Théia
ISSN : 3074-5527
Éditeur : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Ni culture savante ni culture populaire. Le Centre Pompidou, instrument et emblème d'une troisième voie pour les politiques culturelles dans l'après-68

Neither High Culture nor Popular Culture: The Centre Pompidou, Both an Instrument and a Symbol of a Third Way for Cultural Policy in the Post-'68 Era

Nicolas Heimendinger

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=710

DOI : 10.35562/theia.710

Référence électronique
Nicolas Heimendinger, « Ni culture savante ni culture populaire. Le Centre Pompidou, instrument et emblème d'une troisième voie pour les politiques culturelles dans l'après-68 », *Théia* [En ligne], 3 | 2026, mis en ligne le 23 novembre 2026, consulté le 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=710

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Ni culture savante ni culture populaire. Le Centre Pompidou, instrument et emblème d'une troisième voie pour les politiques culturelles dans l'après-68

Neither High Culture nor Popular Culture: The Centre Pompidou, Both an Instrument and a Symbol of a Third Way for Cultural Policy in the Post-'68 Era

Nicolas Heimendinger

PLAN

Démocratiser le musée français
Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ?
  L'affichage d'une rupture avec le légitimisme culturel
  Un populisme culturel en trompe-l'œil
« La culture triste est morte » : une troisième voie entre légitimisme et populisme culturel
  Estomper la frontière entre le musée et son extérieur : le motif de la promenade
  La mise en événement du musée : la fête et le jeu
  Ni légitimisme ni populisme : l'option « révolutionnariste »
L'avant-garde comme stratégie d'action publique
  L'identité artistique de Beaubourg : une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique
  « Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif
L'avant-garde, une solution de compromis

TEXTE

1 Le Centre Pompidou représente une double rupture dans l'histoire des politiques culturelles en France. Il marque d'abord la reconnaissance, longtemps attendue, apportée par l'État à l'art actuel, jusque dans ses aspects les moins conventionnels. Et il renouvelle, à l'échelle d'une grande institution nationale, la manière de penser le rapport de l'art au public, à distance des approches de la démocratisation culturelle qui prévalaient pendant la première décennie d'existence du ministère des Affaires culturelles, sous la direction d'André Malraux.

2 Ces deux changements sont le plus souvent analysés séparément, dans des disciplines qui communiquent assez peu : histoire de l'art et muséologie d'une part, histoire et sociologie des politiques culturelles de l'autre. Comme le souligne Richard Leeman, « même si les études de "politique culturelle" abondent chez les historiens, elles ne traitent jamais du champ artistique [1] » et s'attardent plutôt sur d'autres secteurs d'intervention jugés plus significatifs, notamment le théâtre. En outre, historiens, sociologues ou politistes se risquent rarement à analyser les orientations esthétiques poursuivies par les institutions publiques étudiées. Réciproquement, l'histoire de l'art s'aventure peu, traditionnellement, sur le terrain de l'analyse des politiques publiques. L'abondante bibliographie existant sur le Centre Pompidou traite souvent comme des matières séparées les enjeux de politique culturelle qui ont présidé à la conception de Beaubourg et l'histoire des expositions et collections de son musée.

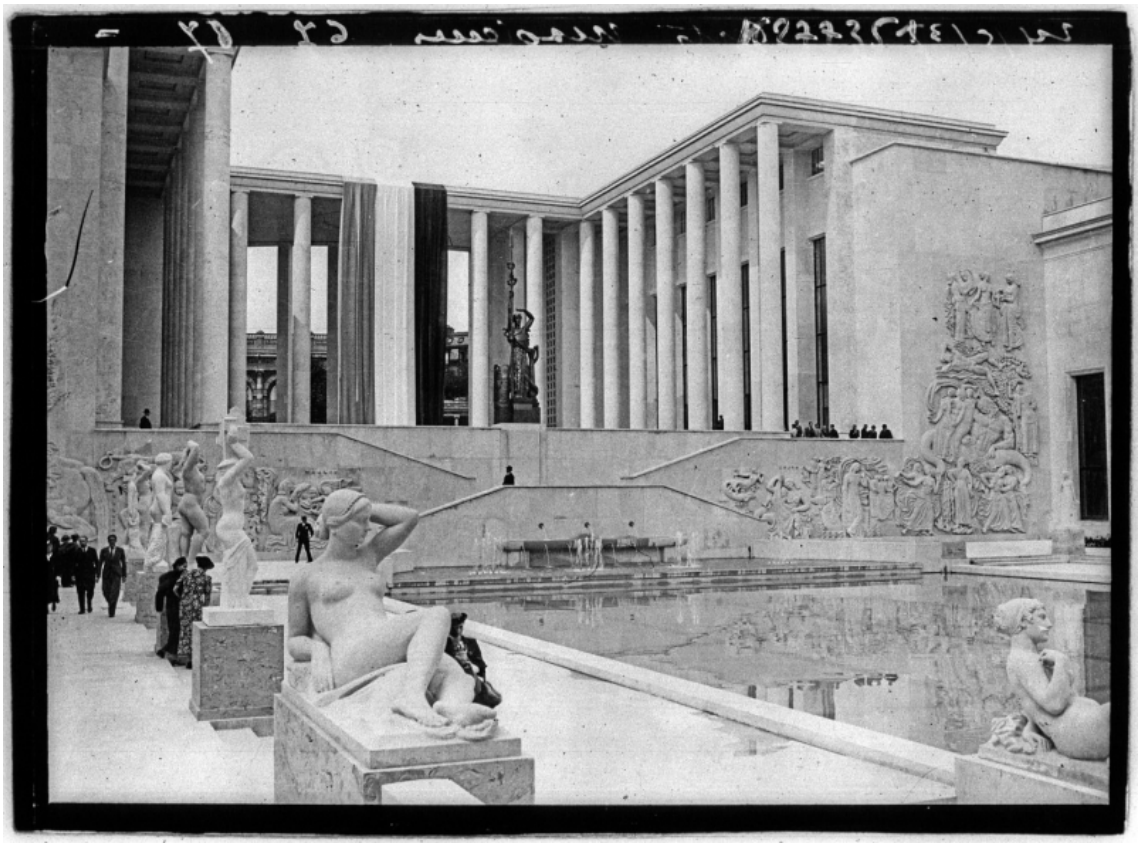
3 Le présent article entend montrer à l'inverse leur co-dépendance, à partir de l'étude de la genèse et des premières années du Centre – et, plus spécifiquement, du Musée national d'art moderne (MNAM) en son sein – du lancement du projet en 1969 au départ de son emblématique premier directeur, Pontus Hultén, en 1981 [2]. En effet, les nouvelles options choisies pour répondre au problème de l'accès du grand public à la création contemporaine n'ont pas été neutres d'un point de vue artistique, mais ont favorisé un certain type d'esthétique, de la programmation du musée jusqu'à l'architecture du bâtiment. Réciproquement, les œuvres présentées au Centre ont dépassé le simple statut de pièces de collection et d'exposition pour nourrir la réflexion des responsables de l'institution sur le rôle social de l'art et du musée.

