une définition personnelle. Le climat est hanté par le désir de paix et d'harmonie — nourri par ce qui est instable et hostile dans l'attitude passionnelle et sa tendance vers la tyrannie. C'est l'urgence d'une nouvelle sensibilité. Les danseurs ne sont pas des personnages figés, ils n'ont pas de sexe déterminé, ce sont des sentiments ambulants.

Danse italienne

Grande Salle, 1^{er} sous-sol — 14 — 27 mars 1994

Cantico de Virgilio Sieni ; Blitzza Opening de Enzo Cosimi ; Marmo Asiatico de Lucia Latour

Conceptuelle et pourtant méditerranéenne, spéculative mais sillonnée d'éclatantes fureurs inattendues, la danse expérimentale italienne commence sérieusement à recueillir les fruits de quinze années de maturation. Il en émerge finalement des univers d'auteurs identifiables et des langages chorégraphiques qu'apprécient même ceux qui n'ont pas suivi la démarche créative des différents protagonistes et ceux qui voudraient endiguer ces parcours obliques dans les trajectoires plus linéaires de la danse traditionnelle. Cette reconnaissance équivaut presque à un succès. S'il est vrai que la recherche, quel que soit le secteur où elle s'exprime, nécessite de longues périodes d'incubation et certaines divagations, il est aussi vrai que son affirmation ouvre la voie aux simplifications les plus redoutables et les plus désarmantes.

La peinture de la Renaissance et du XVI^e siècle, de Piero della Francesca à Rosso Fiorentino, les objets rituels ou utilitaires, pièces de sculpture ou d'archéologie, art pauvre et conceptuel ont été les premières sources d'inspiration de Virgilio Sieni : il se consacre, après des études d'architecture, d'abord à la performance, puis à la danse. Enzo Cosimi ne peut cacher l'influence du théâtre d'Antonin Artaud réfracté dans les spectacles impétueux du nouveau théâtre italien des années soixante-dix et quatre-vingt, tandis que Lucia Latour s'intéresse à l'analyse et à la déstructuration de l'espace, lieu de rencontre de différentes disciplines. Leurs itinéraires peu à peu s'enrichissent d'autres inspirations, par exemple celle de la musique. Le geste sculptural démonstratif et sévère des premières œuvres de Sieni se fait plus aérien, « chanté » sans pour autant perdre sa matérialité.

Avec *Cantico*, inspiré par le célèbre poème biblique au roi Salomon (utilisé dans la prestigieuse traduction de Guido Ceronetti), Virgilio Sieni se lance dans la découverte de l'érotisme des corps, dans une alternance de froides aspérités et de rougeurs flamboyantes.

Dans *Blitzza*, Enzo Cosimi nous donne un exemple parfait du formalisme mais aussi du solipsisme dont sa pratique est empreinte. L'univers mythologique de cet artiste, depuis peuplé d'anges chastes et en même temps pervers, diaboliquement innocents, s'est libéré des connotations de génération. Il y a dix ans la danse de Cosimi était un hurlement de jeunes citadins révoltés ; aujourd'hui elle est un impératif catégorique, une philosophie.

Pour Lucia Latour, enfin la rencontre avec la danse a signifié la superposition de couches de sensibilité, d'humour et de poésie sur une recherche initialement axée sur la plus limpide des simplicités. *Marmo Asiatico* est une réflexion sur la fragilité du corps dans un espace qui, après tant de triturations, est redevenu un lieu mystérieux de conquête sensorielle.

La nouvelle chorégraphie italienne, ici représentée par Sieni, Cosimi et Latour, est donc conceptuelle dans la construction chorégraphique même : flashes de lumières et ombres soudaines, stupeurs ensorcelées, méditations méditerranéennes.

Créations contemporaines

La Chambre d'Elvire

Grande Salle — 12 février 1993 13 février 1993 — Chorégraphie de Karine Saporta — Exposition du 10 au 15 février 1993, Petit Foyer — le sous-sol

La Chambre d'Elvire est une création photographique et chorégraphique sur le thème de l'autoportrait avec, en parallèle, une exposition du 10 au 15 février 1993 (petit Foyer — le sous-sol).

«Le fantôme est peuplé de photographies ou, pourrait-on dire la photographie n'est que... parce que les fantômes sont cadrages, recadrages de corps amoureux, éclats de scènes primitives, traces des premières scènes d'amour et d'exclusion, nos imaginaires sont faits en images : fixes, éternellement retournant vers un lit d'images originelles. Voilà pourquoi la photographie m'intéresse.. Voilà pourquoi, parallèlement aussi, toute mon œuvre présente et représente comme des hallucinations originelles, les mille images surgies du mouvement brisé en un défilement vertigineux. Parce que la représentation photographique et la représentation chorégraphique me sont jumelles, parce que toutes deux se dévorent des yeux... et plus encore que le cinéma qui lui n'est plus muet...»

Ce solo photographique demandé par le Théâtre National de la Danse et de l'Image de Châteauvallon en mars 1992 est devenu un solo chorégraphique. Il s'appelle aujourd'hui *La Chambre d'Elvire* » (Karine Saporta)

Mata Hari

Grande Salle — 25 — 28 mars 1993 — Mise en scène et chorégraphie : Verena Weiss — Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Mata Hari est fusillée en 1917 après avoir été reconnue coupable d'espionnage par le gouvernement français. Cette exécution met un point final à une carrière brève et spectaculaire, mystérieuse, périlleuse et romantique à la fois. De nationalité hollandaise, Margarethe Gertruide Zelle a déjà fait un mariage raté. Elle n'a pas de revenus. A Paris, elle devient Mata Hari, un nouveau personnage, un mythe né d'une imagination débridée et d'aventures sans cesse renouvelées. Et c'est sous ce nom qu'elle s'impose à la société parisienne et connaît le

succès artistique. Elle devient célèbre et scandaleuse en interprétant, dans des salons parisiens privés, ses danses « sacrées » exotiques, au cours desquelles elle se défait de tous vêtements et voiles.

Grisée par ses premiers succès, aveuglée par un luxe excessif, Mata Hari ne réalise pas à temps que, tout comme la Belle Époque est sur le déclin, ses propres moments de gloire appartiennent désormais au passé. C'est sa soif inassouvie d'une vie glamour et son admiration pour le monde des hommes qui la conduisent finalement, au début de la guerre, à accepter de l'argent des services secrets, qu'ils soient allemands ou français. Elle commet une erreur de jugement qui lui est fatale : celle de croire qu'elle peut jouer impunément avec les services secrets.

Le jour d'avant, après

Grande Salle — 1-4 avril 1993 — Dans le cadre de l'exposition Henri Matisse 1904-1917, pièce pour 4 danseurs et 1 pianiste.— Chorégraphie : Thierry Niang

Dans la continuité de ces recherches entreprises lors de la précédente pièce « Rebuffade », Thierry Niang a imaginé une chorégraphie en évocation de l'œuvre de Matisse.

Qu'est-ce qui chez le grand peintre dessine le sujet ? Jamais le personnage ou l'objet représenté (même s'il donne son nom au tableau) mais bien davantage le rapport qui lie ce personnage, cet objet à ce qui l'entoure, à son cadre, son décor : dehors/dedans. L'un n'existe pas sans l'autre : là aussi, excroissance du motif sur le personnage. L'un est l'autre. La vraisemblance et la perspective échappent au cadre de la toile pour restituer la totale souveraineté du regard, de l'émotion. La tendre subjectivité du peintre renvoie le motif/sujet/alibi aux motifs de la peinture, à sa pure forme de lignes et de couleurs.

Le jour d'avant, après aimerait rendre ce sentiment, cette émotion que traduit le peintre ; que la scénographie - lumières, lignes, couleurs, confiées au peintre Jean-Charles Blais et à l'éclairagiste Fanny du Pasquier- joue dans le mouvement de la danse, qu'ils se répondent, qu'ils s'éclairent. Et qu'ils se contredisent, qu'ils jouent du paradoxe et de la contradiction : à l'heure de la sieste et du repos dans les tableaux de Matisse, que se passe-t-il dehors, dans la lumière des grandes fenêtres ouvertes ? Les larges motifs dessinés, des nappes, des tapis, des papiers peints, alors qu'ils bouleversent la perspective, confondent les personnages (les objets mêmes, il n'y a pas chez Matisse de natures « mortes »), révèlent toujours un état, un sentiment : un intérieur, exactement. Une paix intérieure, un calme remarquable dans le grand mouvement bouleversé du dessin. Jusqu'à la forme pure, quand les grandes silhouettes peintes et découpées brutalement naissent du seul désir de couleurs, « sans motifs » ; faut-il entendre dans ces toiles, la sérénité définitive de l'artiste.

Log Volapük ; ballet en relief

Grande Salle — 5 mai 1993 — 8 mai 1993 — Conception, chorégraphie, musique : Marcia Barcellos et Karl Biscuit — Compagnie Castafiore

Placé sous le signe d'une langue universelle utopique (Le Volapük), ce spectacle a été conçu à partir d'une alliance entre la danse, la musique et un décor d'images en relief. L'horizon créé n'accueillait le spectateur que nanti d'une faculté particulière, celle d'assurer la liaison entre des corps réels et un espace virtuel. Le phénomène était rendu possible par le truchement de lunettes stéréoscopiques que les spectateurs devaient porter.

Le dénominateur commun entre tous les éléments mis en scène était donné par l'humour ludique caractéristique du style de Castafiore. Ici, quatre actes découpent l'action générale et bousculent en rebondissements plus loufoques les uns que les autres, des personnages d'un réalisme caricatural. Silhouettes parodiques, architectures fantastiques, scénarios à loopings, intrigues, gags et quiproquos... côté cour ou jardin, on pouvait croiser — entre autres — une concierge, une secrétaire, un V.R.P. dans leur intérieur de tous les jours ; un tyran, une mégère, des confidents évadés d'une tragédie classique ; des figures de carton pâte tout en ombres et lumières : des danseurs sautillants à l'aide d'appareillages abracadabrants, bien décidés à explorer l'espace offert dans toutes ses dimensions. Dans l'ordre ou le désordre, la gestuelle, l'iconographie et le dispositif sonore s'emboîtaient le pas pour tracer les signes d'une humanité en prise avec un monde aussi complexe qu'ambigu.

Requiem ! et Femmes, hommes, couples

Requiem !, 2 — 3 juin 1993 ; Femmes, hommes, couples, 5 — 6 juin 1993 — Chorégraphies de Birgit Scherzer

Formée à l'école Palucca de Dresde, Birgit Scherzer débute comme danseuse au Landestheater de Halle. De 1981 à 1989, elle est danseuse et chorégraphe à l'Opéra Comique de Berlin-Est. Elle reçoit, entre autres récompenses, le premier prix au 10e concours de danse de la R.D.A. en 1987. Dans le cadre du Festival de la Musique de Saint-Moritz en 1988, elle collabore avec Ruth Berghaus à une version télévisée de *L'histoire du soldat* de Stravinsky. Elle signe la chorégraphie *Sterbender Schwan-what a wonderful world* pour le ballet du Théâtre de Cottbus en 1990-1991 et *Femmes, hommes, couples* pour l'Opéra Comique de Berlin en 1991.

Depuis le début de la saison 1991-1992, Birgit Scherzer dirige le ballet du Saarlandisches Staatstheater de Sarrebruck. Ses dernières créations sont *Requiem !*, *Femmes, hommes, couples* (nouvelle version) et *Roméo et Juliette* en février 1993.

Lahire et Judith

Grande Salle, 1^{er} sous-sol — 9 -11 mars 1994 — Chorégraphie de Jacques Patarozzi. Compagnie Balmuz

Lahire et Judith se compose des infinies déclinaisons du jeu à deux. Ce thème habituel chez Jacques Patarozzi se conjugait ici avec la pureté des lignes qui structurent l'espace. Les gestes révoltés de sa danse révèlent alors la fragilité de l'être, ils s'apaisent dans la sensualité intime d'un chant ancien.

Tels ces doubles portraits en vogue dans la Renaissance, les personnages existent l'un face à l'autre, L'un pour l'autre, L'un dans l'autre. Sur des airs du Moyen-âge et de la Renaissance, le chorégraphe déploie une délicieuse pavane galante que l'on pourrait croire issue d'un antique rituel chevaleresque. Les bras s'ouvrent en offrandes muettes ; les corps s'étirent dans la langueur d'un porté, parfois se cabrent à partir de l'échine, avant de donner à nouveau leur consentement à l'espace qui les aimante. L'image, extrêmement léchée, est baignée des couleurs du Caravage. Le geste s'y glisse avec une douce sérénité, dans la lente éclosion des chairs que rien ne semble devoir meurtrir. C'est, de la part de Jacques Patarozzi, la profession de foi d'un chorégraphe qui ne renonce pas à opposer à la « dureté des temps » la douceur d'une danse qui sait être « noble » sans être emphatique ou aristocratique. »

Compagnies*Marie Chouinard*

Les trous du ciel — 13 — 15 octobre 1993

Une petite communauté serrée en bande et rythmée par des codes, marche et danse sous les étoiles. A partir d'images boréales entourant le mythe d'une déesse des flots, féconde et furieuse, la chorégraphe Marie Chouinard a créé (pour huit danseurs) un véritable poème chorégraphique et vocal en hommage à la tribu humaine. Traversé par l'esprit nordique et par sa poésie, le spectacle traite de la survie, des liens culturels et affectifs qui cimentent les sociétés. On est à l'écoute de la palpitation des choses, on part en quête des ancêtres et l'on retrouve des pulsions qui, tirant leur origine de la nuit des temps, parcourent l'humanité de ses élans les plus fondamentaux.

Sous la nuit étoilée, voici donc une célébration du corps et de la vie qui y circule, un hymne aux reflets anciens qui persistent à colorer les visages de la vaste tribu contemporaine. Marie Chouinard a créé un courant d'images et de stimulations lié aux pôles, là où la Terre semble toucher d'encore plus près le cosmos : sur un plateau nu, les pas d'une bande solitaire et solidaire évoluent dans l'immensité de la lumière.

