

Le Centre Pompidou, modèle de la politique culturelle française ?

par Laurent Martin

Le Centre Pompidou a été le modèle de la politique culturelle française, mais aussi le témoin et victime de ses dérives, de ses impasses, de la réduction des budgets publics à la massification-marchandisation de la culture.

Les études, nombreuses, sur le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (CNAC-GP) ont coutume d'insister, à raison, sur la singularité du projet, son caractère exceptionnel. Il est vrai qu'à beaucoup d'égards (architectural, financier, juridique, artistique, culturel), cette institution culturelle est hors-norme et paraît sans ancêtres ni postérité. Pourtant, loin de l'image de l'« aérolithe déposé au cœur du vieux Paris », de l'« énigme » mise en avant par le critique d'art André Fermigier, ou du « vaisseau spatial » promue par ses concepteurs Renzo Piano et Richard Rogers, le CNAC-GP s'inscrit dans une généalogie autant qu'il fonde un nouveau rapport du politique à la culture. La généalogie, explorée par [Nicolas Heimendinger](#) ou encore Boris Hamzeian¹, a fait l'objet d'efforts de l'institution pour retracer son histoire. Qu'en est-il de « l'après-coup » ? Le CNAC-GP a-t-il été à l'origine d'une nouvelle tradition, d'une nouvelle façon de faire de la culture une extension du politique ? Si le CNAC-GP a pu servir de modèle aux grands travaux ou chantiers présidentiels dans le domaine de la culture, on peut s'interroger quant au devenir d'une « utopie » bien concrète dont certaines des idées-forces structurent aujourd'hui encore le débat sur l'« exception culturelle française ».

1 Live Centre of Information. De Pompidou à Beaubourg (1968-1971), Paris, Centre Pompidou/Barcelone, Actar, 2022.

Le Centre Georges-Pompidou, premier des grands travaux culturels présidentiels

Alors que Charles de Gaulle avait laissé carte blanche à André Malraux pour la conduite des « affaires culturelles » pendant toute la décennie 60, les choses changèrent avec l'élection présidentielle qui porta Georges Pompidou au pouvoir suprême en 1969. Ce dernier avait des goûts et compétences qui le portaient vers l'art moderne et, dans une moindre mesure, contemporain. S'il laissa à ses ministres des affaires culturelles (quatre en cinq ans, d'Edmond Michelet à Alain Peyrefitte, aux styles assez différents) une certaine latitude dans la conduite de la politique culturelle, il n'hésita pas à leur donner conseils et consignes, et surtout à intervenir lui-même directement dans le champ de la culture, en particulier dans le cadre de l'Expo 72 (« 72 artistes pour 1972 »), exposition-bilan de l'art contemporain au Grand Palais qui tourna au fiasco politique avec l'intervention des forces de l'ordre et le retrait d'un certain nombre d'artistes. 1972, c'est aussi l'année durant laquelle Georges Pompidou, dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, exprima sa volonté passionnée « que Paris possède un centre culturel comme on a cherché à en créer aux États-Unis avec un succès jusqu'ici inégal, qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinaient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle »².

Cette idée de centre culturel était en germe depuis déjà trois ans, depuis un conseil des ministres restreint de décembre 1969, lorsque Georges Pompidou annonça sa décision de créer à Paris une grande institution culturelle tournée vers la modernité artistique et culturelle. Elle trouvait ses sources dans le projet de « musée du XX^e siècle » imaginé par Le Corbusier quelques années plus tôt ainsi que dans le projet de grande bibliothèque qui manquait à Paris, mais aussi dans des institutions telles que le John F. Kennedy Center for the Performing Arts à Washington D.C. On peut y ajouter certains musées européens (le Moderna Museet de Stockholm, le Stedelijk Museum d'Amsterdam) qui, sous l'impulsion de directeurs d'avant-garde (Pontus Hulten à Stockholm, Willem Sandberg à Amsterdam), avaient ajouté à la fonction patrimoniale celle de la création et, plus largement encore, étaient devenus des lieux pluridisciplinaires ouverts aux enjeux sociétaux. Les Maisons de la Culture voulues par André Malraux purent également inspirer Georges Pompidou – même si leur succès fut inégal –, là aussi dans un souci de mélange des arts et des publics. La différence, ici, était l'engagement direct, personnel et prolongé du chef de l'État qui allait veiller jusqu'au bout de ses forces sur la naissance du Centre qui porterait son nom, sur décision de son successeur Valéry Giscard d'Estaing.

² *Le Monde*, 17 octobre 1972.