4 Examiner ces influences croisées éclaire l'association *a priori* peu évidente entre institutions publiques et avant-gardes plastiques [3]. Le caractère anti-conventionnel, souvent hermétique ou provocateur de ces dernières semble en effet les rendre peu propices à leur célébration au plus haut niveau de l'État et, en particulier, à leur intégration aux politiques de démocratisation culturelle. Or, comme entend le montrer cet article, c'est précisément au nom de l'intérêt du public – pourtant peu réceptif aux expérimentations artistiques les plus récentes – qu'ont été promues à Beaubourg les œuvres et les valeurs avant-gardistes.

Démocratiser le musée français

5 Le simple fait d'attribuer à Beaubourg comme objectif prioritaire « d'amener un public nombreux à découvrir l'art contemporain [4] », selon les mots de Georges Pompidou, le distingue de la politique de la création artistique menée au cours de la décennie écoulée. Celle-ci avait en effet relégué au second plan l'impératif de démocratisation culturelle, pourtant affiché comme la priorité du ministère de Malraux. La diffusion de l'art au plus grand nombre s'incarnait dans des institutions, comme les maisons de la culture, où les arts plastiques, *a fortiori* la production la plus récente, n'avaient qu'une place marginale [5], tandis que des initiatives comme la Biennale de Paris, lancée en 1959, ou le Centre national d'art contemporain (CNAC), petit lieu d'exposition ouvert en 1968 à l'initiative du ministère, assumaient de limiter leur action à un public d'initiés, afin de concentrer leurs efforts sur le rattrapage du retard pris par la France en matière de soutien à l'art contemporain [6]. Quant à la fréquentation du MNAM, alors installé au Palais de Tokyo (fig. 1), elle était décevante de l'aveu même de ses responsables (5 à 20 000 visiteurs par exposition à la fin des années 1960) [7] et le musée ne menait aucune action soutenue en direction des publics, son service d'animation ne comprenant qu'une employée à temps partiel, sans local ni matériel [8].

Figure 1.



Les musées d'art moderne du Palais de Tokyo lors de l'Exposition internationale des arts et des techniques, 1937.

Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

6 Autrement dit, les deux objectifs fondateurs du ministère des Affaires culturelles que constituent, aux côtés de la préservation du patrimoine, « la mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité » et celle de « favoriser la création des œuvres de l'art [9] » sont alors poursuivis séparément, à travers des programmes qui ne communiquent guère, du moins dans le cas des arts plastiques. On peut suivre Pierre Bourdieu lorsqu'il déclare, en 1966, qu'en matière de démocratisation de l'art et du musée, « les anciens et les modernes s'accordent pour abandonner entièrement les chances de salut culturel aux hasards insondables de la grâce ou, mieux, à l'arbitraire des "dons" [10] ».

7 Le lancement de Beaubourg à la fin de l'année 1969 change la donne. Un projet de cette ampleur, dans lequel le chef de l'État s'est personnellement impliqué pour en faire la principale vitrine de sa

politique culturelle, ne peut se justifier par le seul soutien aux artistes et doit s'affirmer comme un service rendu à la nation tout entière. « Tous les moyens devront être réunis pour satisfaire la curiosité du public ou pour éveiller son intérêt », affirme en février 1970 le rapport établissant les grands axes du nouveau projet, et « un effort particulier devra être fourni dans ce secteur, jusqu'à présent négligé par nos Musées [11] ».

8 Avant même le changement de rapport à l'art pour lequel Beaubourg est souvent vanté, la simple intégration, dans un musée d'art contemporain, des impératifs de démocratisation érigés en priorité par le ministère des Affaires culturelles dix ans plus tôt constitue donc une première évolution majeure. Dès les débuts du projet Beaubourg, ses concepteurs élaborent une réflexion soutenue sur ce que Germain Viatte, alors jeune inspecteur de la création artistique et futur conservateur du MNAM, appelle « la fonction "information-initiation-éducation-jeu" du musée [12] ». Le Centre met en place dès mai 1974 une cellule manifestation et accueil du public, et développe toute une série de dispositifs inventifs, qui ont fait des émules par la suite, de l'Atelier des enfants de Danièle Giraudy [13] au laissez-passer annuel [14], en passant par le système original des correspondants du musée [15].

Beaubourg, un exemple de démocratie culturelle ?

L'affichage d'une rupture avec le légitimisme culturel

9 Dans le contexte de l'après-68, cependant, une telle mise à niveau des outils de diffusion du MNAM ne peut suffire. Beaubourg doit bien plutôt apparaître comme l'emblème d'une nouvelle phase de la politique culturelle française, se différenciant ostensiblement de la célébration solennelle et idéalisante des vertus de l'art que l'on trouvait dans le discours de Malraux [16]. Le nouveau ministre des Affaires culturelles de 1971 à 1973, Jacques Duhamel, substitue ainsi à une « démocratisation culturelle » jugée trop verticale et descendante la formule de « développement culturel [17] », qui promeut

une vision plus pluraliste et moins dirigiste de l'intervention publique dans les arts : il s'agit, selon Claude Mollard, secrétaire général du Centre Pompidou, d'une « conception sociale de la culture [18] ».

10 C'est pourquoi les premiers responsables de Beaubourg multiplient les signes de rupture vis-à-vis du légitimisme culturel qui a orienté jusqu'alors l'action publique et s'est retrouvé sous le feu des critiques en Mai 68 [19]. Ils affirment sur tous les tons leur volonté de faire du Centre un « lieu véritablement populaire », un « lieu de culture sans examen [20] », capable de toucher, selon la formule popularisée cette année-là par la déclaration de Villeurbanne, les « non-publics [21] ». Tandis que Malraux concevait son action comme un antidote aux corruptions de la culture de masse et rejetait de ce fait toute assimilation de la culture au divertissement et à « l'administration des loisirs » [22], les équipes chargées de la préfiguration de Beaubourg le présentent comme lieu de « loisir permanent », « non seulement ouvert, mais agréable [23] » et empruntent même le langage du consumérisme contemporain : « Avec Beaubourg le temps des temples culturels prend fin. Arrivent les grandes surfaces largement ouvertes au public [24] ». N'étant guère suivie de grande entreprise commerciale, en dehors des très ordinaires restaurant et librairie du musée, cette métaphore de la « grande surface [25] », qu'affectionne également le premier président du Centre, Robert Bordaz, recouvre surtout une volonté de distinction populiste provocatrice par rapport à la culture savante promue jusqu'alors de manière assez exclusive dans les discours officiels.

11 Dans le même esprit, Bordaz et ses équipes prennent leurs distances vis-à-vis du modèle de diffusion unidirectionnel d'une expertise d'État, sur lequel reposait pour l'essentiel le projet de démocratisation culturelle malrucien. Beaubourg, proclament-ils, ne veut pas « être une machine apportant à sens unique la bonne parole des "sages" au public [26] ». Affirmant une nécessité, bien dans l'air du temps, de « participation du public à l'œuvre créatrice des artistes [27] », ils entendent « non seulement laiss[er] les visiteurs libres, mais [faire] tout pour développer cette liberté [28] ». On trouve ainsi, sous la plume de hauts fonctionnaires pourtant peu suspects de gauchisme soixante-huitard, les thèmes d'une « critique artiste [29] » aux accents libertaires : le Centre doit manifester « le refus de conditionner ces

masses, de les enfourner dans un microcosme culturel qui résumerait et condenserait tout ce que recèle de pesant, de contraignant, d'oppressant, de "déshumanisant" l'univers dont ils viennent [30] ».