Le Sacre du printemps — 21 — 23 octobre 1993

Inspirée de la partition de Stravinsky, *Le sacre du printemps* est la première œuvre créée directement à partir d'une partition musicale. "C'est une musique qui vient du ventre et je veux montrer comment l'énergie monte dans chaque corps" commente Marie Chouinard. Remplie de ce puissant hymne à la vie dont les rythmes et les accents ont marqué le XXe siècle, la chorégraphe retrouve en Stravinsky cette pulsation originelle et fait des interprètes, corps traversés par une musique ardente, d'authentiques porteurs de mythe. Dans le souffle de l'art sacré qui l'a animé jusqu'ici, elle célèbre le mystère du surgissement de la vie en suivant ses manifestations magiques, animales, intemporelles.

Efva Lilja Dansproduktion

20 — 22 janvier 1994

Les créations de la chorégraphe suédoise Efva Lilja sont profondément enracinées aussi bien dans la danse suédoise contemporaine que dans la culture nordique. Ses pièces sont poétiques et concrètes à la fois. Son travail sur l'eau et la nature nordique, en particulier, a acquis une grande notoriété.

Le programme se compose de deux pièces de Efva Lilja : un solo interprété par la chorégraphe, *Blast*, et une création, *Entre nos espaces*. Cette chorégraphie dans laquelle réside, selon Efva Lilja « l'imperceptible, fait davantage de pressentiments que de savoir — un terrain inégal et sauvage. Nous sommes sans cesse tentés de relever le défi et de chercher à pénétrer cet espace inconnu afin de trouver la voie d'une vraie rencontre ».

Blast — avec le vent comme scénographie, réalisée par Bengt Larsson — a été créé en 1990. Cette pièce inhabituelle que Efva Lilja interprète seule dans un espace magique, accompagnée du bruit de grandes souffleries disposées autour du plateau, a été particulièrement remarquée par la presse suédoise et internationale.

Théâtre**La nuit juste avant les forêts**

Petite Salle (1^{er} sous-sol) — 23 septembre — 10 octobre 1993 — texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène : Yves Adler, interprété par Laurent Bénichou, compagnie Les Voyageurs.

« Imaginons. Sous la pluie, ici, aujourd'hui, dans un coin de la ville. Un homme, il ne cesse de parler, il parle à quelqu'un, que l'on ne voit pas, qu'il est seul à voir. De lui, il attend un regard, un geste, L'amour. Pour exister encore. Toute une nuit, il va faire vivre l'espoir, L'autre, L'utopie, L'espoir a disparu, L'autre ne

répond pas, L'utopie a même cessé d'être pensée, mais lui, il se souvient. De toute façon, il doit parler. C'est maintenant ou jamais. Il vient d'ailleurs, d'un ailleurs dont nous ne savons rien ou presque, (peut-être le tout proche qui est déjà l'ailleurs). Il est l'étranger à qui nous ne donnons plus de nom, (il l'a peut-être lui même oublié), et il devient sous nos yeux personnage de théâtre, choryphée sans chœur, poète sans cercle.

Alors, là où communément nous ne percevions qu'une sourde et misérable plainte, nous entendons une langue, (et dans cette langue, celles conjuguées de Genêt et de Rimbaud) ; alors, miracle du jeu, devant la profusion de mots, de pensées, d'images retenus et enfouis, devant cette extrême confusion, nous oublions un moment de n'être que compatissants et nous osons rire. L'événement ne peut avoir lieu qu'à un carrefour, une croisée des chemins, c'est-à-dire, en mémoire d'un théâtre qui s'adressait à la cité, sur la place publique ; même si personne ne s'y arrête, même si le bruit des moteurs a recouvert le bruit des voix.

Une telle façon de convoquer l'ancien, lumineux et flottant, et a la fois de tremper les deux pieds dans le glacial et nauséux bain du monde, voilà ce qui donne à La nuit juste avant les forêts sa valeur, son éclat et sa force. C'est ce qui fait la modernité de Koltès. C'est ce qui fait la nécessité de ce spectacle" (Yves Adler).

Expositions

Emanuele Luzzati, scénographe

Grand Foyer — 9 juin — 30 août 1993

Dans le cadre de cette exposition, des rencontres/débats ainsi que des projections de films ont eu lieu dans la Petite salle du Centre Georges Pompidou. Le regard rencontre immédiatement un mur couvert d'affiches de théâtre que Luzzati a réalisées pour ses différents spectacles (une cinquantaine environ, disposées pêle-mêle dans la rue) ; en face, un petit théâtre avec des Polichinelles qui se balancent, marque l'entrée de l'exposition ; au centre de la scène, une grande marionnette (toujours Polichinelle) tient un poste de télévision où sont projetés des films d'animation réalisés à partir de versions symphoniques des opéras de Rossini et de la Flûte enchantée de Mozart. Ces films sont également projetés en grand format sur le mur opposé, au fond de la salle.

L'exposition n'est pas conçue comme une anthologie mais organisée selon les différents genres de scénographies : d'abord, un ensemble d'esquisses, de maquettes et de photos qui montrent et expliquent la façon de procéder de Luzzati, avec l'accumulation ou la répétition d'un objet (décors composés de chaises, ou de bancs d'écoliers, ou d'accessoires de théâtre) ; puis une série de maquettes dont certaines sont agrandies pour montrer des décors créés avec des périactes mobiles ou pouvant s'ouvrir ; ensuite, le décor réalisé pour *Sémiramis* de Rossini, qui est montré dans ses différentes phases d'élaboration : des premières esquisses aux plans, puis aux maquettes représentant les sept changements de décors, et enfin, aux photographies du spectacle lui-même. À côté de l'écran sont exposés les originaux utilisés pour le film de la *Flûte enchantée*, qui voisinent avec les maquettes, les études et les dessins des costumes pour la production de ce même opéra au festival de Glyndebourne. L'exposition se termine par un couloir où sont accrochées une dizaine de maquettes présentant une synthèse des différents spectacles, surtout les opéras, tandis que sur la paroi opposée sont exposés les dessins des costumes de ces spectacles.

José Manuel Castanheira, scénographies 1973-1993

Petit foyer — 15 septembre — 1^{er} novembre 1993

Considéré comme un des scénographes contemporains portugais les plus représentatifs, José Manuel Castanheira a réalisé soixante-deux scénographies pour des dramaturgies de Tchekhov, Strindberg, Jorge de Sena, Yannis Ritsos, Molière, Fassbinder, Genet, Brecht, Gil Vicente, Edward Bond, Shakespeare, Koltès, Albee, Duras, Triana, Turgueniev, Wedekind, Marivaux, Gorky, etc. (plusieurs premiers prix nationaux de scénographies). En 1989, le Centre d'Art Moderne de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, a présenté une grande exposition rétrospective sur son œuvre théâtrale. Des maquettes, des affiches et des ouvrages spécialisés illustraient vingt ans d'activité créatrice du scénographe marquées par le nombre impressionnant de ses réalisations (63 créations d'espaces scéniques de 1973 à 1993) et par la diversité de son travail.

De sa première scénographie en 1973 *Les Petits Bourgeois* de Maxime Bourgeois, mise en scène de Fernanda Lopes à la plus récente en 1993 *L'Éventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde, mise en scène de Carlos Avilez, José Manuel Castanheira passe du théâtre de répertoire au théâtre expérimental, des auteurs classiques aux auteurs contemporains, portugais ou étrangers. Prix de la critique du meilleur scénario de l'année entre 1981 et 1984 avec les spectacles *Oncle Vania* de Tchekhov, *Sonate* de Yannis Ritsos et *l'Avare* de Molière, il collabore régulièrement depuis 1975 avec le metteur en scène Rogério de Carvalho. Ils ont réalisé, dans un esprit de complémentarité, vingt-cinq spectacles dont six pièces de Tchekhov. Outre ses activités dans le domaine du théâtre, José Manuel Castanheira est également très présent dans les secteurs d'animation culturelle, design, graphisme, architecture et conception d'expositions.

Les Carnets Bagouet

À l'occasion du spectacle *Jours Étranges* (1990), chorégraphie de Dominique Bagouet présenté dans la Grande Salle du Centre Georges Pompidou du 10 au 21 novembre 1993, une exposition de photographies sur les *Carnets Bagouet Clins d'œil pingouins* et le film *So schnell* réalisé par Charles Picq ont été présentés dans le Petit Foyer jusqu'au 21 novembre 1993.

T

U

V

LA VILLE

La ville est l'une des formes les plus décisives et influentes de la civilisation européenne : depuis la révolution industrielle, elle est devenue un fait majeur de société. Elle est notre horizon quotidien, le cadre de vie de la grande majorité des citoyens.

Architectes, peintres, photographes et cinéastes, écrivains et philosophes ont représenté et inventé la ville moderne, à la fois apocalypse et symphonie, chaos et permanent spectacle, libération et déracinement, territoire du flâneur et de l'homme des foules, arène privilégiée des affrontements politiques.

Alors qu'en France, comme partout en Europe, les thèmes de la ville, de l'aménagement urbain ou de l'urbanisme font l'objet d'un vaste débat social, politique et médiatique, les musées sont restés pratiquement muets sur ce sujet. Renouant avec la tradition de ses grandes opérations pluridisciplinaires, le Centre Georges Pompidou, présenté dès son ouverture comme une « ville dans la ville », a décidé de consacrer un ensemble d'une envergure exceptionnelle de manifestations artistiques mais aussi militantes, stimulant un nécessaire et urgent débat sur le fait urbain : « La Ville ».

La ville : art et architecture en Europe, 1870-1993

Grande Galerie du 5e étage — 10 février — 9 mai 1994 — Commissaires : Jean Dethier et Alain Guiheux

A travers la confrontation des productions des artistes et des architectes, l'exposition offre un double parcours : la ville selon les architectes et la ville selon les artistes. La première relève d'une intention d'actions, thérapeutiques et promesses d'un monde meilleur. La seconde offre, dans la diversité des pratiques et des supports, un vaste répertoire de réactions à l'égard de la ville. Cette différence se traduit dans l'exposition par un parcours historique où, parallèlement et en vis-à-vis, se confrontent visions d'artistes et projets d'architectes.

La ville selon les architectes (Alain Guiheux)

Au long du XXe siècle, les architectes élaborent une pensée de la ville, leur regard s'étend au-delà du monument et de ses places pour saisir et contraindre la grande ville, bientôt la métropole en voie de constitution. Ils dessinent des villes et leur dédient des traités, échangent leurs expériences à Londres, Paris, Berlin, éditent les textes des autres dans leurs revues nationales. Ils sont en compétition dans les mêmes concours, ou membres du jury. En moins de quarante ans, une discipline s'est constituée et s'est peut-être déjà consommée et périmée : l'art de bâtir des villes.

L'exposition présente un collage de villes, une ville-collage, faite de croyances, d'idéaux et de leur abandon, d'emprunts qui s'opèrent d'un projet à l'autre. Autant de jalons pour appréhender les étapes cruciales et les métamorphoses de la pensée des architectes sur la ville. Le rapprochement sur un même espace de ces architectures de villes est en lui-même un événement sans précédent. Suivre, au travers des projets présentés, la pensée de la ville du XXe siècle est une manière de se préparer à interroger son actuelle condition.

La ville selon les artistes (Jean Dethier)

Comment les énergies artistiques peuvent-elles être mobilisées pour participer activement à ce grand débat de société ?

De nombreux artistes, stimulés par le phénomène urbain, s'engagent dans une création artistique novatrice, en initiant un changement radical du regard qu'ils portent sur le monde. Certains dénoncent (tel Gustave Doré), d'autres exaltent un système de valeurs dont ils deviennent soit les pionniers (ainsi les Futuristes qui font l'éloge de la frénésie urbaine, mais aussi de la guerre moderne) soit les manipulateurs (ceux dont la production est proche de la propagande politique). On trouve également dans ce panorama des témoignages des diverses prémonitions de l'artiste quant à l'imminence de phénomènes ou d'événements qui vont fortement affecter les métropoles. Ainsi Meidner, dès 1913, ou Picasso en 1937, annoncent la tragédie des « apocalypses urbaines » liées aux deux guerres mondiales. D'autres œuvres projettent sur la ville des fantômes oniriques, érotiques, sexuels, métaphysiques et autres, détournant les réalités urbaines pour pratiquer une ironie tonique ou désespérée, faisant appel à la mémoire collective face au mensonge et à l'amnésie. Aujourd'hui, des artistes tentent de réinventer la ville en détournant les « outils traditionnels » — maquettes ou plans — des architectes. Dans la diversité des pratiques et des supports, ce vaste répertoire d'attitudes artistiques, pourtant à peine ébauché, constitue un fascinant parcours de découvertes.

En février 1994, a été également inaugurée la première institution culturelle au monde entièrement consacrée au fait urbain : le Centre de Cultura Contemporània — également appelé « La cité des Villes » — dirigé par Josep Ramoneda, et qui se déploie sur 15000 m² au cœur de la ville de Barcelone. Cette institution a présenté l'exposition La ville : art et architecture en Europe, 1870-1993 de juin à octobre 1994.

La Ville Au Centre**A la Bibliothèque publique d'information**

Walter Benjamin — Le Passant, la Trace

Galerie Nord — Du 23 février au 23 mai 1994 — Commissaire : Emmanuelle Payen

« [...] S'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent pour lui refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne. Cet art, je l'ai tardivement appris ; il a exaucé le rêve dont les premières traces furent des labyrinthes sur les buvards de mes cahiers... » (Enfance berlinoise).