Essaimages institutionnels

Ce dernier, lui aussi féru d'art et de culture quoique dans une version moins moderniste, lança dès octobre 1977, quelques mois après l'inauguration du Centre Georges-Pompidou, le projet d'un musée d'art et de civilisation du XIX^e siècle dans la gare d'Orsay, que son prédécesseur avait *in extremis* sauvé de la démolition à laquelle elle était promise. Ce faisant, il reprenait non seulement l'idée d'un lieu ouvert à la diversité des formes d'expression (beaux-arts, mobilier, architecture) mais jusqu'à la forme juridique de la maîtrise d'ouvrage la plus propre à assurer la bonne marche du projet dans le temps, celle de l'établissement public. 1977 est aussi l'année au cours de laquelle l'architecte Robert Taillibert fut chargé par Valéry Giscard d'Estaing d'une étude sur la reconversion possible des anciens abattoirs de la Villette. Son rapport conclut que ce bâtiment pourrait abriter un musée des sciences, des techniques et des industries, ce qui fut annoncé par le président de la République à l'occasion d'une visite sur place le 8 août 1978. Quelques mois plus tard, un décret créait l'Établissement public du parc de la Villette chargé d'aménager le site. Dans le même temps fut annoncée par Valéry Giscard d'Estaing la création d'un Institut du monde arabe, imaginé dès 1974 pour apaiser les tensions entre la France et les pays arabes et « favoriser la connaissance de la culture et de la civilisation arabes par le peuple français ». Le 28 février 1980 fut signé l'acte de fondation de l'IMA.

Comme le rappela Jean-Philippe Lecat, qui fut son dernier³ ministre de la Culture, l'intervention du président dans chacun de ces dossiers fut inégale. Dans le cas du musée d'Orsay, Valéry Giscard d'Estaing imposa les procédures et moyens d'acquisition, choisit personnellement le projet architectural parmi les six qui étaient en concurrence, fixa assez largement le programme du nouvel établissement. En revanche, pour la Cité des sciences et de l'industrie, un concours international permit de retenir le projet d'Adrien Fainsilber, projet qui n'était pas sans rappeler celui du Centre Pompidou, par ses dimensions, son architecture futuriste (dont la fameuse Géode), la conception d'un lieu ouvert sur la Cité, l'association d'un musée et d'une bibliothèque. Quant à l'Institut du monde arabe, un premier projet prévoyait la construction d'un bâtiment sur un terrain situé dans le 15^e arrondissement de Paris et appartenant à l'État mais qui était loué à la mairie de Paris. L'architecte Henry Bernard avait été choisi après une consultation d'ingénierie auprès de quatre équipes, procédure critiquée pour son manque de transparence. Il fut écarté par le gouvernement issu de l'élection présidentielle de mai 1981.

De même que Valéry Giscard d'Estaing (sous la pression, il est vrai, de son Premier ministre Jacques Chirac) n'avait finalement pas remis en cause le projet du Centre Pompidou en dépit de son peu de goût pour l'architecture contemporaine et, plus largement, pour le concept même du centre culturel, de même François Mitterrand, à peine élu président de la République en mai 1981, confirma que les « grands chantiers culturels » engagés par son prédécesseur seraient menés à bien, au nom de la continuité républicaine et du respect de la parole de l'État. Mais ces projets furent infléchis, parfois très notablement, pour répondre aux

³ Si l'on met à part l'intérim assuré par Michel d'Ornano de mars à mai 1981.

critiques qui avaient été formulées et correspondre au nouvel air du temps. Ainsi, Orsay s'ouvrit plus largement à l'histoire du XIX^e siècle (on songea même à y installer une locomotive à vapeur) et aux mouvements sociaux, sans toutefois que le président suive l'idée de son ministre de la Culture, Jack Lang, de « donner à ce lieu une autre vocation et un autre aménagement ». En revanche, le projet IMA fut profondément modifié, avec le déplacement depuis le 15^e arrondissement où il suscitait l'opposition des riverains et du maire de Paris vers le 5^e arrondissement, près de l'université de Jussieu, ainsi que le choix d'un autre architecte, Jean Nouvel, retenu à l'issue d'un concours national qui permit de se dégager des choix de l'ancien président. Quant à la Cité des sciences et de l'industrie, on décida de la flanquer d'une Cité de la musique dans le parc de la Villette, qui devait initialement comprendre un « opéra populaire » – lequel, comme chacun sait, fut finalement édifié place de la Bastille. Les trois institutions furent inaugurées à peu près en même temps, entre 1986 et 1987.