12 Au rejet du pouvoir exercé par les experts désignés de la culture savante s'ajoute la critique des hiérarchies culturelles, des classements et des exclusions sociales qui en résultent. C'est l'un des objectifs que doit remplir la pluridisciplinarité du Centre. Elle vise d'abord à produire, sur un plan purement quantitatif, un « effet multiplicateur [31] » : la réunion à Beaubourg de différentes institutions – le MNAM, la Bibliothèque publique d'information (BPI), le Centre de création industrielle (CCI) et l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) – ne doit pas simplement additionner leurs publics respectifs, mais apporter le public de l'une à l'autre et, grâce à la publicité accrue offerte par un projet d'une telle ampleur, leur permettre de toucher de nouveaux segments de la population.

13 Cette pluridisciplinarité a ensuite une vocation didactique, que l'on trouvait déjà dans le modèle de « musée synthétique [32] » proposé par Jean Cassou, premier directeur du MNAM entre 1947 et 1965, et dont les grandes expositions internationales qui scandent les premières années du Centre (« Paris-New York » en 1977, « Paris-Berlin » en 1978, « Paris-Moscou » en 1979) sont à certains égards les héritières [33]. La mise en relation des différents types de productions artistiques, intellectuelles, techniques, industrielles d'une même époque doit multiplier les clefs d'accès pour le public et faciliter la compréhension des œuvres par des effets de contextualisation. Mais elle vise également, dans le cas de Beaubourg, à une mise en cause des hiérarchies culturelles qui sous-tendent ces séparations disciplinaires, comme l'affirme le préambule au concours architectural lancé en 1970 :

> Cette décision [d'édifier à Beaubourg un centre consacré à l'art contemporain] prend une singulière valeur au moment même où la notion traditionnelle de l'Art et même celle de la Culture semblent mises en question. […] La conjonction en un même lieu du livre, des arts plastiques, de l'architecture, de la musique, du cinéma, de la création industrielle […] doit permettre de faire saisir au plus grand public qu'en dépit des apparences de liberté qu'affecte la création,

> l'autonomie, la hiérarchie des expressions de l'art sont fictives et qu'il existe entre les formes actuelles et les rapports de production dans la société, un lien profond [34].

La « circulation horizontale » d'une discipline artistique à l'autre est donc aussi le moyen de franchir les séparations « verticales » entre niveaux culturels, pour reprendre l'image de Louis Pinto [35].

Un populisme culturel en trompe-l'œil

14 Il faut pourtant se défier de ce discours affiché par les concepteurs du Centre, trop souvent pris pour argent comptant. Au début des années 1970, le langage de la démocratie culturelle est dans l'air du temps et s'en réclamer semble, pour les responsables d'un projet public comme Beaubourg, aussi nécessaire que flatteur. Il sert en effet une autoreprésentation positive, populaire, novatrice et même légèrement transgressive, qui peut séduire des hauts fonctionnaires dont le choix d'intégrer les équipes du Centre, au détriment de carrières administratives plus conventionnelles, tient à leur identification à des valeurs modernes et libérales. Dans les faits cependant, ce discours s'avère, dans une large mesure, un affichage sans traduction concrète et contredit même, en bien des points, le contenu et le fonctionnement réels du Centre.

15 D'une part, loin de remettre en cause l'autorité des experts, Beaubourg est, de sa préfiguration jusqu'à sa mise en fonction, entièrement fondé sur celle-ci. Si la coopération des futurs « utilisateurs » du Centre – c'est ainsi que l'on désigne le MNAM, le CNAC, la BPI, le CCI et l'Ircam – est parfois présentée dans les termes participationnistes en vogue dans l'après-68 [36], elle réunit seulement les dirigeants des institutions concernées et n'inclut aucune représentation de leur public, actuel ou potentiel. Même Richard Rogers, alors jeune architecte engagé, pour qui l'« une des clés de l'éventuelle réussite de ce centre serait le concept de "participation" », envisage celle-ci surtout comme « une forme d'interactivité entre les visiteurs et les différentes animations artistiques [37] », définition réductrice qui n'entretient plus qu'un lien très lâche avec le sens originel que donnaient les nouvelles doctrines d'action culturelle à cette notion : non pas simplement l'encouragement à une attitude curieuse et mobile du public, par

opposition à la réception passive et statique associée aux œuvres traditionnelles, mais la contribution aux choix et au fonctionnement des institutions culturelles de la part de leurs destinataires eux-mêmes – ou, du moins, la prise en compte de leurs attentes effectives.

16 D'autre part, la pluridisciplinarité du Centre est axée sur le livre, les arts plastiques, le design et la musique expérimentale et n'inclut aucun domaine de la culture populaire. « Beaubourg n'est pas précisément un produit "grand public" », admet un document interne en 1975, « c'est même intrinsèquement un produit élitaire, compte tenu des comportements culturels actuels [38] ». « Comment rapprocher le créateur des besoins du public et comment amener le public à comprendre et aimer la recherche des créateurs [39] ? », s'interroge un rapport sur Beaubourg en 1974. Si elle est rarement exprimée de manière ouverte, l'inquiétude des responsables du Centre est donc bien réelle face à un projet tiraillé entre « reproduction des hiérarchies culturelles » et « dénégation de ces mêmes hiérarchies au nom des valeurs idéologiques de démocratie [40] ».

17 Entre la voie légitimiste, désormais jugée inacceptablement élitiste, et la voie populiste, qu'un centre bâti autour de l'art contemporain ne peut espérer réaliser pleinement, Beaubourg doit donc trouver un troisième terme.

« La culture triste est morte » : une troisième voie entre légitimisme et populisme culturel

18 La traduction la plus visible de cette recherche d'une troisième voie passe par l'ajustement de toutes les composantes du Centre, de sa programmation à son architecture, à un idéal de visite gaie, divertissante, légère, relâchée – « pas trop emmerdante [41] », selon les mots de Pontus Hultén – qui est restée d'autant plus attachée à l'image du Centre Pompidou qu'elle contrastait avec le sérieux quelque peu emphatique de la culture promue par Malraux. « La culture triste est morte [42] », déclare l'un des documents de

préfiguration de Beaubourg, qui s'inscrit là dans les pas d'expériences muséographiques internationales pionnières, à commencer par celles de Hultén lui-même, qui dirigeait le Moderna Museet de Stockholm avant d'être appelé à Paris. C'est sur ce modèle suédois fondateur que s'appuie ainsi en 1972 l'importante revue *Museum*, éditée par l'Unesco, pour réclamer l'adoption par les musées d'art contemporain d'un certain « sens de l'amusement, du jeu et du plaisir », afin d'éviter qu'ils « ne deviennent jamais trop solennels, trop consciemment convaincus de leur propre importance, trop monolithiques et intimidants [43] ».