Walter Benjamin a orienté la plupart de ses recherches sur la ville et élaboré à travers ses œuvres une des visions urbaines les plus complexes qui soient. Il a, dans la majeure partie de son œuvre (Paris, capitale du XIXe siècle, Enfance Berlinoise, Charles Baudelaire), pensé la ville à la fois comme espace littéraire (les plus beaux feuillets d'Enfance berlinoise) et comme témoignage dialectique du XIXème siècle marchand (les passages parisiens, cristallisations des rapports qui s'instaurent entre l'homme et ses demeures urbaines ; le XIXème siècle, dont les innovations architecturales sont étudiées rétrospectivement par le regard du flâneur pour tenter de comprendre le XXe siècle naissant).

Son enfance à Berlin, ses divers voyages à Moscou, Paris, son exil, enfin, à travers l'Europe ont nourri un regard où se superposent les différentes images de la ville — à la fois objet de sa réflexion historique et philosophique sur le monde moderne et lieu imaginaire où vont s'épanouir les figures nostalgiques de son enfance — jusqu'à constituer l'espace mythique qui rejoint en partie les travaux surréalistes poursuivis en France durant la même période. Semblable au visiteur pénétrant dans l'exposition, Walter Benjamin est un passant.

S'attachant à mettre en espace les deux villes, Paris et Berlin, qui ont le plus marqué son œuvre, la scénographie s'appuie sur une très large iconographie et de nombreux travaux graphiques (audiovisuel, photographies en stéréoscopie, objets, jouets, affiches, enseignes...). Paris est à l'honneur (le Paris des passages couverts, mais

aussi celui de Baudelaire et de Meryon, puis celui des rencontres fortuites et du surréalisme), en même temps que Berlin (le Berlin du début du siècle mais aussi le lieu de l'émergence du surréalisme et du dadaïsme).

L'exposition montre, par le graphisme, l'image, le son, les correspondances qui ont toujours existé entre les deux métropoles et célèbre sur un plan littéraire et esthétique la fascination que les livres ont exercé sur l'écrivain : un parcours sonore bilingue entraîne le visiteur à travers les textes de Benjamin. Un axe biographique et bibliographique présente la richesse et la diversité de ses travaux et y associe des figures illustres comme celles de Franz Hessel, Baudelaire, Aragon, Adorno ou Gisèle Freund.

Des villes et des nuits

Galerie de la BPI, 2^e étage — 10 février — 16 mai 1994 — Commissariat : Blandine Benoît et Emmanuelle Payen

Cette exposition présente l'un des aspects les plus originaux de la thématique urbaine : la nuit qui transforme les êtres et les choses, redessine les contours et accueille les personnages les plus insolites.

Qu'il s'agisse de déambuler dans les rues, de lever les yeux vers les enseignes lumineuses qui, peu à peu, recouvrent les murs de la ville, ou de participer aux multiples fêtes au cours desquelles les personnages se découvrent et les masques tombent, la ville devient toujours à la tombée de la nuit un espace de métamorphoses. La vie se rejoue à la lueur des réverbères ou dans la chaleur d'un café ; le rêve s'inscrit en lettres incandescentes sur les devantures des magasins, tandis que, dans l'ombre, des silhouettes furtives rôdent.

Le parcours de l'exposition entraîne le visiteur dans plusieurs villes européennes : Naples, Rome, Stockholm, Barcelone, Liège, Moscou, Lausanne...et se prolonge jusqu'à New-York, ville mythique. C'est à Paris néanmoins que la halte est la plus longue.

Galleries contemporaines

L'imaginaire excentrique. Fiction d'un monde commun

Galleries Contemporaines (mezzanine sud) — 10 février — 9 mai 1994 — Commissaire : Jean-Pierre Bordaz

Installation originale d'une œuvre panoramique de Marin Kasimir et Frédéric Migayrou. Pour la manifestation « La Ville », cette photographie monumentale, vision symbolique de Paris, était déployée comme une icône urbaine sur la façade ouest du Centre Georges Pompidou.

A l'Atelier des enfants

Voyage dans la ville

Atelier des enfants, R.d.C — 9 février — 4 septembre 1994

L'Atelier des enfants présente un espace ludique et interactif qui s'organise autour de deux propositions :

- Une approche de l'espace urbain à travers la vision d'un artiste : les enfants sont invités à remodeler l'espace d'une cité imaginaire créée par le sculpteur Miquel Navarro. Déployée au sol sur une surface de 50m², l'œuvre *Sous la lune II* est selon l'artiste un « vocabulaire pour une ville » à inventer. Les éléments sont comme des mots qu'on peut combiner avec les mains. Le regard survole une étendue d'éléments : cubes, pyramides, tours, colonnes, formes régulières de tailles plus ou moins grandes, souvent répétées et combinées selon un ordre évident et pourtant indécis. Pas de lignes droites. D'étroits passages et de larges avenues. Des parties vides et des zones très denses où voisinent l'énorme et le minuscule. A côté d'édifices hauts et imposants, le regard découvre les configurations complexes que décrivent de tous petits éléments. Certaines formes paraissent proches, d'autres lointaines. Manifestement, l'architecture de cette ville imaginaire se joue des échelles et nous égare à plaisir.

Son iconographie toute particulière évoque des villes possibles, ou des villes vécues ; elle utilise les métaphores, ouvre des pistes à l'interprétation, mais pour les brouiller aussitôt. On peut bien voir des cheminées d'usines, des canaux d'irrigation, des places, des gratte-ciels, des petites maisons. Cependant, le regard ne s'arrête pas sur un élément ou un autre : il est capté par l'espace lui-même, par le rapport entre les objets, objets que l'on a envie de changer de place et de manipuler.

Les enfants sont invités à lire la ville, à y pénétrer, afin de la remodeler et de la transformer indéfiniment. Des pistes et des règles de jeu aideront les enfants à se repérer. Les approches proposées seront très variées selon l'âge des enfants, leur curiosité, leur intérêt. On s'intéressera aussi bien à l'organisation de l'espace (trames, plans) qu'aux significations induites par l'iconographie (quelle ville ? où ? quand ? pour quels habitants ?...). De cette rencontre entre « la vision urbaine » des enfants et celle de l'artiste naîtront chaque jour des paysages différents proposés au regard des visiteurs. Quel que soit le nouvel ordre — ou désordre — introduit par les enfants, il sera toujours possible de retrouver l'organisation initiale proposée par l'artiste. Une photographie de l'installation « originale » de Miquel Navarro sera exposée dans l'espace de l'exposition.

- Un voyage dans l'espace et le temps de la ville à travers des outils interactifs dont le pivot est un jeu électronique multimédia sur support CD ROM. Mener les enfants par la main dans l'univers inépuisable des

villes, leur indiquer quelques chemins possibles, puis les laisser baguenauder à leur gré dans la cité : tel est le propos de ce « voyage ».

Cinéma

fiction

Salle Garance — Du 23 février au 24 mai 1994 — Programmation : Jean-Loup Passek, avec la collaboration de François Niney et Prune Engler.

Le cinéma a partie liée avec la ville. Né de la technique industrielle, il est devenu très vite la distraction favorite des masses cosmopolites, et les scènes de rue filmées étaient parmi les plus prisées. A la fin des années 20, la grand-ville trépidante est la matière lyrique des City Symphonies qui ont donné ses lettres de noblesse au documentaire muet : *Rien que des heures* de Cavalcanti sur Paris, *Douro, faina fluvial* de Oliveira sur Porto, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Ruttmann, *L'Homme à la caméra* de Vertov sur Odessa.

Cependant, l'optimisme futuriste et sa foi dans le machinisme sont contrebalancés par une représentation de la ville comme lieu de perdition. En témoigne singulièrement la production allemande des années 20 : *La rue sans joie* de Pabst, *Le Dernier des hommes* et *L'Aurore* de Murnau, *Asphalt* de Jø May, *M le maudit* de Fritz Lang... Pour la première fois, en 1927, la mégapole est le sujet d'un film de science-fiction : *Métropolis*. Ce rêve de la cité radieuse devenue cauchemar climatisé ou catastrophe sera une des visions les plus fertiles du cinéma de science-fiction : de *Things to come* de Cameron Menzies (1936) à *The Element of Crime* de Lars Van Trier, en passant par *Blade Runner* de Ridley Scott et *Brazil* de Terry Gilliam.

Un siècle de cinéma, un siècle d'urbanisme : un travelling en 100 films à travers les villes d'Europe réelles ou imaginaires, c'est ce que proposera le cycle « Visions urbaines ». Les films déjà cités seront au rendez-vous, ainsi que ceux de Feuillade, Clair, Carné, Renoir, Rossellini, Fellini, Visconti, Antonioni, Mankiewicz, Melville, Godard, Truffaut, Tanner, Rivette, Monteiro, Frears, Greenaway, Kieslowski, Wenders et bien d'autres...

Cinéma expérimental et documentaire : Visions urbaines (8 février — 9 mai 1994) — (Coordination : Odile Vaillant)

Une centaine de films et vidéos montraient comment l'homme sensible appréhende la ville, depuis les aménagements urbains haussmanniens de 1870 à la ville contemporaine. Les cinéastes, fascinés par la ville en mutations, jouent de tous les registres (mémoire, discussion, jeu, dessin, poésie, théorie) et empruntent tous les modes de présentation : documentaire, reportage, interview, cinéma d'animation ou expérimental, vidéoart, Vidéodanse, télévision, images de synthèse.

Ce cycle s'organisait en 3 volets. *L'Univers des villes* présentait de façon chronologique les débuts des urbanismes modernes jusqu'à la ville contemporaine. Les *Carnets de ville* étaient composés d'images d'archives ou contemporaines qui s'attachent à montrer ce qu'on retient de la ville : ville-objet, ville-voyage, ville-souvenir, ville-secret. Enfin les *Réalités urbaines*, volet proposé par la BPI, montraient plus précisément les réalisations d'auteurs qui s'engagent pour défendre l'homme dans l'environnement urbain qu'on lui impose.

Cette manifestation pluridisciplinaire mobilisait tous les départements et services de cinéma du Centre. La programmation a été assurée par Sylvie Astric (BPI) pour les films documentaires à caractère historique et littéraire ; Michèle Bargues (DMS) pour les vidéodanses, Jean-Michel Bouhours (Mnam-Cci) pour le cinéma expérimental, assisté de Philippe Stepczak ; Odile Vaillant (Mnam-Cci) pour les films d'architecture ; Christine Van Assche et Étienne Sandrin (Mnam-Cci) pour les vidéos d'artistes

La Ville à Barcelone a présenté :

- au *Centre de Cultura contemporania de Barcelona*, une sélection de vidéos du premier au 15 juillet et du premier au 15 septembre lors de la présentation de l'exposition *La Ville*.
- à la *Filmoteca de la Generalitat de Catalunya*, du 27 juin au 31 juillet 1994 et du premier au 25 septembre 1994, une sélection de films de fiction et de documentaires.

Galerie d'information

Une galerie d'information sur la ville — Responsable : Josée Chapelle

La Galerie du Forum devenait en cette occasion une vitrine de l'actualité du Centre Georges Pompidou dans toutes ses composantes, et une préfiguration de ses activités autour de *La Ville*. Une exposition sur le projet architectural de réaménagement des abords du Centre était proposée, accompagnée d'une information sur l'exposition. L'actualité culturelle était articulée autour du thème de la ville hors les murs du Centre, et par des « expositions-dossiers » : les *Domobiles* ou les *Balises urbaines* pour les sans-abris.

Des promenades

Les promenades littéraires

Programmation : Francine Figuière et Claude Fourteau

La littérature n'a pas de musée, et bien souvent elle échappe aux bibliothèques. Elle se trame dans les cafés, elle vagabonde le long des rues, elle se nourrit des rêveries qui accompagnent les auteurs dans leurs promenades, elle vit dans les mémoires des lecteurs. La littérature est partout et la Bibliothèque publique d'information invite à sa découverte à travers Paris et sa banlieue. Pour retrouver la trace des derniers piétons, visiter le Paris des Surréalistes, traverser la Place du Caire, les lieux où Rilke a vécu, les points d'observation de Perec... en compagnie d'écrivains et de critiques qui seront, le temps d'une promenade, des guides singuliers.

Les promenades urbaines

Au cours des dernières années a émergé une toute nouvelle sensibilité publique à l'architecture et à l'urbanisme. Témoin perplexe des développements urbains, le citoyen moderne manifeste une aspiration à comprendre la ville, dont il a conscience qu'elle est devenue le milieu définitif de la vie des hommes. Les promenades urbaines, testées avec succès depuis sept ans par le Centre Georges Pompidou, montrent que rien ne peut remplacer l'expérience de parcours de découverte in situ, en compagnie d'un architecte. Un cycle d'une cinquantaine de promenades, proposera, de mars à juillet 1994, des grilles de lecture de la ville sur les thèmes suivants : le système haussmannien, Paris sur Seine, Centralité et territoire, Nouveau logement social et réhabilitation des quartiers populaires, L'art et la ville, La nature urbanisée, etc.

Des voyages

Du « week-end à Paris » pour les habitants de province, au « voyage à Paris » de 4 jours pour les étrangers, une formule innovante du tourisme culturel, sous les labels conjoints du Centre Georges Pompidou et du Musée d'Orsay, peut être testée.

L'exposition « La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993 » accessible par banque d'images interactives

Un nouveau service interactif de consultation de la banque d'images réalisé par la BPI disponible à distance dans d'autres bibliothèques, via un système de télécommunications, a été expérimenté dans le cadre de l'exposition *La Ville*. Ainsi le dossier *La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993* proposait un parcours de l'exposition à travers plus de 400 images commentées, ensemble réalisé par le service éducatif du Département du développement culturel et le Service iconographique de la BPI. D'autres dossiers sur les représentations de la ville à des époques différentes, la photo aérienne des grandes métropoles, le paysage urbain, offraient sur le thème des approches multiples et complémentaires. Cette banque d'images permettait de préparer la visite de l'exposition ou de compléter sa découverte par l'analyse plus approfondie des thèmes présentés, en visionnant à loisirs les reproductions des œuvres et des projets d'architecture. La consultation des images et des textes de commentaires se faisait sur écran, 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.