Pompidou, matrice de la politique culturelle française

La construction de la Grande Arche pour achever l'aménagement de la Tête Défense, l'agrandissement du Louvre, « rendu à l'Histoire de France », la reconstruction du Théâtre de l'Est parisien, le projet d'opéra à la Bastille, le transfert à Bercy du ministère de l'Économie et des Finances, une salle pour « le rock, le jazz et la musique populaire » à Bagnole : la logique monarchique du mécénat mais aussi le centralisme parisien instauraient une forme de continuité par-delà l'alternance politique.

On observe néanmoins un changement d'échelle, d'abord parce que le président François Mitterrand eut plus de temps que ses prédécesseurs, ensuite, parce qu'il fit preuve d'une obstination inédite, d'un désir de bâtir et d'imprimer sa marque dans le paysage urbain. « Dans toute ville, je me sens empereur ou architecte », écrivait-il dans *La Paille et le grain* (1975). Nulle part peut-être ne s'est manifestée avec plus d'éclat la personnalisation du pouvoir que le candidat Mitterrand dénonçait et que le président Mitterrand sut utiliser à son avantage. Deux points, en effet, étaient particulièrement remarquables dans ces annonces. En premier lieu, la plupart de ces projets ne figuraient pas parmi les « réalisations de référence » promises par le candidat Mitterrand ; l'effet de surprise fut considérable, renforcé par la personnalisation du processus de décision et de communication. En second lieu, Paris se taillait la part du lion, alors que le programme du candidat socialiste à la présidentielle avait mis l'accent sur l'urgence de décentraliser l'action des pouvoirs publics, y compris en matière culturelle. De là l'annonce rapide d'une quarantaine de « grands chantiers présidentiels » dans les régions, dont le coût n'équivalait cependant pas les investissements prévus à Paris. Le second septennat de François Mitterrand fut moins prodigue en nouveaux projets, le plus notable étant la construction de la très Grande Bibliothèque – à laquelle on donnera le nom de son fondateur comme on avait donné le nom du président Pompidou au Centre Beaubourg. Mais l'achèvement des projets du premier septennat a quand même été la grande affaire culturelle du second.

Thomas Hélie a souligné l'importance de la référence au Centre Pompidou pour les grands travaux culturels du président Mitterrand, un projet tout à la fois utilisé comme « référence symbolique » (le « Beaubourg de la musique » proposé par Jack Lang à la Villette, le « Beaubourg du monde arabe » qu'était censé être l'IMA) et comme « ressource stratégique » pour neutraliser l'opposition de droite à ses propres projets⁴. En effet, le soutien apporté par Jacques Chirac aux projets mitterrandiens, en particulier à la Pyramide voulue par Mitterrand pour le Grand Louvre, s'explique en partie par le souvenir du soutien apporté par Mitterrand au Centre Pompidou contre une partie de ses amis politiques – à l'exemple de Dominique Taddéi, secrétaire national à la Culture et critique du Centre Pompidou comme symbole du centralisme parisien. Rappelons que la première sortie officielle du nouveau président, en juin 1981, fut pour le Centre Pompidou, en compagnie de Claude Pompidou, en qui il trouvera une alliée de poids (avec Pierre Boulez) pour convaincre Jacques Chirac de le soutenir sur le projet Grand Louvre.

Mais, comme le souligna par ailleurs Claude Mollard, l'influence Beaubourg fut plus profonde encore. L'ancien secrétaire général du Centre Pompidou entre 1971 et 1978 y voyait même, en forçant un peu le trait, la « matrice de la politique culturelle française », tout au moins celle des années 1980 et 1990⁵. D'une part, le projet Beaubourg permit de mettre au point les règles de pilotage des grands projets culturels (en particulier l'idée d'un petit groupe, façon « commando », apte à diriger ces projets, à contourner ou forcer les obstacles juridiques et administratifs, à aller vite, « créer de l'irréversible » pour éviter qu'ils ne soient remis en cause à l'occasion d'un changement de majorité politique). D'autre part, nombre d'acteurs de l'aventure Pompidou firent ensuite leur chemin dans les cercles du pouvoir culturel mitterrand-langien : François Barré à la Délégation aux Arts plastiques puis à la Direction de l'architecture avant de prendre la direction du Centre, Germain Viatte à la direction du Mnam et du musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Alfred Pacquement au Mnam et à la DAP, Françoise Cachin à la tête du musée d'Orsay avant de prendre la Direction des musées de France, etc. Mais l'essentiel, peut-être, est ailleurs : selon Claude Mollard, « la matrice Beaubourg inaugure et conditionne une partie de la politique qui va s'imposer dans les trente années suivantes : on y trouve l'ambition de marquer la vie culturelle durablement par des "machines" à démocratiser la culture, une forte dose de déconcentration et de décentralisation fonctionnelles dans la gestion des établissements, mais aussi une volonté affirmée d'inciter à la création »⁶. On pourrait ajouter d'autres lignes de force présentes dès le début, qui ont structuré le programme du Centre Pompidou sans pouvoir toujours tenir dans la durée : le décloisonnement des disciplines et des publics, l'interdisciplinarité, l'éducation artistique,

⁴ Thomas Hélie « Grands travaux » dans L. Martin, V. Martigny et E. Wallon (dir.), *Les Années Lang*, La Documentation française / Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2021, p. 305-312.