Estomper la frontière entre le musée et son extérieur : le motif de la promenade

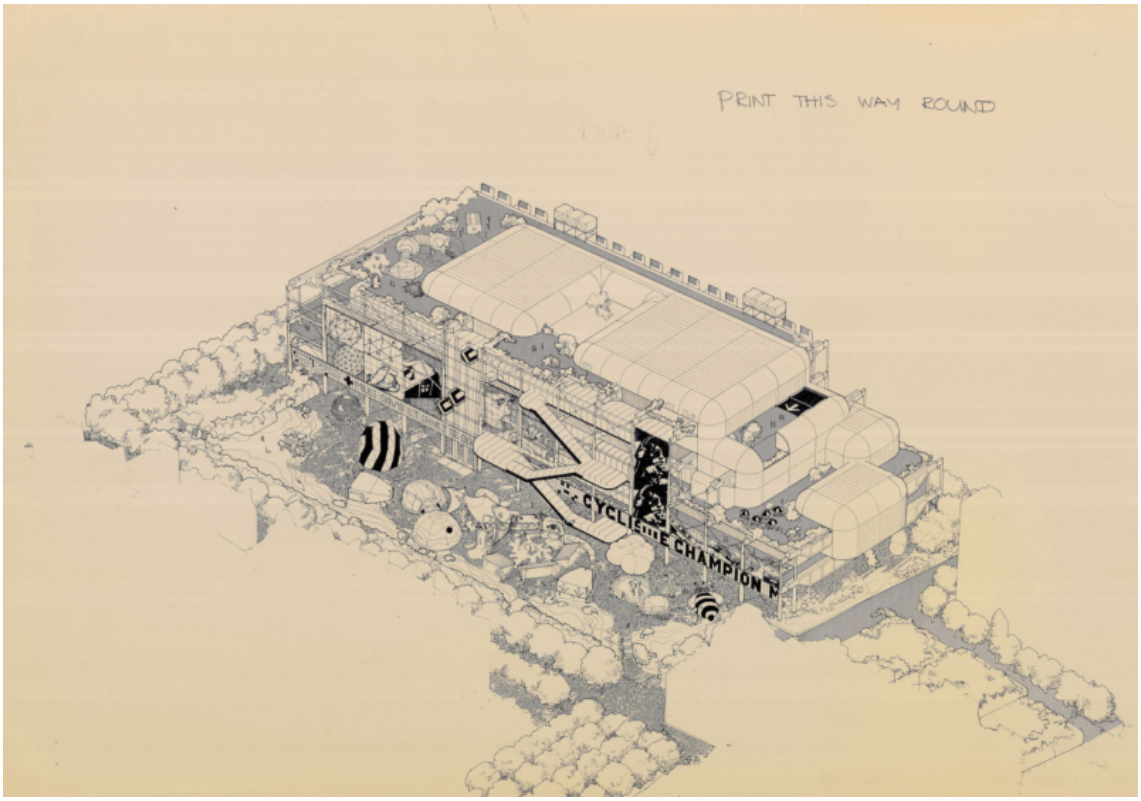
19 C'est là encore un autre effet visé par la pluridisciplinarité au principe du Centre : non plus seulement une manière de catalyser la création par le croisement des arts, non plus seulement un mécanisme de massification du public, non plus seulement un outil de contextualisation didactique de l'art moderne et contemporain, non plus seulement un instrument de brouillage des hiérarchies culturelles, mais aussi le moyen d'aplanir les barrières entre activités artistiques et extra ou para-artistiques, dans une logique croisée d'enchantement de la vie ordinaire et de banalisation de l'expérience esthétique – à l'opposé de la conception rare et sublimée qu'en offre la culture savante traditionnelle.

> Nombreux seront ceux qui viendront parce qu'ils auront d'abord été attirés par les manifestations de plein air, puis à l'intérieur, sollicités par des distractions qui leur sont familières par les journaux, revues et disques de la salle d'actualité ou par la cinémathèque ; ensuite par les éléments de jeu, par l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent. […] Beaubourg doit contribuer utilement à inventer ou réinventer des attitudes, des comportements, à définir ou redéfinir des concepts, des regards jetés sur le monde. [44]

20 Cette référence à la promenade, la déambulation, voire la dérive urbaine, comme moyen de placer le musée dans la continuité des activités extérieures, est récurrente dans les textes de préfiguration de Beaubourg et oriente toute son architecture, l'organisation de ses

espaces et la relation à son environnement immédiat (fig. 2). À l'extérieur, la *piazza* inclinée, inspirée des villes médiévales italiennes, invite le promeneur à diriger ses pas vers le rez-de-chaussée du Centre, bien aidé en cela par la piétonnisation du quartier (une première à Paris). À l'intérieur, les architectes ont cherché à « reconstituer une ville miniature [45] », un « lieu de rencontre, avec son restaurant, ses bars, ses librairies, ses cinémas, et de promenades, avec ses jardins et ses terrasses sur Paris, des rues et des places, un vrai quartier [46] ».

Figure 2.



Renzo Piano et Richard Rogers, première mise au point du projet du Centre Pompidou, 1971. Archives and Museum Activities Unit, Politecnico di Milano, ACL. Fondo Piano&Rogers, 1970-1977, Progetto Centre Georges Pompidou 1971-1966.

Crédit : Courtesy Fondazione Renzo Piano, Richard Rogers Estates.

21 Cette volonté de fusion entre architecture et urbanisme, jouant d'effets de symétrie et de translation entre intérieur et extérieur, se retrouve dans la première scénographie des collections permanentes : celle-ci est conçue par Hultén sur le modèle d'un village étendu dans toute la longueur décloisonnée de l'étage

supérieur du Centre, avec ses rues et ses cabanes, au milieu du panorama de Paris que laisse voir l'enveloppe transparente du bâtiment [47].

La mise en événement du musée : la fête et le jeu

22 Si le thème de la promenade joue donc dans le sens d'une banalisation de la visite au musée, Beaubourg est aussi conçu, de manière symétrique et complémentaire, comme un lieu de concentration effervescente d'activités et d'expériences artistiques extraordinaires, qui doivent déborder au-delà du cadre traditionnel du musée. Cette orientation se traduit par une « événementialisation » de l'institution, qui passe d'abord par une multiplication des expositions. Dès le départ, en 1970, Pompidou réclame « des expositions très variées en permanence [48] » et Hultén explique qu'il ne veut « pas un mètre sans qu'il ne se passe quelque chose [49] ». Il met ainsi en place une programmation qui avoisine dès l'ouverture près d'une centaine d'expositions annuelles [50]. Ce foisonnement, courant aujourd'hui dans les grands musées, doit être replacé dans un contexte où, à peine dix ans avant l'inauguration de Beaubourg, un conservateur du Louvre pouvait pester contre « la vogue des expositions [51] ».