LISTE DES ACQUISITIONS EN 1993 ET 1994

Acquisitions 1993

Collection	Dations			
Vieira Da Silva				
Vieira Da Silva M.	Les Lignes	1936	P	Am 1993-31
Vieira Da Silva M.	Les Tisserands	1936	P	Am 1993-32
Vieira Da Silva M.	La Machine optique	1937	P	Am 1993-33
Vieira Da Silva M.	Le Désastre	1942	P	Am 1993-34
Vieira Da Silva M.	Le Calvaire	1947	P	Am 1993-35
Vieira Da Silva M.	Égypte	1948	P	Am 1993-36
Vieira Da Silva M.	Les Tisserands II	1948	P	Am 1993-37
Vieira Da Silva M.	Les petites terrasses	1948	P	Am 1993-39
Vieira Da Silva M.	La barrière	1953	P	Am 1993-40
Vieira Da Silva M.	Sylvestre	1953	P	Am 1993-41
Vieira Da Silva M.	Les grandes constructions	1956	P	Am 1993-42
Vieira Da Silva M.	Nuit blanche	1960	P	Am 1993-45
Vieira Da Silva M.	La bibliothèque	1966	P	Am 1993-46
Vieira Da Silva M.	Le sommeil	1969	P	Am 1993-47
Vieira Da Silva M.	New Amsterdam III	1970	P	Am 1993-48
Vieira Da Silva M.	Le théâtre de la vie	1973	P	Am 1993-49
Vieira Da Silva M.	Les Indes noires	1974	P	Am 1993-50
Vieira Da Silva M.	La voie de la sagesse	1990	P	Am 1993-51
Vieira Da Silva M.	(20 projets de vitraux. Église St Jacques de Reims)	1966	D	Am 1993-30(1) à(20)
Vieira Da Silva M.	(Jardin d'Azulejos)	1948	D	Am 1993-38
Vieira Da Silva M.	(Troglodytes)	1956	D	Am 1993-43
Vieira Da Silva M.	(La colline)	1966	D	Am 1993-44
Szenes A.	Autoportrait	1930	P	Am 1993-52
Szenes A.	Le grand dialogue	V.1956	P	Am 1993-53
Szenes A.	Les arbres	1957	P	Am 1993-54
Szenes A.	Le fleuve amour	1961	P	Am 1993-55
Szenes A.	La faille	1968	P	Am 1993-56
Bissiere R.	Sans titre	1953	P	Am 1993-57
Torres Garcia J.	Sans titre	1930	P	Am 1993-58
Stael N.	Composition rouge Cr 102	1947	P	Am 1993-61
Calder A.	Mobile		S	Am 1993-59
Fenosa A.	Draperie	1942	S	Am 1993-64
Fenosa A.	Femme au miroir	1947	S	Am 1993-65
Fenosa A.	Toge	1954	S	Am 1993-66
Fenosa A.	Manchon	1960	S	Am 1993-67

Annexe

Fenosa A.	Dame du portal	1958	S	Am 1993-68
Fenosa A.	Soir	1961	S	Am 1993-69
Fenosa A.	Valse	1965	S	Am 1993-70
Fenosa A.	Polaire	1968	S	Am 1993-71
Fenosa A.	Manon	1969	S	Am 1993-72
Fenosa A.	Septaria	1971	S	Am 1993-73
Fenosa A.	Bichou	1972	S	Am 1993-74
Fenosa A.	Ter	1973	S	Am 1993-75
Fenosa A.	Victoire	1973	S	Am 1993-76
Fenosa A.	Allegria	1974	S	Am 1993-77
Fenosa A.	Fourrure		S	Am 1993-78
Fenosa A.	Scala Dei		S	Am 1993-79
Fenosa A.	Barbara		S	Am 1993-80
Fenosa A.	Sirène	1948-49	S	Am 1993-81
Fenosa A.	Kimono		S	Am 1993-82
Fenosa A.	Mantelina	1960	S	Am 1993-83
Laurens H.	Tête	1915	D	Am 1993-60
Ernst M.	Colombe	1928	D	Am 1993-62
Tanguy Y.	(Sans titre)	1946	D	Am 1993-63

Peintures

Achats

Magritte R.	Querelle des universaux	1928	P	Am 1993-116
Miró J.	Bleu I	1961	P	Am 1993-119
Manessier A. :	La sixième heure	1957-58	P	Am 1993-170

Dations

Van Velde B.	Composition	1972	P	Am 1993-138
Matisse H.	La danse	1931	P	Am 1993-84

Dons

Basquiat J.	Slave Auction	1982	P	Am 1993-99
Dali S.	Dormeuse, cheval, lion invisibles	1930	P	Am 1993-26
Manessier A.	Favellas I	1979	P	Am 1993-171
Pistoletto M.	La arpa birmana	1970	P	Am 1993-179
Reigl J.	Triduum mortis	1958-63	P	Am 1993-17
Reigl J.	(Sans titre)	1959-64	P	Am 1993-18
Reigl J.	Flambeau de nocces chimiques	1954	P	Am 1993-16
Reigl J.	(Sans titre)	1960	P	Am 1993-19
Reigl J.	(Sans titre)	1964	P	Am 1993-20
Reigl J.	(Sans titre)	1967	P	Am 1993-21
Victor-Brauner	L'aeroplana	1965	P	Am 1993-85
Victor-Brauner	La mère des mythes	1965	P	Am 1993-86

Sculptures

Achats

Twombly C.	Thermopylae	1992	S	Am 1993-118
Etienne-Martin	Le soleil	1946	S	Am 1993-94

Dations

Modigliani A.	Tête de femme	V.1913-14	S	Am 1993-124
---------------	---------------	-----------	---	-------------

Dons

Kolibal S.	Construction XIV	1992	S	Am 1993-98
------------	------------------	------	---	------------

Objets

Achat

Dietman E.	La scie malade	1961	O	Am 1993-173
------------	----------------	------	---	-------------

Dations

Duchamp M.	Sculpture-morte	1959	O	Am 1993-121
Duchamp M.	Torture-morte	1959	O	Am 1993-122
Duchamp M.	With My Tongue In My Check	1959	O	Am 1993-123

Don

Hesse E.	(Sans titre)	1970	O	Am 1993-24
----------	--------------	------	---	------------

Installation		Achat		
Bourgeois L.	Precious Liquids	1992	O3	Am 1993-28
Dessins		Achats		
Alberola J.	De Rubens à Chardin, le nom d'Actéon	1983	D	Am 1993-144
Alberola J.	(Sans titre)	1989-90	D	Am 1993-156
Alberola J.	(Sans titre)	1990	D	Am 1993-157
Alberola J.	(Sans titre)	1991	D	Am 1993-158
Alberola J.	(Sans titre)	1991	D	Am 1993-159
Alberola J.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-160
Alberola J.	Étudier le corps du Christ IV	1990-91	D	Am 1993-161
Alberola J.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-162
Bourgeois L.	(Autoportrait)	1942	D	Am 1993-95
Bourgeois L.	Recto(Sans titre)	1949	D	Am 1993-96
Bourgeois L.	Verso(Sans titre)	1949	D	Am 1993-96
Bourgeois L.	(Sans titre)	1989	D	Am 1993-97
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-131
Dezeuze D.	(Lavis),	1992	D	Am 1993-132
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-133
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-134
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-135
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-136
Dezeuze D.	(Sans titre)	1992	D	Am 1993-137
Etienne-Martin	Verso(Sans titre)	1979	D	Am 1993-111
Etienne-Martin	Recto(Sans titre)	1979	D	Am 1993-111
Etienne-Martin	Recto(Sans titre)	1972-92	D	Am 1993-112
Etienne-Martin	Verso(Sans titre)	1972-92	D	Am 1993-112
Etienne-Martin	Recto(Sans titre)	1975-92	D	Am 1993-113
Etienne-Martin	Verso(Sans titre)	1975-92	D	Am 1993-113
Etienne-Martin	(Sans titre)	V.1980	D	Am 1993-114
Etienne-Martin	Recto(Sans titre)	1972-92	D	Am 1993-115
Etienne-Martin	Verso(Sans titre)	1972-92	D	Am 1993-115
Fahlstrom O.	(Le Planétarium)	1963	D	Am 1993-27
Magritte R.	(Croquis de la gouache " Le regard mental")	1947	D	Am 1993-10
Magritte R.	(Croquis de la gouache " La belle captive")	1947	D	Am 1993-11
Magritte R.	(Croquis de la gouache " Le bain de cristal")	1947	D	Am 1993-12
Magritte R.	(Croquis de la gouache " Le paysage isolé")	1992	D	Am 1993-13
Magritte R.	(Croquis de la gouache "La belle au bois dormant")	1947	D	Am 1993-14
Magritte R.	(Croquis de la gouache " La saveur des larmes ")	1946	D	Am 1993-9
Oldenburg C.	(Study For a Sculpture in the Form of a Leaf Boat)	1992	D	Am 1993-120
Dations				
Kandinsky V.	Étude pour la couverture de l'almanach du "Cavalier Bleu"		D	Am 1993-Dep120
Kandinsky V.	Voegel	1916	D	Am 1993-Dep121
Kandinsky V.	(Étude pour) "Dans le carré noir"	1923	D	Am 1993-Dep122
Kandinsky V.	Zweiseitig Gespannt	1933	D	Am 1993-Dep123
Kandinsky V.	Von hier bis dort	1933	D	Am 1993-Dep124
Kandinsky V.	Sans titre, N° 713	1941	D	Am 1993-Dep125
Van Velde B.	(Composition)	1973	D	Am 1993-139
Dépôts				
Arakawa S.	Trois études pour le rideau de scène de L'Opéra Bastille	1988	D	Am 1993-Dep 46(1)
Bertrand J.	(Sans titre)	1986	D	Am 1993-Dep 47
Bertrand J.	Verso(Sans titre)	1986	D	Am 1993-Dep 48
Bertrand J.	Recto(Sans titre)	1986	D	Am 1993-Dep 48
Bourgeois L.	(Sans titre)	1949	D	Am 1993-Dep 60
Bourgeois L.	(Sans titre)	1949	D	Am 1993-Dep 61
Bourgeois L.	(Sans titre)	1950	D	Am 1993-Dep 62
Bourgeois L.	(Sans titre)	1951	D	Am 1993-Dep 63

Annexe

Bourgeois L.	(Sans titre)	1947	D	Am 1993-Dep 64
Byars J.	(Projet "Unicorn horn" pour le château d'Oiron)	1992	D	Am 1993-Dep 54
Caramelle E.	(Hochofen)	1985	D	Am 1993-Dep 49
Demelier J.	Pour Job et Jonas tout à la fois	1973	D	Am 1993-Dep 50(1)
Gerard M.	(Déplacement du 15/3/1977)	1977	D	Am 1993-Dep 52
Lacalmontie J.	(Sans titre)	1989	D	Am1993-Dep53(1) à(10)
Molnar V.	(Quatre éléments distribués au hasard)	1959	D	Am 1993-Dep 55
Parant J.	(Petites boules les yeux ouverts et les yeux fermes)	1977	D	Am 1993-Dep 56(1)
Parant J.	(Petites boules les yeux ouverts et les yeux fermes)	1977	D	Am 1993-Dep 56(1) À (11)
Parant J.	(Les yeux goinfres - les mangeurs de textes)	1992	D	Am 1993-Dep 57(1)
Parant J.	(Les yeux goinfres - les mangeurs de textes)	1992	D	Am 1993-Dep 57(1) À (12)
Picasso P.	(Huit éléments d'étude pour "portrait de jeune fille")	1914	D	Am 1993-Dep130
Raetz M.	(Szenen II)	1984	D	Am 1993-Dep 45
Twombly C.	(Six études pour le rideau de scène de L'Opéra Bastille)	1988	D	Am 1993-Dep 58(1)
Velickovic V.	(Naissance d'une boîte)	1972	D	Am 1993-Dep 59

Dons

Brancusi C.	La main d'Adam	1915	D	Am 1985-195
Dufour B.	(Portrait de Blaise Gautier)	1993	D	Am 1993-102
Bonnier A.	Le doigt de Dieu	1978	D	Am 1993-103
Bonnier A.	(Sans titre)	1981	D	Am 1993-104
Bonnier A.	Portrait d'un lézard	1983	D	Am 1993-105
Bonnier A.	On avance	1989	D	Am 1993-106
Bonnier A. :	Le mot	1989	D	Am 1993-107
Bonnier A.	(Sans titre)	1990	D	Am 1993-108(1)
Bonnier A.	(Sans titre)	1990	D	Am 1993-108(2)
Bonnier A.	(Sans titre)	1990	D	Am 1993-108(3)
Bonnier A.	(Autoportrait)	1992	D	Am 1993-109
Bonnier A.	(Juste Avant)	1992	D	Am 1993-110
Byars J.	Ensemble de 10 lettres et cartons d'invitation		D	Am 1993-Ec***