⁵ Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française? », *Centre Pompidou 30 ans d'histoire*, éd. du Centre Pompidou, 2007, p. 215-219. De l'ancien secrétaire général du Centre Pompidou, on lira aussi avec profit *L'Enjeu du Centre Georges-Pompidou* (UGE, 1976), *Le Cinquième pouvoir, la culture et l'État de Malraux à Lang* (Armand Colin, 1999) et, tout récemment parus, les carnets qu'il tint au jour le jour durant « ses » années Beaubourg, publiés sous le titre *L'Épopée Beaubourg. De la genèse à l'ouverture, 1971-1978*, éd. du Centre Pompidou, 2025.

⁶ Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française? », *op. cit.*, p. 216.

l'internationalisation⁷. Des idées qui animent encore les débats actuels sur la politique culturelle française.

Une machine à démocratiser ?

Sur la plupart de ces sujets, il semble exagéré de faire du Centre Pompidou le lieu où s'origine la politique culturelle française de la fin du XX^e siècle. Ces thèmes préexistaient au CNAC-GP et, pour certains, avaient déjà trouvé des formes de réalisation (par exemple, on l'a dit, le décloisonnement disciplinaire dans le cadre des Maisons de la culture). Il reste que le Centre Pompidou apparaît rétrospectivement comme le lieu par excellence dans lequel ces divers thèmes et idées ont pu se matérialiser, des solutions être expérimentées, des limites, peut-être indépassables, au volontarisme de l'action publique, être mises en évidence.

Ainsi de la démocratisation de la culture, impératif majeur de toute politique culturelle depuis, au moins, le Front populaire (voire la Révolution française). Étendre les bienfaits de la culture au plus grand nombre, permettre l'accès voire la participation d'une majorité des Français (sinon de tous) à la vie culturelle, a tôt été considéré comme indissociable du projet républicain et démocratique, sa condition même, en dépit de la faiblesse récurrente des moyens engagés pour atteindre ces objectifs. Les institutions culturelles, en particulier les grands établissements financés sur fonds publics, ont été conçues, Claude Mollard a raison, comme des « machines à démocratiser ». Les chiffres produits par le CNAC-GP semble attester la réussite, au moins partielle, de cette mission. La fréquentation annuelle moyenne, ces dernières années, tourne autour de trois millions de visiteurs ; s'il n'existe pas de chiffres de fréquentation cumulée officiels, on peut estimer entre 200 et 240 millions le nombre de personnes qui ont franchi ses portes depuis leur première ouverture en 1977. Un succès qui fut immédiat (20 000 personnes par jour les premières semaines, alors que l'on en espérait 5 000, 7 millions de visiteurs dès la première année) et qui ne se démentit guère au fil des années. Certaines grandes expositions monographiques drainèrent des centaines de milliers de visiteurs, à l'image des deux expositions Dali (1980 et 2013), Kandinsky (2009), Lichtenstein (2013), Soulages (2009), qui attirèrent chacune entre 500 000 et 800 000 visiteurs.

Ce succès indéniable (quoiqu'en trompe l'œil du fait du système de comptage qui confond visites et visiteurs, un même visiteur pouvant être compté plusieurs fois s'il accède à des espaces différents du bâtiment) est-il pour autant gage d'une véritable « démocratisation »,

⁷ Et encore : « Les missions essentielles du Centre sont au nombre de quatre et peuvent être ainsi résumées : faire accéder les masses à la culture ; décloisonner les activités culturelles en développant la pluridisciplinarité par la coexistence d'un musée, d'une bibliothèque, de l'IRCAM, du CCI ; faire de Beaubourg le cerveau culturel de la France, qui procédera à d'incessants échanges avec les Maisons de la culture et autres établissements à vocation culturelle situés dans l'hexagone ; rénover ce quartier central de la capitale mais en lui conservant sa spécificité populaire. » Gérard Vincent, « Beaubourg, an VIII », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°6, avril-juin 1985, p. 56.