23 Outre son aspect quantitatif, cette événementialisation s'appuie sur deux modèles, omniprésents dans les discours de l'époque, dont Beaubourg cherche à s'approcher pour mieux attirer le grand public : la fête [52] et le jeu [53]. Le *Crocrodrome* de Bernhard Luginbühl, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri et Jean Tinguely, vaste installation aux airs d'attraction de fête foraine, installé à l'ouverture du Centre dans le Forum (le rez-de-chaussée, alors librement accessible aux visiteurs), croise d'ailleurs ces deux sources d'inspiration. Mais le meilleur exemple de cet imaginaire festif et ludique se trouve dans la liste de propositions que formule Daniel Abadie, alors jeune conservateur du MNAM, pour l'année inaugurale du Centre : il envisage, pêle-mêle, une « soirée pyromaniaque d'Aubertin », une exposition rassemblant tous les portraits de Marylin Monroe des artistes pop américains, « une soirée des masques » à partir de rééditions de masques surréalistes qui donnerait « lieu à une fête

gigantesque », une « commande à Soto d'un ensemble de pénétrables [...] offrant des progressions du souple au dur, de l'insonore au bruyant » ou encore la « réalisation de grands chars du même genre que ceux du carnaval de Nice commandés à des artistes (Oldenburg, Niki de Saint-Phalle, Tinguely, Arman...) qui circuleraient dans Paris pendant une semaine [54] ».

24 La visite traditionnelle au musée a souvent été comparée à l'accomplissement d'un rituel sacralisé, avec ses conventions immuables et ses figures hiératiques, où le spectateur doit sacrifier, par obligation plus que par plaisir, à la contemplation silencieuse et déférente des chefs-d'œuvre désignés à son admiration. À l'inverse, la fête et le jeu se présentent comme deux exemples de rituels sociaux qui valorisent une participation extravertie, communicative et spontanée du public – autant de critères clés pour l'action culturelle dans l'après-68 [55]. Ils sont fondés, non pas sur l'imposition d'un système de normes astreignantes, mais au contraire sur leur suspension : renversement carnavalesque des règles de la vie ordinaire pour la fête, adoption libre de règles entièrement dédiées à l'amusement pour le jeu. Ils peuvent donc apparaître comme des solutions pour abolir ou atténuer les conventions de la visite au musée les plus discriminantes socialement, qui limitent *a priori* l'accès ou l'intérêt de certains segments de la population.

25 Ils permettent aussi de répondre au souci d'atteindre et d'intéresser un public jeune, qui constitue après 1968 une préoccupation majeure, non seulement des institutions culturelles, mais des politiques publiques dans leur ensemble [56]. Dès la fin des années 1960, Jean Clair, alors jeune conservateur au MNAM, proclamait le « refus de l'ennui et de la monotonie » et réclamait que « chaque vernissage [soit] l'occasion d'une *fête* pour la jeunesse et non la triste cérémonie style 3ème République qu'ils sont actuellement [57] ». Quant au jeu, il renvoie à un imaginaire de liberté enfantine et créative qui nourrit également certaines utopies soixante-huitardes, à la fois muséographiques et sociales : en septembre 1968, Hultén avait ainsi organisé à Stockholm une exposition novatrice, « The Model », au cours de laquelle l'artiste Palle Nielsen avait transformé l'intégralité de l'espace du musée en une gigantesque aire de jeu réservée aux enfants, présentée comme une sorte d'expérimentation annonçant la société à venir [58].

Ni légitimisme ni populisme : l'option « révolutionnariste »

26 Ce choix assumé de tourner le musée vers le divertissement pour attirer les masses et la jeunesse expose Beaubourg aux attaques d'intellectuels critiques, dans le style de Baudrillard [59]. C'est pourtant passer à côté du sens que donnent les concepteurs du Centre à ces orientations, qui tiennent moins d'une entreprise de marchandisation de l'art ou de la dissolution tragique de la culture dans le spectacle que d'une tentative, plus trivialement, de rapprochement entre le musée et les formes de loisirs populaires – la fête foraine demeurant, comme le rappellent les enquêtes statistiques du ministère dans les années 1970, la sortie culturelle préférée des Français [60]. Puisque Beaubourg est, irrémédiablement, « un produit élitaire » (pour reprendre les termes du rapport Guette), la compensation proposée consiste à appliquer à ces produits de haute culture des modalités de présentation et d'accès qui s'apparentent à celles de rituels de la culture populaire ou même transclasses : le jeu, la fête, la promenade.

27 Ce rêve de l'« avènement d'une *haute culture* qui serait en même temps une *culture trans-classes* [61] » correspond précisément à ce que Jean-Claude Passeron désigne sous le nom de « révolutionnarisme culturel », comme troisième possibilité d'élaboration des « fins de l'action culturelle », souvent négligée dans l'histoire de ces politiques, à côté de l'alternative classique entre légitimisme et populisme (ou entre démocratisation et démocratie culturelle) :

> On peut vouloir, en agissant, non plus seulement sur la diffusion et le commentaire de la culture, mais sur la création des œuvres et valeurs artistiques elles-mêmes, transformer les formes de production et de diffusion des œuvres jusqu'à instaurer un champ d'interactions sociales et symboliques, où la frontière entre une culture d'élite et une culture partagée par tous se trouverait abolie [62].

28 Le sociologue l'évoque toutefois seulement comme un programme utopiste, qui « a caractérisé la plupart des révolutions esthétiques [63] », mais ne se serait pas étendu au-delà des manifestes avant-gardistes. Je voudrais au contraire défendre l'idée que ce révolutionnarisme culturel a constitué une orientation

stratégique centrale pour les politiques et les institutions publiques de l'art contemporain dans l'après-68, dont Beaubourg est un exemple par excellence.

29 En effet, face à l'impossibilité pour ces institutions d'embrasser pleinement légitimisme ou populisme culturel, le « révolutionnarisme » représente la promesse d'une troisième voie, en postulant, de manière certes très théorique, une transformation radicale de l'art et de ses institutions, suffisante pour surmonter les différences de classes et les hiérarchies socioculturelles qui en restreignaient jusque-là l'accès à un public d'initiés. C'est, autrement dit, une résolution de la tension entre l'art contemporain et ses exclus, qui ne passe ni par un prosélytisme paternaliste risquant de reproduire les inégalités culturelles qu'il prétend combattre, ni par le renoncement aux expérimentations artistiques au profit d'un art de masse suspecté de conformisme et de médiocrité, mais par une levée des barrières symboliques qui empêchent la diffusion de l'art actuel à la société tout entière, grâce à l'hypothétique pouvoir transformateur d'œuvres radicalement novatrices.

30 Toutefois, si l'affluence, dès l'ouverture de Beaubourg en janvier 1977, dépasse les anticipations les plus optimistes de ses responsables – six millions de visiteurs lors de la première année pour le Centre dans son ensemble, 1,4 million pour le seul musée [64] –, les premières enquêtes révèlent que « l'origine socioprofessionnelle du public diffère peu de celle du public des musées [65] ». Et les études ultérieures ont confirmé cette difficulté à passer de l'élargissement quantitatif du public à sa diversification sociale [66].