Legs

Artaud A.	Autoportrait	V.1920-21	D	Am 1993-Dep 92
Artaud A.	Autoportrait humoristique	V.1920-21	D	Am 1993-Dep 93
Artaud A.	Autoportrait	V.1921	D	Am 1993-Dep 94
Artaud A.	Étude d'après "jaune et rouge" de P.Bonnard	V.1921	D	Am 1993-Dep 95
Artaud A.	Étude de costume	V.1922	D	Am 1993-Dep 96
Artaud A.	Estrelle	V.1922	D	Am 1993-Dep 97
Artaud A.	Étude d'après "Les deux amies" de Pablo Picasso	V.1922-23	D	Am 1993-Dep 98
Artaud A.	(Sans titre)	V.1944	D	Am 1993-Dep 99
Artaud A.	(Sans titre)	V.1944	D	Am 1993-Dep100
Artaud A.	Portrait de Sonia Mosse	V.1946	D	Am 1993-Dep101
Artaud A.	Le Théâtre de la cruauté	V.1946	D	Am 1993-Dep102
Artaud A.	L'inca	V.1946	D	Am 1993-Dep103
Artaud A.	La tête bleue	V.1946	D	Am 1993-Dep104
Artaud A.	Portrait de Roger Blin	1946	D	Am 1993-Dep105
Artaud A.	Portrait de Domnine Thevenin	1947	D	Am 1993-Dep106
Artaud A.	Portrait de Paule Thevenin	1947	D	Am 1993-Dep107
Artaud A.	Portrait de Minouche Pastier	1945	D	Am 1993-Dep108
Artaud A.	Portrait de Paule Thevenin Dit "Paule aux fers"		D	Am 1993-Dep109
Artaud A.	Portrait d'Yves Thevenin	1947	D	Am 1993-Dep110
Artaud A.	Portrait de Colette Thomas	V.1947	D	Am 1993-Dep111
Artaud A.	Portrait de Colette Allendy	1947	D	Am 1993-Dep112
Artaud A.	Portrait de Georges Pastier	1947	D	Am 1993-Dep113

Annexe

Artaud A.	Autoportrait	1947	D	Am 1993-Dep114
Artaud A.	La Projection du véritable corps	V.1947-48	D	Am 1993-Dep115
Artaud A.	(Sans titre)	V.1948	D	Am 1993-Dep116
Artaud A.	(Sans titre)	V.1948	D	Am 1993-Dep117
Artaud A.	(Portrait de Minouche Pastier)	V.1948	D	Am 1993-Dep118
Artaud A.	(Sans titre)	V.1948	D	Am 1993-Dep119

Ecrits

Achats

André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(4)
André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(5)
André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(6)
André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(1)
André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(2)
André C.	Oswald in Russia	1964	Ec	Am 1993-155(3)
Clemente F.	Pastels	19801986	Ec	Am 1993-Ec***
Larionov M.	Illustrations d'un poème d'Alexandre Blok		Ec	Am 11030 Gr

Dons

Tinguely J.	(Lettre a Dominique Bozo)	1987	Ec	Am 1993-100
Tinguely J.	(Lettre a Dominique Bozo)	1987	Ec	Am 1993-101

Estampes

Achats

Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(1)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(2)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-87(3)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(4)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(5)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(6)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(7)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(8)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-87(9)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(1)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(2)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(3)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(4)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(5)
Gontcharova N.	(Sans titre)	1912	Es	Am 1993-88(6)
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1912	Es	Am 1993-89
Gontcharova N.	(Sans titre)	V.1911	Es	Am 1993-90
Gontcharova N.	(Sans titre)		Es	Am 1993-91
Gontcharova N.	(Sans titre)		Es	Am 1993-92
Gontcharova N.	(Sans titre)		Es	Am 1993-93

Films et Vidéos

Achats

Bambozzi L.	Love stories	1992	Ia	Am 1993-176
Barbieri R.	Duvideo	1987	Ia	Am 1993-175
Birnbaum D.	Damnation of Faust Evocation	1983	Ia	Am 1993-154
Bokanowski P.	La Femme qui se poudre	1972	Ia	F61255
Brakhage S.	Duplicity 1	1978	Ia	F61239
Brakhage S.	Murder Psalm	1980	Ia	F61240
Brakhage S.	Dante Quartet	1987	Ia	F61241
Brakhage S.	Mothlight	1963	Ia	F61242
Brakhage S.	The Horseman, the Woman and the Moth	1968	Ia	F61243
Brakhage S.	Passage Through: a Ritual	1990	Ia	F61244
Cantsin M.	Infraduction	1978-80	Ia	Am 1993-15
Decostere S.	Travelogue	1990	Ia	Am 1993-7
Dufrene F.	Tambours du jugement premier	1952	Ia	F61238
Frank R.	C'est vrai! (Série "live")	1990	Ia	Am 1993-29(1)
Geoffroy C.	Geo-Genetic	1990	Ia	Am 1993-163
Hanzel et Gretzel	Since Yesterday	1992	Ia	Am 1993-177
Hebert B.	Lalala Human Sex Duo Numéro 1	1987	Ia	Am 1993-174
Hill T.	Expanded Movie	1990	Ia	F61256

Annexe

Jonas J.	Vertical Roll	1972	Ia	Am 1993-149
Morin R.	La réception	1990	Ia	Am 1993-164
Morin R.	Le voleur vit en enfer	1982	Ia	Am 1993-165
Paik N.	Global Groove	1973	Ia	Am 1993-125
Paik N.	Merce by Merce by Paik (1ere et 2eme Parties)		Ia	Am 1993-126
Paik N.	Media Shuttle (New York — Moscou)	1978	Ia	Am 1993-127
Paik N.	Lake Placid '80	1980	Ia	Am 1993-128
Paik N.	Vusac-N.Y.	1984	Ia	Am 1993-129
Paik N.	All Star Video	1984	Ia	Am 1993-150
Paik N.	Bye Bye Kipling	1986	Ia	Am 1993-151
Paik N.	Allan'n Allen's Complaint	1982	Ia	Am 1993-152
Racine R.	J'aurais dit Glenn Gould	1987	Ia	Am 1993-166
Ruiz de Infante F.	Lugar Comun	1991	Ia	Am 1993-178
Siggraph Video Review	Siggraph Video Review Numéro 25	1986	Ia	Am 1993-25(1) A (22)
Sims K.	Inner View	1989	Ia	Am 1993-140
Sims K.	Panspermia	1990	Ia	Am 1993-141
Sims K.	Primordial Dance	1991	Ia	Am 1993-142
Sims K.	Particle Dreams	1988	Ia	Am 1993-143
Vanderbeek S.	Science Friction	1959	Ia	F61245
Vanderbeek S.	Breathdeath	1964	Ia	F61246
Vanderbeek S.	A la mode	1958	Ia	F61247
Vanderbeek S.	Skull Duggery	1960	Ia	F61248
Vanderbeek S.	Poem Field II	1966	Ia	F61249
Vanderbeek S.	Oh	1968	Ia	F61250
Vanderbeek S.	Panels for the Wall	1967	Ia	F61251
Vanderbeek S.	Sea Saw Seams	1967	Ia	F61252
Vanderbeek S.	Wheels (Immaculate Contraption)	1958	Ia	F61253
Vanderbeek S.	Symmetrick	1972	Ia	F61254
Vasulka W.	C.Trend, Telcl.2.3.4Soundsize	1975	Ia	Am 1993-153

Dons

Hirsh H.	Eneri	1953	Ia	F61209
Hirsh H.	Gyromorphosis	1956	Ia	F61210
Hirsh H.	Autumn Spectrum	1957	Ia	F61211
Hirsh H.	Scratch Pad	1960	Ia	F61212
Martedi G.	Film sans camera Fsc1	1974	Ia	F61231
Martedi G.	Film sans camera Stst	1974	Ia	F61232
Martedi G.	Film sans camera St(St)	1975	Ia	F61233

Photographie

Achats

Abbott B.	Chery Street, Boston	V.1930	Ph	Am 1993-145
Brassai	Le pont-levis de la rue de Crimée		Ph	Am 1993-Ec
Brassai	Le canal de l'Ourcq	V.1932	Ph	Am 1993-Ec
Brassai	Le canal de l'Ourcq	V.1932	Ph	Am 1993-Ec
Brassai	La tour Saint-Jacques	V.1932-33	Ph	Am 1993-Ec
Brassai	La fête foraine place Saint-Jacques.14e. Paris		Ph	Am 1993-Ec
Cahun C.	Autoportrait	V.1919	Ph	Am 1993-146
Cahun C.	Prends un petit bâton pointu	1936	Ph	Am 1993-147
Funke J.	Aus dem Zyklus mein Kolin	1930	Ph	Am 1993-169
Lotar E.	Le Pont Neuf	1927	Ph	Am 1993-Dep126
Lotar E.	Le Pont Neuf	1927	Ph	Am 1993-Dep127
Lotar E.	Le Pont Neuf	1927	Ph	Am 1993-Dep128
Lotar E.	Le Pont Neuf	1927	Ph	Am 1993-Dep129
Lotar E.	Intérieur	V.1927-35	Ph	Am 1993-Ec
Man Ray	Le Violon d'Ingres	1924	Ph	Am 1993-117
Renger-Patzsch A.	Fingerhut	1928	Ph	Am 1993-167
Renger-Patzsch A.	Euphorbia Grandicornis	1928	Ph	Am 1993-168
Warhol A.	False Teeth	1982-83	Ph	Am 1993-2
Warhol A.	Joseph Beuys	1980	Ph	Am 1993-3
Warhol A.	Womens'shoes	1981	Ph	Am 1993-4(1)
Warhol A.	Womens'shoes	1981	Ph	Am 1993-4(2)

Annexe

Warhol A.	Self Portrait	1986	Ph	Am 1993-5
Warhol A.	Self Portrait in Drag	1986	Ph	Am 1993-6(1)
Warhol A.	Self Portrait in Drag	1986	Ph	Am 1993-6(2)
Warhol A.	Self Portrait in Drag	1986	Ph	Am 1993-6(3)

Dons

Lynes G.	Untitled (Nude from Rear)	V.1937	Ph	Am 1993-22
Lynes G.	Nude Reclining	V.1942	Ph	Am 1993-23

Acquisitions 1994

Peintures	Achats			
Baselitz	Bilduebereins	1991	P	Am 1994-84
Baselitz	Ralf III	1965	P	Am 1994-103
Devade M.	Sans titre	1970	P	Am 1994-Ec**
Jacquet A.	Gaby d'Estrées	1965	P	Am 1994-43
Lee U.	Correspondance	1994	P	Am 1994-138
Mangelos	Paysage de Fata Morgana M.6	1957-63	P	Am 1995-3
Morley M.	Disaster	1974	P	Am 1994-64
	Dons			
Viallat C.	Hommage à Matisse	1992	P	Am 1994-139
Riopelle J.	La mi-été chez Georges	1973	P	Am 1994-289
	Donations			
Beauford-Delaney G.	Sans titre	1957	P	Am 1994-Ec*
Hantai S.	Fleur des amants N.69	1954	P	Am 1994-Ec*
Hundertwasser F.	Die Gruene Gold Verdauung der Kueh		P	Am 1994-Ec*
Moser W.	Notre Dame des Fleurs	1959	P	Am 1994-Ec*
O'Keeffe G.	Red Yellow and Black Streak	1924	P	Am 1994-Ec**
	Dépôts			
Arden Quin C.	Cosmopolis VIII	1946	P	Am 1994-Dep111
Deschamps G.	Bâche de signalisation de l'armée américaine			Am 1994-Dep114
Diao D.	Character Formation	1986	P	Am 1994-Dep115
Lemaitre M.	Panneaux hypergraphiques	1954/55	P	Am 1994-Dep117
Tatah D.	Sans titre	1992	P	Am 1994-Dep120
	Dations			
Derain A.	Portrait du père de l'artiste	V.1904-05	P	Am 1994-77
Derain A.	Portrait d'Alice Derain	1920-21	P	Am 1994-78
Derain A.	Nature morte aux grappes de raisin	1951	P	Am 1994-79
Man Ray	Portrait	1909	P	Am 1994-298
Man Ray	Easel Painting	1938	P	Am 1994-299
Miró J.	Composition fond bleu	1927	P	Am 1994-136
Mitchell J.	Sans titre	1954	P	Am 1994-Dep 48
Mitchell J.	Mephisto	1958	P	Am 1994-Dep 49
Mitchell J.	Sans titre	1964	P	Am 1994-Dep 50
Mitchell J.	Les bleuets	1973	P	Am 1994-Dep 51
Mitchell J.	Chasse interdite	1973	P	Am 1994-Dep 52
Mitchell J.	Tilleul	1978	P	Am 1994-Dep 53
Mitchell J.	Tilleul	1978	P	Am 1994-Dep 54
Mitchell J.	N° Daisies	1980	P	Am 1994-Dep 55
Mitchell J.	A Small Garden	1980	P	Am 1994-Dep 56
Mitchell J.	Champs	1990	P	Am 1994-Dep 58
Mitchell J.	Sans titre	1992	P	Am 1994-Dep 59
Mitchell J.	Tilleul	1992	P	Am 1994-Dep 60
Mitchell J.	The Sky is Blue the Grass is Green	1972	P	Am 1994-Dep 61
Mitchell J.	Quatuor II for Betsy Jolas	1976	P	Am 1994-Dep 62
Soutine C.	Le grand enfant de chœur	1925	P	Am 1994-Dep 70
Soutine C.	Femme qui lit	1941	P	Am 1994-Dep 71

Annexe

Manessier A.	Angelus Domini Nuntiavit Mariae	1946	P	Am 1994-Dep131
Manessier A.	Recueillement Nocturne II	1952	P	Am 1994-Dep132
Manessier A.	Hommage à Miguel de un Amuno	1965	P	Am 1994-Dep133
Manessier A.	Fishe's Sanctuary	1969	P	Am 1994-Dep135
Barre M.	"92 B- 124 X 128 A"	1992	P	Am 1994-Ec**
Barre M.	"92 B- 124 X 128 B"	1992	P	Am 1994-Ec**
Barre M.	"92 B- 124 X 128 C"	1992	P	Am 1994-Ec**
Modigliani A.	Moise Kisling	1916	P	Am 1994-423
Modigliani A.	Petit garçon roux	1919	P	Am 1994-424
Modigliani A.	Maternité	1919	P	Am 1994-425
Léger F.	Paysage	1914	P	Am 1994-420
Léger F.	Le mécanicien	1918	P	Am 1994-421
Miró J.	Peinture	1927	P	Am 1994-422

Sculptures

Achats

Fontana L.	Concetto Spaziale	1949	S	Am 1994-256
Dietman E.	Concorde	1994	S	Am 1994-291