si l'on entend par là l'élargissement social des publics de la culture⁸ ? On peut en douter, à lire les différentes études sur les publics du CNAC-GP. « Le public de Beaubourg reste l'éternel public cultivé » constate Olivier Dufour en 1987⁹, comme Gérard Vincent deux ans plus tôt : 26% des visiteurs appartiennent aux professions libérales ou sont cadres supérieurs (qui ne représentent que 5,6% de la population active), 3% au monde ouvrier (qui constitue alors environ 35% de la population active). Les enquêtes constatent également une surreprésentation des Parisiens et des diplômés de l'enseignement supérieur. Trente ans plus tard, « rien n'a changé », constatent en 2017 Bernard Hasquenoph et Marion Rousset. « L'utilisateur type est toujours parisien et diplômé. En 2016, le musée a ainsi accueilli 1% d'ouvriers et 12% d'employés et de personnels de service »¹⁰. Le CNAC-GP, de ce point de vue, ne fait pas exception à la règle constatée dès les premières enquêtes de sociologie des publics dans les années 1960 : les institutions culturelles attirent avant tout un public aisé et diplômé et la politique dite de l'« offre culturelle » menée par tous les gouvernements depuis cette époque a conduit ce public à intensifier ses pratiques plutôt qu'elle n'en a élargi la base sociale.

Usages légitimes et illégitimes

Pourtant, les études réalisées sur le CNAC-GP invitent à nuancer ce constat, en montrant qu'il s'applique surtout aux expositions, moins à la bibliothèque publique d'information et moins encore au public qui fréquente le forum. On a pu parler d'isomorphisme entre la position sociale des différents publics et l'étage où se situent les activités dans le bâtiment, du moins au plus élevé. Le cas de la BPI est en soi intéressant. Drainant quelque 40% des flux de visiteurs, la bibliothèque attire majoritairement un public étudiant mais aussi tout un public de lecteurs... et de non-lecteurs qui viennent y chercher un endroit agréable où passer quelques heures.

Laurent Fleury, dans son livre sur « le cas Beaubourg », insiste sur la diversité des usages, y compris ceux qui ne sont pas considérés comme « légitimes » par les responsables de l'action culturelle. Rappelant au passage que le CNAC-GP fut « à la pointe d'une connaissance empirique des publics par des enquêtes de fréquentation », qu'il fut autant un « observatoire »

⁸ Olivier Donnat « La question de la démocratisation dans la politique culturelle française », *Modern & Contemporary France*, Volume 11 Number 1, February 2003, p. 9-20 ; Laurent Martin, « La démocratisation culturelle, une ambition obsolète? » Laurent Martin, « La démocratisation de la culture en France. Une ambition obsolète ? » in *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, sous la direction de Laurent Martin et Philippe Poirrier, *Territoires contemporains*, nouvelle série – 5 – mis en ligne le 18 avril 2013 ; Juliette Besnard, *La démocratisation culturelle, une ambition inachevée ?*, Mémoire de l'Ecole d'affaires publiques de Sciences Po, avril 2024.

⁹ Olivier Dufour, « L'histoire d'une ambition », dans le numéro d'*Esprit* « L'utopie Beaubourg, dix ans après », février 1987, p1-15 (voir aussi, dans le même numéro, l'entretien avec les sociologues Raymonde Moulin et Pierre-Michel Menger « Nouveau musée, musée du nouveau? » p. 24-31) ; Gérard Vincent, *op. cit.*

¹⁰ Hasquenoph et Marion Rousset, « Le Centre Pompidou, une utopie rouillée. Dans les tuyaux d'une usine culturelle sous pression », *Revue du Crieur*, Médiapart / La Découverte, n°7, juin 2017, p. 23-37.

qu'un « laboratoire » des pratiques culturelles, il montre que la délectation savante ou sérieuse de l'art n'est que l'un des usages possibles d'un tel lieu et que nombreuses sont les modalités d'appropriation matérielle et symbolique des espaces et des contenus. Il souligne également que le CNAC-GP a été pionnier dans la mise en place de dispositifs de médiation, d'animation, de pédagogie (conférences, visites commentées, ateliers d'initiation), tranchant avec la conception hautaine et mystérieuse du rapport à l'art en faveur au ministère de la Culture depuis sa fondation, une « politique des publics » qui se répandit ensuite dans de nombreuses institutions culturelles.