31 La stratégie « révolutionnariste » vaut donc moins pour son efficacité objective – douteuse – qu'en tant que rhétorique de compromis entre des contraintes autrement difficiles à accorder : elle permet d'imaginer une réconciliation entre la création artistique et le grand public qui ne passe pas par l'abandon ou la modération de l'autonomie des artistes et de leur droit à l'expérimentation, mais au contraire par son approfondissement. C'est là son grand intérêt pour les conservateurs de musée et les curateurs d'art contemporain, à l'instar de Hultén et de ses équipes, partagés entre leur solidarité pour les avant-gardes contemporaines et leur ambition de faire du musée un lieu de vie populaire.

L'avant-garde comme stratégie d'action publique

L'identité artistique de Beaubourg : une avant-garde joyeuse pour une culture démocratique

32 Ainsi comprise, la démocratisation de l'art ne se limite plus à une action postérieure à la sélection des œuvres et indépendante des choix artistiques proprement dits, mais les détermine en retour – en l'occurrence, dans le sens d'une « avant-gardisation » de la programmation de ces institutions et de leurs dispositifs de monstration. En effet, le MNAM entend se consacrer à un art d'avant-garde qui, sans être un art populaire pour autant, repose sur la contestation des codes traditionnels de la culture savante. Il peut donc apparaître, au moins par analogie, comme une démonstration visible des efforts du Centre pour rompre avec les politiques culturelles légitimistes alors critiquées. C'est d'autant plus le cas que certaines avant-gardes historiques et contemporaines ont explicitement œuvré à une telle désacralisation de l'art et du musée et constituent donc un faisceau de références privilégiées pour les responsables de Beaubourg.

33 La plus évidente de ces références est celle du nouveau réalisme : on met les artistes de ce courant « à toutes les sauces à Beaubourg », raille alors le critique Michel Ragon, qui les désigne comme les véritables « pères fondateurs du Centre Georges Pompidou puisque les bien-aimés de l'ancien Président Pompidou et de Pontus Hultén [67] ». C'est surtout le duo Saint-Phalle et Tinguely, dont est effectivement proche Hultén, qui marque les débuts de Beaubourg [68]. Leurs œuvres, à la croisée des tendances néo-dadaïste, pop et cinétique, correspondent à l'image qu'espère projeter le Centre auprès de ses visiteurs : emprunts à la culture et au divertissement populaires, irrévérence joyeuse vis-à-vis du sérieux de l'art, mise en mouvement et en événement du musée.

34 L'autre avant-garde tutélaire du Centre est sans nul doute le surréalisme. Né en France, celui-ci représentait pourtant l'une des principales lacunes des collections publiques d'art moderne, que les premières acquisitions de Hultén s'efforcent de combler [69]. Le Forum accueille ainsi en 1979 une grande installation de Dali, qui comprend notamment une cuillère géante et une Citroën Traction Avant suspendues dans les airs, à l'occasion d'une exposition au succès phénoménal [70]. Le titre même de cet environnement, « La Kermesse héroïque », renvoie à nouveau à cette atmosphère festive et ludique dont essaie de s'entourer le Centre Pompidou.

35 Le lien entre désacralisation du musée et surréalisme est revendiqué par Hultén : « Information, dialogues, débats doivent restituer l'œuvre d'art, la remettre au niveau de la vie et non plus en faire l'objet d'un culte passif. Nous voudrions faire ce que les surréalistes appelaient "la critique de la vie" [71] ». Plus que sa dimension critique et politisée néanmoins, c'est surtout la fascination des surréalistes pour les « hasards objectifs » qui marque Beaubourg, non seulement par sa programmation – qui doit faire sans cesse « renaître l'intérêt du public », selon Bordaz, par « la venue quotidienne dans le Musée d'éléments inattendus [72] » – mais aussi dans son architecture même : « la notion de hasard », explique Piano, « était un postulat fondamental dans notre réflexion [73] ». La rencontre, à travers un même espace décloisonné, d'œuvres, de manifestations et de publics hétéroclites devait produire, pour reprendre les mots déjà cités d'un document préparatoire, « l'inédit, l'improvisé, l'éphémère qui attirent et fascinent [74] ».

36 Ce ne sont pas, cependant, les seules références des concepteurs du Centre et l'on pourrait retracer une sorte de généalogie avant-gardiste de Beaubourg, dont la lignée des héritiers de dada constituerait la branche principale : outre le surréalisme et le nouveau réalisme, celle-ci devrait porter des ramifications allant du situationnisme, dont on trouve des échos dans les dérives urbaines ou la « fête permanente [75] » que veut encourager le Centre, à l'antiart de Fluxus et ses manifestes pour l'« art-amusement [76] », en passant par le Fun Palace de Cedric Price, source d'inspiration majeure de Piano et Rogers [77].

37 Une seconde branche, à peine moins épaisse, devrait courir du constructivisme, dont l'influence sur l'architecture du Centre comme sur la programmation du musée est nette [78], à l'art cinétique, dont Hultén a toujours été très proche [79]. L'une des idées les plus originales imaginées pour Beaubourg consistait en une série de « kinakothèques » (supprimées par la suite), sortes de rails métalliques supportant chacun une trentaine d'œuvres issues des réserves et pouvant descendre du plafond à la demande du spectateur pour compléter sa visite des collections [80]. Ce système évoque le célèbre dispositif d'exposition mobile et interactif imaginé en 1927 par El Lissitzky pour le « cabinet des Abstraits », commandé par Alexander Dorner pour son Musée régional à Hanovre, reconstruit à la fin des années 1960 et souvent cité comme modèle à cette période dans les réflexions sur la muséographie de l'art moderne et contemporain [81] (fig. 3).

Figure 3.



Reproduction du Cabinet des Abstraits au Provinzialmuseum de Hanovre, projet d'El Lissitzky, 1934.

Photo : Wilhelm Redemann / Sprengel Museum Hannover

38 Comme le montre bien ce dernier exemple, ces différentes avant-gardes intéressent les fondateurs de Beaubourg, non seulement pour leurs œuvres, mais aussi parce qu'elles ont créé pour celles-ci des scénographies adaptées et novatrices, brouillant la distinction entre œuvre et musée, entre l'institution et son contenu, et qu'elles ont pu à ce titre influencer très directement les grands renouvellements muséographiques de l'époque.

« Réinsérer l'art dans la vie » : un mot d'ordre administratif

39 Non seulement la conception de Beaubourg s'appuie donc sur un réseau d'avant-gardes privilégiées, mais elle en retient certains traits plutôt que d'autres : l'accent est mis sur la gaieté et l'humour qui peuvent émaner de ces œuvres, plutôt que sur leurs aspects les plus politiques ou subversifs, pourtant caractéristiques d'une bonne partie des mouvements artistiques cités jusqu'ici.