Donations

Mack H.	Lichtrotoren Sonne des Meeres	1967	S	Am 1994-Ec*
Penalba A.	Ancêtre papillon		S	Am 1994-Ec*
Takis	Sculpture		S	Am 1994-Ec*

Legs

Arp J.	Torse-fruit	1960	S	Am 1994-Ec
--------	-------------	------	---	------------

Dations

Derain A.	Nu debout	1907	S	Am 1994-76
-----------	-----------	------	---	------------

Dépôts

Pommereulle D.	L'en-dedans pris	1964/89	S	Am 1994-Dep118
----------------	------------------	---------	---	----------------

Objet

Achat

Dietman E.	Quelques M. et Cm. de sparadrap	1963	O	Am 1994-40
Objets	Dons:			
Manzoni P.	Linea M.10 10 septembre E 1959	1959	O	Am 1994-99
Manzoni P.	Boite de merde N.31	1961	O	Am 1994-100

Dations

Man Ray	Les vingt jours et nuits de Juliette	1952	O	Am 1994-297
---------	--------------------------------------	------	---	-------------

Oeuvres en

3 Dimensions

Achats

Messenger A.	Les piques	1992-93	O3	Am 1994-85
Nussbicker E.	Mémoire de matériaux		O3	Am 1994-63
Kusama Y.	My Flower Bed	V.1962	O3	Am 1994-292
Absalon	Proposition d'habitation	1992	O3	Am 1994-253
Mangelos	Relations Manifesto M.4/M.8	1971-77	O3	Am 1995-4
Brecht G.	La main de Roy Lichtenstein	1967/68	O3	Am 1994-Dep112
Chryssa	Electra	1974	O3	Am 1994-Dep113
Couturier M.	Lin Verreor	1988	O3	Am 1994-Dep109
Spoerri D.	La sainte famille	1986	O3	Am 1994-Dep119

Don

Acconci V.	Convertible clam shelter	1990	O3	Am 1994-262
------------	--------------------------	------	----	-------------

Donation

Tinguely J.	Relief de la série Meta-Malevitch	1954	3m	Am 1994-Ec*
-------------	-----------------------------------	------	----	-------------

Dation

Man Ray	Lampe Shade	1919/54	O3	Am 1994-300
Man Ray	9 boîtes d'allumettes		O3	Am 1994-302
Man Ray	Chess Set	1946	O3	Am 1994-303
Man Ray	Smoking device	1959	O3	Am 1994-304
Man Ray	Objet non euclidien	1932	O3	Am 1994-305
Man Ray	Target	1933	O3	Am 1994-306

Man Ray	Varlope		O3	Am 1994-307
Installations Video Achat				
Hatoum M.	Corps étranger	1994		Am 1994-104
Installations avec Dépôt de la lumière				
Samakh E.	Animal en cage	1988	3s	Am 1994-Dep110
Dessins Achats				
Hesse E.	(Sans titre)	1965	D	Am 1994-102
Morellet F.	(étude)	1951	D	Am 1994-254
Morellet F.	(étude)	1954	D	Am 1994-255
Leroy E.	(Sans titre)	1982	D	Am 1994-257
Leroy E.	(Sans titre)	1983	D	Am 1994-258
Mangelos	Paysage de la mort	1942-44	D	Am 1995-5
Mangelos	Tabula rasa	1951-56	D	Am 1995-6
Mangelos	Tabula rasa	1951-56	D	Am 1995-7
Mangelos	Tabula rasa	1951-56	D	Am 1995-8
Mangelos	G-Alphabet 7	1951-56	D	Am 1995-9
Mangelos	(Négation de la peinture)	1951-56	D	Am 1995-10
Mangelos	(Négation de la peinture- IV)	1951-56	D	Am 1995-11
Mangelos	Négation de la peinture- I	1951-56	D	Am 1995-12
Mangelos	Pythagora	1951-56	D	Am 1995-13
Mangelos	Pitagora Y	1951-56	D	Am 1995-14
Mangelos	Pitagora ser.D-6	1951-56	D	Am 1995-15
Mangelos	la vache	1961	D	Am 1995-16
Mangelos	L'arbre	1962	D	Am 1995-17
Mangelos	La mort	1962	D	Am 1995-18
Mangelos	Paysage of Memory	V.1977	D	Am 1995-19
Arp J.	(Cadavre exquis)	1936	D	Am 1994-106
Dons				
Alberola J.	(étude pour " Suzanne et les vieillards "		D	Am 1994-27
Hesse E.	(Sans titre)	1960	D	Am 1994-66
Hesse E.	(Sans titre)	1961	D	Am 1994-67
Hesse E.	(Sans titre)	1960	D	Am 1994-68
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(1)
Alberola J.	(Sans titre)	1952	D	Am 1994-252
Morellet F.	(Composition)	1948	D	Am 1994-260
Morellet F.	(étude)	1959	D	Am 1994-261
Mangelos	Paysage de la guerre	1942-44D		Am 1995-20
Mangelos	Paysage	1951-56	D	Am 1995-21
Mangelos	Manifest O Culu Orijentacije N°3	1977	D	Am 1995-22
Mangelos	Manifestos on Functional Thinking	1977	D	Am 1995-23
Mangelos	Manifestos on art	1978	D	Am 1995-24
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(2)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(3)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(4)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(5)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(6)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(7)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(8)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(9)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(10)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(11)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(12)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(13)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(14)
Couturier M.	(Sans titre)	1994	D	Am 1994-65(15)
Soria C.	Empreinte	1975	D	Am 1994-408

Annexe

Legs				
Brancusi C.	Dessin d'après "La jeune fille au miroir"		D	Am 1994-Ec**
Dations				
Kandinsky V.	Étude pour la couverture de l'almanach "		D	Am 1994-70
Kandinsky V.	Voegel	1916	D	Am 1994-71
Kandinsky V.	(étude pour) "Dans le carré noir"	1923	D	Am 1994-72
Kandinsky V.	Zweiseitig Gespannt	1933	D	Am 1994-73
Kandinsky V.	Von Hier bis Dort	1933	D	Am 1994-74
Kandinsky V.	Sans titre N° 713	1941	D	Am 1994-75
Derain A.	Chute de Phaeton - char du Soleil	V.1905-06	D	Am 1994-82
Derain A.	Les filles	1905	D	Am 1994-80
Derain A.	L'orchestre - les musiciens	V.1904-05	D	Am 1994-81
De Kooning W.	(Sans titre)		D	Am 1994-Dep 63
Derain A.	(56 projets de costumes et de décors de scène)		D	Am 1994-83
Miró J.	Collage	1929	D	Am 1994-Ec**
Man Ray	(Sans titre)	1953	D	Am 1994-320
Jacob M.	(Portrait de Man Ray)	1922	D	Am 1994-336
Man Ray	Rêve du 23-7-57	1957	D	Am 1994-321
Man Ray	(Le croque-mort)	1937	D	Am 1994-316
Man Ray	(Alphabet)	1974	D	Am 1994-323
Man Ray	Conic Sections	1908	D	Am 1994-335
Man Ray	Design for a portable shield	1938	D	Am 1994-317
Man Ray	(La Main)	1944	D	Am 1994-318
Man Ray	(Torsion)	1936	D	Am 1994-315
Man Ray	(Grand nu debout)		D	Am 1994-313
Man Ray	(Projet pour abat-jour)		D	Am 1994-329
Man Ray	(Projet pour cafetière)		D	Am 1994-330
Man Ray	(Projet pour des fauteuils)	V.1941	D	Am 1994-332
Man Ray	(Projet pour des fauteuils)	V.1941	D	Am 1994-333
Man Ray	(Projet pour pièces d'échiquier)	V.1946	D	Am 1994-324
Man Ray	(Projet pour pièces d'échiquier)	V.1946	D	Am 1994-325
Man Ray	(Projet pour Pièces d'échiquier)	V.1946	D	Am 1994-326
Man Ray	(Projet pour Pièces d'échiquier)	1946	D	Am 1994-327
Man Ray	(Projet pour Pièces d'échiquier)	1911	D	Am 1994-328
Man Ray	(Projet pour un fauteuil)	V.1941	D	Am 1994-331
Man Ray	(Projet pour des fauteuils)	1941	D	Am 1994-334
Man Ray	(Études de masques)	V.1940	D	Am 1994-319
Man Ray	(Portrait de famille)	1912	D	Am 1994-314
Man Ray	Alphabet pour adultes	1970	D	Am 1994-322(1)
Man Ray	Avoir	1970	D	Am 1994-322(2)
Man Ray	Ancre	1970	D	Am 1994-322(3)
Man Ray	Barbe	1970	D	Am 1994-322(4)
Man Ray	Beaucoup	1970	D	Am 1994-322(5)
Man Ray	Commun	1970	D	Am 1994-322(6)
Man Ray	Doigt	1970	D	Am 1994-322(7)
Man Ray	Délice	1970	D	Am 1994-322(8)
Man Ray	Éléphant	1970	D	Am 1994-322(9)
Man Ray	Fidèle	1970	D	Am 1994-322(10)
Man Ray	Grande	1970	D	Am 1994-322(11)
Man Ray	Genou	1970	D	Am 1994-322(12)
Man Ray	Huile	1970	D	Am 1994-322(13)
Man Ray	Intérieur	1970	D	Am 1994-322(14)
Man Ray	Jalousie	1970	D	Am 1994-322(15)
Man Ray	Janvier	1970	D	Am 1994-322(16)
Man Ray	Kimono	1970	D	Am 1994-322(17)
Man Ray	Ligne	1970	D	Am 1994-322(18)
Man Ray	Long	1970	D	Am 1994-322(19)
Man Ray	Mienne	1970	D	Am 1994-322(20)
Man Ray	Nuit	1970	D	Am 1994-322(21)

Annexe

Man Ray	Ovale	1970	D	Am 1994-322(22)
Man Ray	Préparé	1970	D	Am 1994-322(23)
Man Ray	Querelle	1970	D	Am 1994-322(24)
Man Ray	Réalité	1970	D	Am 1994-322(25)
Man Ray	Rire	1970	D	Am 1994-322(26)
Man Ray	Souple	1970	D	Am 1994-322(27)
Man Ray	Trois	1970	D	Am 1994-322(28)
Man Ray	Use	1970	D	Am 1994-322(29)
Man Ray	Vitre	1970	D	Am 1994-322(30)
Man Ray	Votre	1970	D	Am 1994-322(31)
Man Ray	Wagon	1970	D	Am 1994-322(32)
Man Ray	Xérès	1970	D	Am 1994-322(33)
Man Ray	Yeux	1970	D	Am 1994-322(34)
Man Ray	Zéphyr	1970	D	Am 1994-322(35)
Man Ray	La fin	1970	D	Am 1994-322(36)

Dépôts

Bertrand J.	(Sans titre)	1986	D	Am 1994-Dep 42
Bertrand J.	(Sans titre)	1986	D	Am 1994-Dep 43
Higgins R.	Symphony N°.50 I- Allegro "septembre"	1981	D	Am 1994-Dep 10(1)
Higgins R.	Symphony N°.50 II- Andante "october"	1981	D	Am 1994-Dep 10(2)
Higgins R.	Symphony N°.50 III- Lento "november"	1981	D	Am 1994-Dep 10(3)
Higgins R.	Symphony N°.50 IV-Allegro "december"	1981	D	Am 1994-Dep 10(4)
Morris R.	Project for a War Memorial	1970	D	Am 1994-Dep 35
Morris R.	Project for a War Memorial	1970	D	Am 1994-Dep 36
Rinke K.	(Aller et retour)		D	Am 1994-Dep 37(1)
Rinke K.	(Aller et retour)		D	Am 1994-Dep 37(2)
Rinke K.	(Aller et retour)		D	Am 1994-Dep 37(3)
Rouan F.	Sur le motif quatre outils huit repetitions		D	Am 1994-Dep 38
Rouan F.	Marmorea Senese	1976	D	Am 1994-Dep 39
Rouan F.	Tinos Nostos Marmorea	1984	D	Am 1994-Dep 40
Rouan F.	Étude pour "selon ses faces"	1984	D	Am 1994-Dep 41
Laury M.	Falling Figures	1967	D	Am 1994-Dep 11
Laury M.	Children Bed with a Cube	1968	D	Am 1994-Dep 14
Laury M.	Window Shop with Insulting Hands / Cast Plas		D	Am 1994-Dep 23
Laury M.	Cut Parts of Table and Chairs on the Floor 1		D	Am 1994-Dep 17
Laury M.	Dead Tomb	1969	D	Am 1994-Dep 18
Laury M.	Pouring color into my brain	1969	D	Am 1994-Dep 19
Laury M.	Rocking Chair upside down	1968	D	Am 1994-Dep 15
Laury M.	Corner Piece (Steel Cable 2m50 Steel Plates)		D	Am 1994-Dep 26
Laury M.	Table with two Ellipses Cut Out	1972	D	Am 1994-Dep 27
Laury M.	Turning Chairs around a Table	1971	D	Am 1994-Dep 24
Laury M.	Toilet with Two Washbasins	1969	D	Am 1994-Dep 20
Laury M.	Sandwich Figure Sitting between two Chairs 1		D	Am 1994-Dep 32
Laury M.	(Untitled)	1973	D	Am 1994-Dep 28
Laury M.	Eating Straw Shitting Cubes Hard Life	1968	D	Am 1994-Dep 12
Laury M.	Slow Death Performance (Expiration Inspirati		D	Am 1994-Dep 30
Laury M.	Two Figures Melting into a Black Square	1968	D	Am 1994-Dep 13
Laury M.	Hanging Bed on the Wall	1971	D	Am 1994-Dep 22
Laury M.	Visual Language Project (From 200 Visual Lan		D	Am 1994-Dep 25
Laury M.	Double Heads 69 in the Head	1969	D	Am 1994-Dep 16
Laury M.	War Invalid with Insulting Hand (Drawing for		D	Am 1994-Dep 21
Laury M.	Behaviour Territory (Green Grease)	1978	D	Am 1994-Dep 34
Laury M.	Grease Cross with 4 Cast Iron Ducks	1978	D	Am 1994-Dep 33
Laury M.	Papers Arrangement on the Studio Wall (Verti		D	Am 1994-Dep 31