De même, concernant la seule BPI, la conception d'une bibliothèque en accès libre, aux collections régulièrement renouvelées, ouverte à tous, où l'on peut s'asseoir un peu partout, aux antipodes du modèle de la Bibliothèque nationale (si ce n'est pour l'obligation de consulter sur place) a constitué une petite révolution dans le monde alors encore très traditionnel de la lecture publique. On peut y ajouter, autre innovation, l'ouverture dès 1977 d'une bibliothèque pour les enfants, qui donnait directement sur l'esplanade de la « piazza » Beaubourg, un espace entièrement dédié à l'accueil des enfants et doté d'une offre entièrement pensée pour eux. Avec la BPI, ce fut l'autre – rare – motif de se réjouir que trouva René Barjavel dans son fameux article, à la fois drôle et sévère, publié au moment de l'ouverture du CNAC-GP¹¹. La bibliothèque des enfants ferma par la suite (remplacée par l'atelier de Brancusi reconstitué) mais son modèle fut repris dans de nombreuses bibliothèques municipales. La place des enfants, plus généralement, a toujours été importante dans le projet Beaubourg, en témoignent dans les années récentes la Galerie des enfants, l'Atelier des enfants et le Studio 13/16 (premier espace consacré aux adolescents dans une grande institution culturelle) qui proposait des ateliers et des programmes de sensibilisation et d'expériences artistiques adaptés au jeune public.

« Effet Beaubourg » et internationalisation du musée

Le succès public du CNAC-GP a fait l'objet d'un autre type de critique, sous l'angle cette fois de la massification et de la marchandisation de la culture. C'est, dès l'ouverture du Centre, l'un des angles d'attaque les plus utilisés par les détracteurs du projet, à commencer par Jean Baudrillard qui, dans *L'Effet Beaubourg, implosion et dissuasion* publié en 1977, estime que « Beaubourg est pour la première fois à l'échelle de la culture ce que l'hypermarché est à l'échelle de la marchandise »¹². Beaubourg s'adresserait davantage à des consommateurs qu'à des amateurs d'art et de culture, cette critique resserrera souvent par la suite, jusqu'à faire de Beaubourg le précurseur, cette fois, d'une dérive libérale et mercantile des institutions culturelles devenues industries culturelles, machines à générer du cash plus que de l'amour de l'art. Le succès même des « expositions monstres » signerait en réalité l'échec d'une véritable politique de démocratisation, à rebours des idéaux post-68 de rupture avec l'aliénation de la

¹¹ René Barjavel « Centre Beaubourg : Dieu, que c'est laid ! », *Journal du Dimanche*, 30 janvier 1977.

¹² Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, 1977, p. 32-33.

marchandise. Le suivisme à l'égard du marché, la location d'œuvres pour des expositions à l'étranger (au lieu du prêt gracieux d'usage entre institutions), la vente de la marque « Centre Pompidou » à l'étranger seraient autant de « preuves » de l'éloignement à l'égard du projet initial.

Toutefois, outre que les espaces commerciaux, si l'on excepte la librairie Flammarion qui s'y trouvait depuis l'ouverture (l'éditeur avait aussi en concession les librairies des Arts déco, de la Cité des sciences et de l'industrie, de la Bibliothèque nationale de France mais céda la librairie du CNAC-GP à la Réunion des musées nationaux en 2021), restent très modestes à l'intérieur du Centre, on peut aussi lire certaines de ces « dérives » comme autant de signes de la réussite d'un modèle admiré en France comme à l'étranger. Reste que le souci d'accroître sans cesse la part de recettes propres (à la fois du fait d'une baisse relative des dotations budgétaires publiques et de la pression des institutions privées qui sont apparues ces dernières années à Paris et en Ile-de-France), la course à la rentabilité par la privatisation d'espaces, par des expos « blockbuster », par la transformation du mécénat en sponsoring, constitue effectivement une évolution préoccupante, dont le Palais de Tokyo offre un autre exemple¹³.

C'est ici le lieu de signaler un double mouvement d'internationalisation et de décentralisation qui constitue à la fois une spécificité du Centre Pompidou et un trait de l'époque actuelle. International, le Centre Pompidou le fut d'emblée, ne serait-ce qu'en raison du concours international qui permit de sélectionner le tandem d'architectes, lui aussi international, Renzo Piano - Richard Rogers. Il l'était aussi par la double mission de rattrapage d'un certain nombre de retards français (en matière de collection et d'exposition d'art moderne mais aussi de lecture publique) et de rayonnement du modèle culturel français, mission que lui assigna le président Pompidou lui-même, désireux de donner à la France et à Paris une institution capable de rivaliser avec les grands musées et centres culturels étatsuniens. Le choix de confier à Pontus Hultén, homme de musée suédois à la vision cosmopolite, la direction du Musée national d'art moderne en 1973, témoigne éloquemment de cette volonté. Pour ce dernier, il s'agissait avec le Centre Pompidou naissant, de « situer Paris dans le flux des échanges », et d'inscrire la création artistique française dans un dialogue constant avec les scènes internationales. Les grandes expositions monographiques et surtout thématiques témoignent de cette ambition, permettant aux artistes comme au public français de découvrir des géographies nouvelles, pas toujours occidentales (on pense en particulier aux « Magiciens de la Terre » en 1989, « Alors la Chine » en 2003, « Africa Remix » en 2005 ou encore « Modernités plurielles, 1905-1970 » en 2014-2015).