40 Cette orientation apparaît d'autant plus clairement lorsqu'on la compare aux tendances souvent plus politisées des lieux d'exposition d'art contemporain en République fédérale allemande, alors parmi les plus actifs en Europe [82]. On peut y voir l'effet d'une différence fondamentale dans les relations qu'entretiennent ces institutions et le Centre avec leurs autorités de tutelle respectives. Non seulement la création de Beaubourg résulte de l'implication personnelle du chef d'État, mais elle est dirigée de bout en bout par l'administration centrale et ses hauts fonctionnaires. Les petits musées, Kunsthallen et Kunstvereine ouest-allemands disposent d'une plus grande autonomie vis-à-vis de tutelles essentiellement locales, aux capacités d'intervention de toute façon bien plus limitées.

41 Aussi, si des voies comparables sont empruntées, de part et d'autre du Rhin, pour résoudre la tension fondamentale entre soutien à une création d'avant-garde et ouverture à un plus grand public, l'interprétation et la mise en œuvre de la stratégie révolutionnariste diffèrent d'un pays à l'autre. Elle est souvent comprise par les curateurs ouest-allemands de manière plus politisée et

oppositionnelle, poussant à une solidarité avec les mouvements étudiants et les milieux intellectuels de la nouvelle gauche. Par contraste, lié dès ses origines à la réflexion au sommet de l'État sur les leçons à tirer de Mai 68 [83], Beaubourg poursuit une logique plus conciliatrice, visant à canaliser, en leur donnant un exutoire, les contestations des artistes et de la jeunesse, ce qui ne peut manquer de se répercuter, en bout de chaîne, sur les choix artistiques du Centre et sur le type d'avant-gardisme que ses responsables entendent promouvoir : la communion festive plutôt que la révolte.

42 Pour autant, des aspirations plus critiques ou utopiques s'y expriment aussi. Rogers, notamment, tente de défendre en 1972 son approche originelle du Centre, subversive et révolutionnaire, face à la réification du projet que menace d'entraîner une mise en œuvre trop technocratique :

> La culture est statique et reste le privilège de l'élite ; notre problème est de la rendre vivante, il faut qu'elle puisse aussi bien divertir qu'informer [...]. Nous devons établir le contact et abattre l'actuelle notion suspecte de culture. [...] Tous ces beaux et parfaits schémas de programmation montrent exactement ce qui se passe dans chaque département, mais qui dit qu'il faut des départements ? Pourquoi y aurait-il des murs [...] ? Pourquoi les livres d'art devraient-ils être dans la bibliothèque et les œuvres d'art seulement dans le musée ? Pourquoi avons-nous besoin d'une réception ? Est-ce que les informations qui y sont normalement proposées ne peuvent pas être présentées sur la façade, sur les escalators, dans les galeries, par le système de télévision intérieure [...] ? Même les murs extérieurs peuvent être créés par des rideaux d'air chaud et la sécurité garantie par des systèmes d'alarme déclenchés par les changements de pression de l'air. Les façades, la piazza et le toit peuvent-ils être une extension de ce qui se passe à l'intérieur ? [...] Le Centre doit être organisé [...] pour différentes occasions : se promener, courir, s'aimer, communiquer, observer, jouer, dormir, échanger des idées, étudier, patiner, manger, faire du shopping, nager, loisirs d'été en hiver, loisirs d'hiver en été. [84]

On retrouve là, exprimé par l'architecte du Centre lui-même, l'horizon d'une fusion complète, non plus seulement des arts au sein d'une institution pluridisciplinaire, non plus seulement des formes de la culture savante et de la culture populaire, mais, plus largement

encore, de la culture dans sa totalité avec son extérieur social. Une telle aspiration évoque l'appel de Herbert Marcuse, très lu autour de 1968, à « supprimer » la « culture affirmative », c'est-à-dire à dépasser, par « le rattachement de la culture au processus de vie matériel », la vieille séparation entre la sphère de l'art et l'existence pratique, qui a « relégu[é] le bonheur et l'esprit dans un "domaine réservé" de la "culture" » et réduit du même coup la vie ordinaire à un utilitarisme desséché [85].

43 Cette utopie d'une culture radicalement désinstitutionnalisée trouve une illustration parfaite dans ce fantasme d'un musée sans murs ou, plus exactement, aux murs réduits à de simples flux d'air, dans lequel l'art aurait quitté les cimaises pour se répandre du toit jusqu'aux rues adjacentes. Anti-institution au sens fort, le Centre rêvé par Rogers est un espace absolument indifférencié : intérieurement, tout d'abord, en se présentant comme un microcosme social complet, où seraient représentées toutes les dimensions de l'existence humaine, à l'exception notable du travail ; extérieurement, ensuite, dans la mesure où cette architecture aérienne et immatérielle s'insérerait sans aucune solution de continuité dans le tissu social et urbain environnant.

44 Ce modèle rêvé a l'intérêt de mettre en lumière, en poussant ses principes aux extrêmes, le révolutionnarisme culturel qui oriente, à divers degrés, la conception de Beaubourg et dont une telle déclaration est, pour ainsi dire, un exemple chimiquement pur. À cet égard, le discours de l'architecte, qui se retrouve, en tant que producteur d'un art de commande, à l'intersection entre les intentions proprement artistiques du Centre et les objectifs politico-administratifs qu'il doit satisfaire, est un bon révélateur de la convergence, autour de ces principes et de ces aspirations, d'un large faisceau d'acteurs appartenant à deux champs pourtant traditionnellement vus comme incompatibles et opposés par nature : l'État et l'avant-garde.

45 Ceux-ci partagent en fait un problème commun : celui de la conciliation entre le maintien inconditionnel de l'autonomie artistique, que garantissent les sociétés libérales contemporaines, et la volonté de briser l'isolement social de l'artiste et la restriction de la réception de ses œuvres à un public d'initiés, que tend à produire

cette même autonomie, par les écarts qu'elle autorise, voire encourage, vis-à-vis des conventions du goût commun [86]. Rompant avec l'élitisme esthète dans lequel semblait s'être enferrée l'abstraction moderniste d'après-guerre, les artistes des années 1960-1970 s'engagent dans diverses voies pour remédier à ce « manque d'impact social [87] » que le théoricien de l'avant-garde Peter Bürger identifie à cette époque comme un résultat non souhaité de l'autonomisation achevée de l'art [88] : appropriation de matériaux, de techniques et de situations extra-artistiques, brouillage des frontières entre l'œuvre et son environnement ou son public, mise en cause critique, provocatrice ou humoristique des formes convenues de la culture savante, etc.

46 Les responsables de la politique et des institutions de l'art contemporain sont confrontés sous une autre perspective à ce même problème, exacerbé en un sens par la mission de service public dont ils ont la charge. Ils doivent surmonter par leurs propres voies les obstacles, matériels et symboliques, qui éloignent la création artistique du grand public et l'isolent de la société dans son ensemble. C'est donc tout naturellement que leur faveur se porte, parmi la masse des œuvres dont ils doivent assurer la diffusion, sur ce type d'avant-gardes, historiques et contemporaines, qui visent à dépasser ou, du moins, à brouiller la frontière entre l'art et la vie.