Annexe

Brassaï	Le Pont-Levis de la rue de Crimée		Ph	Am 1994-35
Brassaï	1ere Nuit Young : «Le jour est trop court»	V.19	Ph	Am 1994-37
Brassaï	Le canal de l'Ourcq	V.1932	Ph	Am 1994-34
Brassaï	La tour Saint-Jacques	V.1932-33	Ph	Am 1994-36
Brassaï	La fête foraine Place Saint-Jacques.14e.Paris		Ph	Am 1994-38
Rosler J.	Lucien Lorelle	V.1933-34	Ph	Am 1994-48
Rosler J.	Cerès	V.1935-39	Ph	Am 1994-50
Rosler J.	Lucien Lorelle	1934-35	Ph	Am 1994-49
Rosler J.	Thymolin	1935-39	Ph	Am 1994-51
Styrsky J.	Graffiti	V.1934-35	Ph	Am 1994-54
Styrsky J.	Hausseingang mit Glastur	V.1934-35	Ph	Am 1994-52
Styrsky J.	Schwan in Rahmen	V.1934-35	Ph	Am 1994-53
Styrsky J.	Ballet Musikautomat	V.1934-35	Ph	Am 1994-55
Styrsky J.	Schiessbudenfiguren	V.1934-35	Ph	Am 1994-56
Styrsky J.	Arm aus Pieta-Gruppe	V.1934-35	Ph	Am 1994-57
Styrsky J.	Kindersarge	V.1934-35	Ph	Am 1994-58
Styrsky J.	Grabstein mit Engel	V.1934-35	Ph	Am 1994-59
Styrsky J.	Rad Tisch Aquarium	V.1934-35	Ph	Am 1994-60
Styrsky J.	Kinderbild	V.1934-35	Ph	Am 1994-61
Albin-Guillot L.	Mallet-Stevens	V.1933	Ph	Am 1994-45
Albin-Guillot L.	Nature morte	V.1929	Ph	Am 1994-44
Hiller K.	Composition heliographique	1939	Ph	Am 1994-97
Kessels W.	Abstraction	V.1930	Ph	Am 1994-46
Kollar F.	Bords de Marne	1928	Ph	Am 1994-41
Rousse G.	Sans titre("Vox") Broglie été 1993	1993	Ph	Am 1994-42
Tabard M.	Londres	1947	Ph	Am 1995-37
Tabard M.	Portrait solarisé	V.1930	Ph	Am 1995-30
Molinier P.	"Le Chaman "	V.1970	Ph	Am 1994-268
Tabard M.	Guitare solarisée	V.1930	Ph	Am 1995-34
Tabard M.	(Visage et mains)	V.1930	Ph	Am 1995-31
Tabard M.	Projet pour "l'entrave" livre de Colette	19	Ph	Am 1995-32
Tabard M.	"Lis"	1929	Ph	Am 1995-29
Tabard M.	Photogramme	1935	Ph	Am 1995-36
Tabard M.	(Visage et mains)	V.1935	Ph	Am 1995-35
Tabard M.	(Femme ciel)	V.1930	Ph	Am 1995-33
Tabard M.	Arbre qui marche	1949	Ph	Am 1995-25
Tabard M.	Arbre qui marche	1949	Ph	Am 1995-26
Tabard M.	(Sans titre)	1950	Ph	Am 1995-40
Tabard M.	Boulevard du Montparnasse	V.1930	Ph	Am 1995-27
Tabard M.	Boulevard du Montparnasse	V.1930	Ph	Am 1995-28
Tabard M.	Mode pour Balmain studio Avedon	1949	Ph	Am 1995-38
Tabard M.	Mode pour Balmain studio Avedon	1949	Ph	Am 1995-39
Coplans J.	Upside down		Ph	Am 1994-259
Moholy-Nagy L.	The "Stop One" Man is one old Scottish		Ph	Am 1994-140
Moholy-Nagy L.	Sous les filets de pêche à Isola-Bela		Ph	Am 1994-143
Moholy-Nagy L.	Watching Cricket from the Pavili		Ph	Am 1994-144
Moholy-Nagy L.	Glacier du Rhône	V 1928	Ph	Am 1994-147
Moholy-Nagy L.	Greta Walberstein von der Gruppe... Sc		Ph	Am 1994-148
Moholy-Nagy L.	Sudfrankreich	V 1929	Ph	Am 1994-149
Moholy-Nagy L.	Das Taenzerpaar Olly & Dolly Sisters 1		Ph	Am 1994-150
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1941	Ph	Am 1994-152
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1941	Ph	Am 1994-153
Moholy-Nagy L.	From The radio tower. Bird's eyes view		Ph	Am 1994-151
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1922-23	Ph	Am 1994-164
Moholy-Nagy L.	Fotogramm "Die Frauende Witwe"	1926	Ph	Am 1994-158
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1923-27	Ph	Am 1994-159
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	1925	Ph	Am 1994-160
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	1922	Ph	Am 1994-167
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1925	Ph	Am 1994-161
Moholy-Nagy L.	Blumenfotogramm	1926	Ph	Am 1994-162
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1923-25	Ph	Am 1994-163

Annexe

Moholy-Nagy L.	Fotogramm	1925	Ph	Am 1994-168
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1925-26	Ph	Am 1994-169
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1925-26	Ph	Am 1994-170
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1925-26	Ph	Am 1994-171
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	1926	Ph	Am 1994-172
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1923-25	Ph	Am 1994-165
Moholy-Nagy L.	Blumenfotogramm	V.1923-25	Ph	Am 1994-166
Maar D.	Leonor Fini	1936	Ph	Am 1994-Dep149
Maar D.	(Sans titre)	V.1932-35	Ph	Am 1994-Dep145
Maar D.	(Sans titre)	V.1932-35	Ph	Am 1994-Dep146
Maar D.	Pickpocket	V.1935	Ph	Am 1994-Dep148
Maar D.	Corail	V.1934-35	Ph	Am 1994-Dep147
Albin-Guillot L.	Nu masculin	V.1935	Ph	Am 1994-Ec
Albin-Guillot L.	(Portrait d'homme)	V.1935	Ph	Am 1994-Ec
Albin-Guillot L.	(Saufe)	V.1935	Ph	Am 1994-Ec
Albin-Guillot L.	(Nu masculin)	V.1935	Ph	Am 1994-Ec
Parry R.	étude	1930	Ph	Am 1994-Ec
Sudek J.	Nature morte	1968	Ph	Am 1994-Ec
Lynes G.	étude surréaliste	1940	Ph	Am 1994-Ec
List H.	étude	1940	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Carreau cassé	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Passage de Gergovie	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Jardin et linge	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Volet blanc	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Marche	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Izis	Clochard	V.1945-48	Ph	Am 1994-Ec
Blumenfeld E.	Autoportrait avec une masque	1936	Ph	Am 1994-Ec
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1926	Ph	Am 1994-173
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1926	Ph	Am 1994-174
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1926	Ph	Am 1994-175
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1926	Ph	Am 1994-176
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	1922	Ph	Am 1994-177
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1922	Ph	Am 1994-178
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1922	Ph	Am 1994-179
Moholy-Nagy L.	Fotogramme	V.1922	Ph	Am 1994-180
Moholy-Nagy L.	Broom-Titelentwurf	1922	Ph	Am 1994-181
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1924	Ph	Am 1994-182
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1924	Ph	Am 1994-183
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-184
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-185
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-186
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-187
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-188
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-189
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-190
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-191
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-192
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-193
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-194
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-195
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-196
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-197
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1924	Ph	Am 1994-198
Dons				
Tabard M.	Arbres solarisés	V.1930	Ph	Am 1995-41
Parry R.	Étude	1930	Ph	Am 1994-Ec
Mascllet D.	"La maison Lachaud"	1940	Ph	Am 1994-Ec
Dation				
Man Ray	Objets mathématiques: Élément de la 12eme Nuit	1935-48	Ph	Am 1994-391(5)

Annexe

Man Ray	Objets mathématiques: Élément d'Antoine et Cl	1935-48	Ph	Am 1994-391(10)
Man Ray	Objets mathématiques: Élément de Roméo et Juliette	1935-48	Ph	Am 1994-391(2)
Man Ray	Objets mathématiques: Antoine et Cléopâtre	1935-48	Ph	Am 1994-391(13)
Man Ray	Objets mathématiques: Tout est bien qui finit	1935-48	Ph	Am 1994-391(11)
Man Ray	Objets mathématiques : Element de Mesure pour M	1935-48	Ph	Am 1994-391(3)
Man Ray	Objets mathématiques: Élément de la 12eme Nui	1935-48	Ph	Am 1994-391(6)
Man Ray	Objets mathématiques : Élément de Mesure pour M	1935-48	Ph	Am 1994-391(1)
Man Ray	Objets mathématiques: Élément de la 12eme Nuit	1935-48	Ph	Am 1994-391(7)
Man Ray	Objets mathématiques: Les joyeuses commères..	1935-48	Ph	Am 1994-391(4)
Man Ray	Objets mathématiques : Élément d'un Songe d'une nuit d'été	1935-48	Ph	Am 1994-391(12)
Man Ray	Élément de la 12eme Nuit	1935-48	Ph	Am 1994-392(1)
Man Ray	Couverture pour poème de Violette Nozieres		Ph	Am 1994-389
Man Ray	Coin d'atelier Californie	V.1943	Ph	Am 1994-387
Man Ray	Man Ray Hollywood	V.1943	Ph	Am 1994-386
Man Ray	Jacqueline Goddard	1930	Ph	Am 1994-370
Man Ray	Picasso Juan les Pins	1926	Ph	Am 1994-363
Man Ray	Bellmer	V.1943	Ph	Am 1994-388
Man Ray	Artaud	1926	Ph	Am 1994-362
Man Ray	Georges Braque	V.1925	Ph	Am 1994-340
Man Ray	Kiki	V.1924	Ph	Am 1994-352
Man Ray	Kiki	V.1924	Ph	Am 1994-353
Man Ray	Rue Sade Antibes	1936	Ph	Am 1994-374
Man Ray	Dorothea Tanning	V.1924	Ph	Am 1994-358
Man Ray	"Striletzia"	V.1924	Ph	Am 1994-356
Man Ray	James Thrall Soby	V.1924	Ph	Am 1994-357
Man Ray	Wood	V.1924	Ph	Am 1994-355
Man Ray	Chateau de Mereville	V.1924	Ph	Am 1994-354
Man Ray	Marie Einstein	V.1948-49	Ph	Am 1994-390
Man Ray	Exposition Pierre Colle	1933	Ph	Am 1994-372
Man Ray	Exposition Pierre Colle	1933	Ph	Am 1994-371
Man Ray	La Loire à Orleans à Pâques	1938	Ph	Am 1994-378
Man Ray	(Sans titre)	V.1930	Ph	Am 1994-365
Man Ray	André Derain	1930	Ph	Am 1994-369
Man Ray	Vlamink	1924	Ph	Am 1994-350
Man Ray	Alice B.Toklas	1922	Ph	Am 1994-337
Man Ray	Jacques Doucet	1926	Ph	Am 1994-361
Man Ray	Jean Paulhan	V.1940	Ph	Am 1994-382
Man Ray	E.L.T.Mesens	V.1934	Ph	Am 1994-373
Man Ray	Paul Valery	1923	Ph	Am 1994-349
Man Ray	Germaine Taillefer	V.1922-25	Ph	Am 1994-345
Man Ray	Serge Charchoune	V.1921	Ph	Am 1994-339
Man Ray	George Auric	V.1922-25	Ph	Am 1994-344
Man Ray	George Malkine	V.1922-25	Ph	Am 1994-346
Man Ray	Hans Arp	V.1930	Ph	Am 1994-368
Man Ray	Joseph Kessel	V.1930	Ph	Am 1994-367
Man Ray	Hollywood	1943	Ph	Am 1994-385
Man Ray	Georges Rouault	V.1922-25	Ph	Am 1994-347
Man Ray	Georges Antheil	V.1924	Ph	Am 1994-351
Man Ray	Mac Orlan	1923	Ph	Am 1994-348
Man Ray	Jean-Louis Forain	1922	Ph	Am 1994-338
Man Ray	Leon Blum	V.1930	Ph	Am 1994-366
Man Ray	André Derain en voiture	1927	Ph	Am 1994-364
Man Ray	Paul Morand	V.1922-25	Ph	Am 1994-343
Man Ray	Selma in studio Vine Street	V.1940	Ph	Am 1994-380(1)
Man Ray	Selma in studio Vine Street	V.1940	Ph	Am 1994-380(2)
Man Ray	Vine Street	V.1940	Ph	Am 1994-381
Man Ray	Église Sainte Geneviève Panthéon	V.1936-37	Ph	Am 1994-377