La création de « franchises » ou d'« antennes » à l'étranger, la multiplication de partenariats institutionnels hors de France caractérisent la période la plus récente et le CNAC-GP s'inscrit à la fois dans un mouvement d'ensemble et dans sa voie particulière. Mouvement d'ensemble puisqu'en France comme à l'étranger, les plus grandes institutions ont tenté de

¹³ Voir la récente de Noam Alon sur le Palais de Tokyo (*Expérimenter sous contrainte : l'impact des financements publics et privés sur les pratiques artistiques au Palais de Tokyo (2002-2022)* soutenue à la Sorbonne-Nouvelle en novembre 2025 sous la direction de François Mairesse.

s'exporter (Le Louvre, la fondation Guggenheim, l'Ermitage) tandis que les plus petites s'efforcent de nouer des partenariats permettant à leurs expositions de voyager. Le Centre Pompidou l'a fait avant et plus que les autres, s'implantant en Espagne, en Chine et en Belgique, à travers des opérations à la limite de la rentabilité mais importantes pour le prestige de l'institution, ainsi devenue l'un des fers de lance de la diplomatie culturelle française. Sa récente déconvenue aux États-Unis (le projet prévu à Jersey City ne verra pas le jour, sur décision du nouveau maire de la ville qui le considère comme hors de portée financière) montre cependant les limites d'une stratégie qui se heurte à la réalité économique ainsi qu'aux tensions géopolitiques. Ces limites ne sont pas propres au Centre Pompidou : signé en 2019, le projet d'un musée commun entre la Fondation Giacometti et le Musée national Picasso-Paris au cœur du 798, une ancienne zone militaire devenue un quartier artistique à Pékin, n'a jamais vu le jour. Le musée Rodin aussi a vu ses rêves d'installation à Shenzhen s'évanouir avec la pandémie, de même que son projet d'implantation à Santa Cruz de Tenerife, ville portuaire des îles Canaries, cette fois en raison des oppositions locales.

Décentraliser l'institution parisienne

Quant à la décentralisation, elle s'est fait longtemps attendre. Le nom « Centre Beaubourg » ou « Centre Georges-Pompidou » l'indique assez : on avait là une nouvelle manifestation du « centralisme parisien », suivie de bien d'autres des années 1980 à 2000, justifiées par la nécessité de donner à Paris les moyens de lutter dans la compétition internationale des grandes métropoles mais contestées par nombre d'acteurs et d'observateurs de la vie politique et culturelle.

Michel Guy, Secrétaire d'État à la culture, avait souhaité que le CNAC-GP devînt la « centrale de la décentralisation », c'est-à-dire une tête de réseau pour des institutions culturelles réparties sur l'ensemble du territoire français. Dans un premier temps, seul le Centre de création industrielle put faire état de coopérations avec des régions, prenant la forme d'expositions itinérantes, au risque de faire du CCI « un simple pourvoyeur de manifestations clefs en mains¹⁴ ». Dans les années récentes, le Mnam fit tourner ses collections dans les musées régionaux, tenta une expérience de « Centre Pompidou mobile » qui dura deux ans et s'arrêta faute de financements, monta Mille formes à Clermont-Ferrand, en Auvergne, un lieu dédié à l'art pour les jeunes enfants, mais le grand projet « en région » demeure évidemment le Centre Pompidou-Metz ouvert en 2010, qui reprit la philosophie du Centre parisien sans constituer lui-même de collection.

Cela dit, la décentralisation peut aussi s'entendre d'une autre façon, par l'exemple donné par le Centre Pompidou qui inspira d'autres lieux, des fonds régionaux d'art contemporains apparus dans les années 1980 à certaines institutions telles que le Carré d'art à Nîmes, des

¹⁴ Olivier Dufour, *op. cit.*, p.13.

centres d'art et des musées à Amiens, Rouen, Nantes, Grenoble, ou encore les Champs libres inaugurés à Rennes en 2006 (bibliothèque, Musée de Bretagne, Espace des sciences, lieu d'expositions et de rencontres) « dont le geste architectural de Christian de Portzamparc, l'esprit interdisciplinaire et la place accordée à l'actualité procèdent également de "l'esprit Beaubourg" »¹⁵ selon Laurent Fleury. Raymonde Moulin attribue quant à elle le succès de la décentralisation artistique des années 1980 à l'influence de Beaubourg¹⁶.

« Esprit Beaubourg » et création contemporaine

Cet esprit Beaubourg, on le trouve enfin à l'œuvre dans un certain rapport à la création contemporaine. À l'origine, le Centre devait comprendre un Musée d'Art moderne, une bibliothèque publique et le Centre de création industrielle (CCI) créé par François Mathey, conservateur en chef du musée des Arts décoratifs. En 1971, sous l'impulsion directe de Georges Pompidou, il fut décidé d'y inclure également un centre de création musicale confié à Pierre Boulez, qui acceptait de rentrer en France, où il avait cessé toutes ses activités depuis 1966, et qui devait devenir l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique). Ces diverses composantes (à l'exception de la BPI) furent toutes conçues d'emblée comme des instances de création autant que de diffusion, ce qui tranchait par rapport à un paysage muséal français généralement réfractaire à l'art contemporain. Les achats sur le marché de l'art pour le Mnam, la commande publique du CNAC firent du Centre Pompidou un lieu de découverte et de consécration pour la nouvelle génération d'artistes plasticiens (« Avec Beaubourg, nous sommes passés du concept de création artistique à celui "d'arts plastiques". Nous avons introduit le design, la photographie, la vidéo, la bande dessinée, à un moment où l'on ne parlait que de peinture et de sculpture. Ce mouvement a été amplifié au ministère de la Culture après 1981 »)¹⁷.

Cette fonction de découverte eut tendance à passer au second plan derrière la question, lancinante, du rôle que devait jouer le Centre : musée de l'art du XX^e siècle ou centre dédié à la création contemporaine ? De même, l'ambition de l'interdisciplinarité ou de la pluridisciplinarité, si fortement mise en avant lors des premières années (notamment avec les grandes expositions thématiques) peina à se traduire concrètement dans la durée, chacune des composantes préférant biner et sarcler son pré carré plutôt que de tenter d'improbables aventures collectives. Toutes furent néanmoins entraînées dans le tourbillon de ce qu'il est

¹⁵ Laurent Fleury, *op. cit.*, p.40.

¹⁶ « La politique de décentralisation artistique, dans les années 80, la multiplication des musées et départements d'art contemporain (on est passé d'une dizaine à une quarantaine), les centres d'art, les galeries de prêt, les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) et les FRAM (Fonds régionaux d'achat des musées), l'effervescence qui a accru la visibilité de la création artistique en France, en dehors de Paris, témoignent de l'influence du Centre Pompidou. » Raymonde Moulin, *op. cit.* p.31.

¹⁷ « Claude Mollard, père fondateur de « Beaubourg » : « À l'époque, il y avait cette idée que tout était possible. »

convenu d'appeler la « querelle de l'art contemporain » dans les années 1990, le Centre Pompidou devenant l'un des symboles de l'institutionnalisation des avant-gardes et d'une « histoire épuisée » qui aurait instauré le règne du « n'importe quoi et du presque rien » (Jean Clair), un art « nul, officiel, truqué », une pure création du marché – avec la complicité active des pouvoirs publics sensibles aux effets de mode et de réseaux – tout en étant coupé du grand public qui n'y comprendrait rien et s'en serait détourné¹⁸.

Trente ans plus tard, le marché de l'art contemporain est florissant, les collectionneurs n'ont jamais été si nombreux, les visiteurs se bousculent aux portes des grandes manifestations... et celles du Centre d'art et de culture Georges-Pompidou se sont fermées pour une nouvelle rénovation qui va durer cinq longues années.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il semble assez évident que le CNAC-GP n'a pas été sans influence ni postérité dans toute une série de domaines, de la médiation artistique et culturelle à la création contemporaine en passant par la lecture publique, la décentralisation artistique ou encore les grands chantiers culturels. Moins hapax, donc, que modèle ou « matrice », pour reprendre le terme employé par Claude Mollard, de la politique culturelle française, mais aussi témoin et victime plus ou moins consentante de ses dérives, de ses impasses, de la réduction des budgets publics à la massification-marchandisation de la culture.

Il est aujourd'hui beaucoup question d'un retour au projet d'origine, que prépareraient les travaux de rénovation qui viennent d'être engagés. Cela semble douteux, tant le paysage artistique, culturel, institutionnel – sans même évoquer le contexte géopolitique – a changé depuis les années 1970. Mais si le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou peut de nouveau être cet agitateur d'émotions et de réflexions, cet incubateur d'idées nouvelles qu'il fut pendant une bonne partie de son existence, alors ces travaux n'auront pas été engagés en vain.

Publié dans laviedesidees.fr, le 9 juin 2026.

¹⁸ Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Gallimard, 2005.