Annexe

Man Ray	Intérieur de Katherine Dreier	1936	Ph	Am 1994-342
Man Ray	Versailles	V.1922-25	Ph	Am 1994-341
Man Ray	Studio Hollywood	1942	Ph	Am 1994-383(1)
Man Ray	Studio Paris	1940	Ph	Am 1994-379
Man Ray	(Moulin)	V.1936-37	Ph	Am 1994-375
Man Ray	Paris	V.1936-37	Ph	Am 1994-376
Man Ray	Autoportrait dans son studio à Hollywood		Ph	Am 1994-384
Man Ray	Comte Étienne de Beaumont	1925	Ph	Am 1994-360
Man Ray	Rolf W.Chanler	1925	Ph	Am 1994-359
Man Ray	Élément...de Mesure pour mesure	1935-48	Ph	Am 1994-392(2)
Man Ray	Élément de la 12eme Nuit	1935-48	Ph	Am 1994-392(3)
Man Ray	Antoine et Cléopâtre	1935-48	Ph	Am 1994-392(4)
Man Ray	Antoine et Cléopâtre	1935-48	Ph	Am 1994-392(5)
Man Ray	Comédie des Erreurs	1935-48	Ph	Am 1994-392(6)
Man Ray	Comédie des Erreurs	1935-48	Ph	Am 1994-392(7)
Man Ray	Différentes surfaces réglées enchevêtrées		Ph	Am 1994-392(8)
Man Ray	Différentes surfaces réglées enchevêtrées		Ph	Am 1994-392(9)
Man Ray	Élément du Marchand de Venise	1935-48	Ph	Am 1994-392(10)
Man Ray	Élément d'Antoine et Cléopâtre	1935-48	Ph	Am 1994-392(11)
Man Ray	Le Roi Lear	1935-48	Ph	Am 1994-392(12)
Man Ray	Élément supérieur de Macbeth	1935-48	Ph	Am 1994-392(13)
Man Ray	Élément d'un Songe d'une nuit d'été	1935-48	Ph	Am 1994-392(14)
Man Ray	Élément d'un Songe d'une nuit d'été	1935-48	Ph	Am 1994-392(15)
Man Ray	(Sans titre)	1935-48	Ph	Am 1994-392(16)
Man Ray	Élément de la 12e nuit	1935-48	Ph	Am 1994-392(17)
Man Ray	(Sans titre)	1935-48	Ph	Am 1994-392(18)
Man Ray	Élément de la 12eme Nuit	1935-48	Ph	Am 1994-392(19)
Man Ray	Joyeuses commères	1935-48	Ph	Am 1994-392(20)
Man Ray	Hamlet	1935-48	Ph	Am 1994-392(21)
Man Ray	Élément de Roméo et Juliette	1935-48	Ph	Am 1994-392(22)
Man Ray	Tout est bien qui finit bien	1935-48	Ph	Am 1994-392(23)
Man Ray	Élément d'Antoine et Cléopâtre	1935-48	Ph	Am 1994-392(24)
Man Ray	Comme il vous plaira	1935-48	Ph	Am 1994-392(25)
Man Ray	(Sans titre)	1935-48	Ph	Am 1994-392(26)
Man Ray	Élément de Mesure pour mesure	1935-48	Ph	Am 1994-392(27)
Man Ray	Surface cubique des 27 droites	1935-48	Ph	Am 1994-392(28)
Man Ray	Surface minima d'Enneper	1935-48	Ph	Am 1994-392(29)
Man Ray	Othello	1935-48	Ph	Am 1994-392(30)
Man Ray	(Sans titre)	1935-48	Ph	Am 1994-392(31)
Man Ray	Work in process	1942	Ph	Am 1994-383(2)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(1)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(2)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(3)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(1)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(2)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(3)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(3)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(4)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(5)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(6)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(4)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(5)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(7)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(8)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(6)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(9)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(7)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(10)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(8)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(11)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(9)

Annexe

Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(12)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(13)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(11)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(10)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(14)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-393(12)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(15)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(16)
Man Ray	(Impey)	V.1920-30	Ph	Am 1994-394(17)

Dépôts

Moholy-Nagy L.	Vue vertical Dessau	Av1930	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Klippfisch	V.1930	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	Marseille	V.1930	Ph	Am 1994-Dep69 (4)
Moholy-Nagy L.	Fischschuppen im Spreewaldwirthaus		Ph	Am 1994-Dep69 (5)
Moholy-Nagy L.	Der Berliner Funkturm	1928	Ph	Am 1994-Dep69 (6)
Moholy-Nagy L.	Tubingen	V 1929	Ph	Am 1994-Dep69 (7)
Moholy-Nagy L.	Winter Vorm Funkturm aus Berlin	V 1929	Ph	Am 1994-Dep69 (8)
Moholy-Nagy L.	Die Taenzerin Palucca	V 1929	Ph	Am 1994-Dep69 (9)
Moholy-Nagy L.	(Sans titre)	V 1929	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1929	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1939	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925-29	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1929	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925-26	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1927-30	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1923	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1925	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	BlumePhotogram ^m	1926	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1923-26	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1923	Ph	Am 1994-Dep69 (3)
Moholy-Nagy L.	Fotogramm	V.1923-25	Ph	Am 1994-Dep 69(1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925-26	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925-26	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925-27	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1926	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1925	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	1925	Ph	Am 1994-Dep69 (1)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1922-30	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1922-30	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1922-30	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1922-30	Ph	Am 1994-Dep69 (2)
Moholy-Nagy L.	Photogramme	V.1923	Ph	Am 1994-Dep69 (3)

Estampe Don

Soria C.	(Empreinte d'une plaque de ciment)	1977	Es	Am 1994-411
----------	------------------------------------	------	----	-------------

Ecrit Dation

Derain A.	"Oeuvres burlesques de Saint Matorel mort au couvent"		Ec	Am 1994-Dep 8
-----------	---	--	----	---------------

Images Animées Achats

Absalon	Solutions	1992	Ia	Am 1994-276
Acconci V.	Association Area	1971	Ia	Am 1995-44
Acconci V.	Centers	1971	Ia	Am 1995-43
Acconci V.	Face off	1972	Ia	Am 1995-46
Acconci V.	Open Book	1974	Ia	Am 1995-47
Acconci V.	Turn-on	1974	Ia	Am 1995-42
Acconci V.	Undertone	1972	Ia	Am 1995-45
Andersen E.	Opus 74 Version 2 (Fluxfilm N0 19)	1966	Ia	F61267/19
Ant Farm (Collectif)	Cadillac Ranch	1974	Ia	Am 1994-285
Benning S.	It was not Love	1992	Ia	Am 1995-48

Annexe

Beuys J.	Beuys in America	1974	Ia	Am 1994-294
Beuys J.	Celtic	1971	Ia	Am 1994-407
Beuys J.	Der Tisch	1968	Ia	F61261
Beuys J.	Dillinger (He was the Gangster's Gangster)		Ia	Am 1994-295
Beuys J.	Fettecke	1986	Ia	Am 1994-280
Beuys J.	Joseph Beuys, a new idea of art (1984/87)		Ia	Am 1994-281
Beuys J.	Joseph Beuys ; das Kapital	1988	Ia	Am 1994-279
Beuys J.	Joseph Beuys dialogue with audience	1980	Ia	Am 1994-403
Beuys J.	Joseph Beuys in Serie "On Art and Artists"		Ia	Am 1994-282
Beuys J.	Joseph Beuys Videoviewed by Willoughby Sharp		Ia	Am 1994-406
Beuys J.	Joseph Beuys's Public dialogue at the New Sc		Ia	Am 1994-405
Beuys J.	Schmerzraum	1984	Ia	Am 1995-53
Beuys J.	Soziale Plastik	1967	Ia	F61278
Beuys J.	Transsibirische Bahn	1970	Ia	F61277
Beuys J.	Transsibirische Bahn	1970	Ia	F61277 Bis
Brecht G.	Entrance to Exit (Fluxfilm N0 10)	1966	Ia	F61267/10
Burden C.	Documentation of selected works 1971/74	197	Ia	Am 1994-395
Cale J.	Police car (Fluxfilm N0 31)	1966	Ia	F61267/31
Campbell C.	Real Split	1972	Ia	Am 1994-3
Cavanaugh J.	Blink (Fluxfilm N0 5)	1966	Ia	F61267/5
Decostere S.	Films muets (Serie charbon-velours)	1987	Ia	Am 1995-51
Decostere S.	Passage (S) (Serie charbon-velours)	1987	Ia	Am 1995-52
Douglas S.	Monodramas	1991	Ia	Am 1994-269
Eisenberg D.	Displaced Person	1981	Ia	F61283
Filliou R.	Do it yourself Erotic Film	1972	Ia	F61282
Filliou R.	Movies Re-invented hommage @ M{Li}S	1968	Ia	F61281
Fine A.	Dance (Fluxfilm N0 30)	1966	Ia	F61267/30
Fine A.	Readymade (Fluxfilm N0 24)	1966	Ia	F61267/24
General Idea (Collectif)	Shut the fuck up	1985	Ia	Am 1994-2
Gerz J.	Rufen bis zu Erschopfung	1972	Ia	Am 1994-283
Greyson J.	You Taste American	1986	Ia	Am 1994-4
Grimoprez J.	Kobarweng ou Where is your Helicopter ?		Ia	Am 1994-293
Hall D.	Storm and Stress	1986	Ia	Am 1994-286
Hatoum M.	So Much I want to Say	1983	Ia	Am 1994-273
Jonas J.	Disturbances	1974	Ia	Am 1994-397
Jonas J.	Good Morning Good Night	1976	Ia	Am 1994-398
Jonas J.	Left Side Right Side	1972	Ia	Am 1994-396
Jones J.	Smoking (Fluxfilm N0 18)	1966	Ia	F61267/18
Kalin T.	Darling Child	1993	Ia	Am 1994-401
Kalin T.	Finally destroy Us	1991	Ia	Am 1994-399
Kalin T.	Nomads	1993	Ia	Am 1994-400
Kelley M.	Heidi	1992	Ia	Am 1994-402
Kennedy P.	Fluxfilm N0 36 (Fluxfilm N0 36)	1970	Ia	F61267/36
Knowles A.	(Untitled) (Fluxfilm N0 21)	1966	Ia	F61267/21
Ladow G.	The Evil Faerie (Fluxfilm N0 25)	1966	Ia	F61267/25
Lemaitre M.	Le soulèvement de la jeunesse	1969	Ia	F61266
Lemaitre M.	Six films Infinitésimaux et Supertemporel		Ia	F61265
Maciunas G.	10 Feet (Fluxfilm N0 7)	1966	Ia	F61267/7
Maciunas G.	1000 Frames(Fluxfilm N0 8)	1966	Ia	F61267/8
Maciunas G.	Artype (Fluxfilm N0 20)	1966	Ia	F61267/20
Maciunas G.	End After 9 (Fluxfilm N0 3)	1966	Ia	F61267/3
Marchessault J.	The act of seeing with another eye	19	Ia	Am 1994-5
Matta-Clark G.	Bingo	1974	Ia	Ia F61270
Matta-Clark G.	Conical Intersect.(etand D-Art pour Lo		Ia	F61271
Matta-Clark G.	Fresh Kill	1972	Ia	Ia F61272
Matta-Clark G.	Splitting	1974	Ia	Ia F61269
Mc Call A.	Line describing a cone	1973	Ia	Ia F61284
Mekas J.	Zehiro Torna or Scenes From the Life of Geor		Ia	F61273
Morris R.	Exchange	1973	Ia	Am 1995-49

Annexe

Muntadas A.	Actions	1972	Ia	Am 1994-105
Murray A.	Kissy Suzuki Suck	1992	Ia	Am 1994-277
Nekes W.	Beuys	1981	Ia	F61259
O'Reilly M.	Glass Jaw	1990	Ia	Am 1995-50
Ono Y.	Eye Blink (Fluxfilm N0 15)	1966	Ia	F61267/15
Ono Y.	Eyeblink (Fluxfilm N0 9)	1966	Ia	F61267/9
Ono Y.	Four (Fluxfilm N0 16)	1966	Ia	F61267/16
Ono Y.	One (Fluxfilm N0 14)	1966	Ia	F61267/14
Paik N.	Zen for Film (Fluxfilm N0 1)	1964	Ia	F61267/1
Perkins J.	Shout (Fluxfilm N0 22)	1966	Ia	F61267/22
Riddle J.	9 Minutes (Fluxfilm N0 6)	1966	Ia	F61267/6
Robakowski J.	Cars Cars	1985	Ia	Am 1994-288
Robakowski J.	My Videomasochisms	1989	Ia	Am 1994-287
Schneemann C.	Fuses	1967	Ia	F61280
Schreier C.	Displaced Person	1981	Ia	F61283
Sharits P.	Sears Catalogue 1-3 (Fluxfilm N0 26-28)		Ia	F61267/26-28
Sharits P.	Word Movie (Fluxfilm N0 29)	1966	Ia	F61267/29
Shiomi M.	Disappearing Music for Face (Fluxfilm N0 4)		Ia	F61267/4
Snow M.	So is This	1992	Ia	F61275
Snow M.	To Lavoisier who died in the reign of Terror		Ia	F61274
Sorin P.	Réveils	1988	Ia	Am 1994-33
Steele L.	A Very Personal Story	1974	Ia	Am 1994-6
Vanderbiek P.	5 O'clock in the Morning (Fluxfilm N0 1)		Ia	F61267/17
Vauthier B.	Faire un effort (Fluxfilm N0 40)	1969	Ia	F61267/40
Vauthier B.	je ne vois rien je n'entends rien je ne d		Ia	F61267/38
Vauthier B.	La traversée du port de Nice à la nage		Ia	F61267/39
Vauthier B.	Regardez moi cela suffit (Fluxfilm N0 41)		Ia	F61267/41
Verdin W.	La Mentira	1990	Ia	Am 1994-270
Verdin W.	Roseland	1990	Ia	Am 1994-39
Vincens T.	Giraglia	1968	Ia	F61279
Vostell W.	Sun in your Head (Fluxfilm N0 23)	1963	Ia	F61267/23
Watts B.	Trace N0 22 (Fluxfilm N0 11)	1966	Ia	F61267/11
Watts B.	Trace N0 22 (Fluxfilm N0 12)	1966	Ia	F61267/12
Watts B.	Trace N0 24 (Fluxfilm N0 13)	1966	Ia	F61267/13
Yonemoto B.	Vault	1984	Ia	Am 1994-404
Images Animées		Dons		
Beriou	Ex Memoriam	1993	Ia	Am 1994-274
Hatoum M.	Don't Smile you're on Camera	1980	Ia	Am 1994-275
Kuntzel O.	The Skatalan Logicofobism	1993	Ia	Am 1994-69
Vasulka W.	Telc	1974	Ia	Am 1994-284