47 Ces courants leur offrent, pour ainsi dire, un contenu adapté au contenant qu'ils essaient de construire et, plus encore, des sources d'inspiration pour repenser le cadre du musée. Ce point est resté hors de vue des analyses de nombreux intellectuels critiques qui tendent à attribuer aux institutions artistiques, et en particulier aux institutions d'État, une attitude nécessairement répressive à l'encontre des mouvements avant-gardistes. Ils négligent de ce fait les phénomènes de circulation, de coopération, les communautés de vues et de problèmes qui existent entre institutions et artistes. En l'occurrence, la politisation et la radicalisation d'une partie de la scène d'avant-garde autour de 1968, loin d'avoir suscité en retour une volonté systématique de contrôle, de neutralisation ou de « récupération » de la part des pouvoirs publics, leur ont plutôt offert des ressources et des modèles pour repenser le rôle social et la relation aux publics des institutions culturelles.

L'avant-garde, une solution de compromis

48 Cette troisième voie entre légitimisme et populisme, caractéristique des politiques de soutien à la création contemporaine, est donc moins une résolution effective de la tension entre soutien à l'expérimentation artistique et démocratie culturelle qu'une rhétorique de justification, qui permette d'atténuer ou de déguiser les effets d'exclusion qu'implique l'écart aux normes du goût moyen, par la mise à distance des formes traditionnelles de l'élitisme culturel. Son originalité est de faire dériver une stratégie d'action publique des discours et des pratiques des artistes eux-mêmes, ce qui indique bien la priorité accordée par les décideurs administratifs et institutionnels, dans un contexte de libéralisation culturelle, à l'autonomie artistique sur la diversification effective des publics [89] – mais aussi la pression croissante qu'exerce l'impératif démocratique après 1968 sur les choix et les (auto)représentations des intermédiaires culturels.

49 C'est ce qui explique la convergence idéologique frappante de toute la chaîne des acteurs impliqués dans la genèse de Beaubourg, alors même que leurs parcours, leurs positions, leurs dispositions et leurs intérêts respectifs semblent assez hétérogènes au premier abord. Un alignement remarquable s'opère ainsi entre certaines des orientations les plus caractéristiques du champ des avant-gardes depuis la fin des années 1950, en rupture avec le purisme esthète de l'œuvre d'art moderniste ; la réévaluation concomitante par des historiens et critiques d'art de certaines des tendances les plus transgressives et « anti-art » de l'histoire de l'art moderne ; les aspirations de toute une constellation de conservateurs de musées et curateurs d'art contemporain, en France et en Europe, à changer radicalement le cadre de l'exposition et le rôle du musée ; et, enfin, l'ambition nouvelle de sortir les artistes contemporains de « leur tour d'ivoire [90] », poursuivie par des décideurs politiques et administratifs qui, parce qu'ils doivent couper avec les apparences, à tout le moins, d'une imposition de la culture légitime, réclament à leur tour de « réinsérer l'art dans la vie », afin de faire advenir une « nouvelle Renaissance [...] faite de créativité et

de communication [91] » – exemple parmi d'autres de cette étrange rhétorique, hybride de mots d'ordre situationnistes ou marcusiens, de vocabulaire technocratique et de souvenirs de culture classique, par laquelle se réalise l'ajustement du révolutionnarisme des avant-gardes aux stratégies politico-administratives des hauts fonctionnaires pompidoliens.

NOTES

1 Richard Leeman, *Le Critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 208.

2 Le remplacement de Pontus Hultén par Dominique Bozo, conservateur de musée plus traditionnel, peut être analysé comme une relative clôture des utopies originelles du Centre (Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007, p. 64-68 ; Claude Mollard, « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ? », dans Bernadette Dufrêne [dir.], *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007, p. 216).

3 J'étudie ce rapprochement, au-delà du seul cas du Centre Pompidou, dans Nicolas Heimendinger, *L'État contre la norme. Institutions publiques et art d'avant-garde*, CNRS Éditions, 2025.

4 Jacques Michel, « Les déclarations au "Monde" du président de la République sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972.

5 « Dans toutes celles [les maisons de la culture] qui sont ouvertes (sauf le Havre), la dominante est le théâtre […], et l'art contemporain y fut et est représenté de manière inégale et incertaine » (Archives nationales [AN] 19900424-2, « Annexe II. Le Centre national d'art contemporain », mars 1971).

6 « La biennale de la Jeunesse s'adresse donc non pas au public qui veut comprendre, mais à l'individu qui veut créer », explique un rapport préparant la première édition de cette manifestation (AN 19860306-7, « Biennale de la Jeunesse », 6 novembre 1958). « Craignons le danger de la société secrète et le danger de l'envahissement », répond Pierre Moinot, directeur des arts et des lettres pour le ministère de la Culture à un responsable du CNAC qui demandait d'« attirer les gens » (Archives du

Centre Pompidou [CP], 2004W100-8, Procès-verbal de la réunion du C.A. du CNAC du 25 septembre 1969).

7 AN 20144707-116, Michel Hoog, « Rapport sur les collections, etc. », non daté (entre 1968 et 1970), p. 11.

8 AN 20144707-116, Michèle Richet, « Analyse de la situation actuelle du MNAM et quelques suggestions demandées », 23 mars 1970, p. 17.

9 République française, Décret nº 59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles, *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1959, p. 7413, https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000299564.

10 Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966, p. 17.

11 AN 20090131-177, Sébastien Loste, « Note à l'attention du Président de la République sur le Centre d'Art Moderne du Plateau BEAUBOURG », 14 février 1970, 574AP/10. Loste, ex-conseiller élyséen sur les sujets éducatifs sous de Gaulle ayant suivi Edmond Michelet aux Affaires culturelles en 1969, est un haut fonctionnaire chargé de diriger et de coordonner la conception du Centre (Laurent Fleury, *Le Cas Beaubourg. Mécénat d'État et démocratisation de la culture*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 57).

12 Germain Viatte, « Voyage en Irlande, au Canada et aux États-Unis. 27 octobre-18 novembre 1971 », AN 574AP/10.

13 Marie-Clarté O'Neill, « De l'atelier des enfants au service programmation jeune public », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *op. cit.*, p. 435-438.

14 Ludivine Tréhorel, « Le public des adhérents a-t-il changé en trente ans ? », *ibid.*, p. 429-430.

15 Laurent Fleury, « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou », *Lien social et politiques*, 2008, nº 60, p. 13-24, https://doi.org/10.7202/019442ar.

16 Philippe Urfalino, « Georges Pompidou et l'évolution du discours de l'État sur la culture et l'art », dans Philippe Tétart (dir.), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 87-92.

17 Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard, 2010, p. 269.

18 Claude Mollard, « La modernisation par l'intégration des disciplines artistiques », dans Geneviève Gentil, Augustin Girard (dir.), *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, La Documentation française, 1995, p. 257.

19 Dans le lexique sociologique, une stratégie culturelle « légitimiste » ouvre sur un « projet de conversion à la culture » savante, tandis qu'une stratégie populiste consiste en un « projet de réhabilitation des cultures populaires » (Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 452-454). C'est ce que d'autres auteurs décrivent comme l'opposition entre démocratisation et démocratie culturelle (Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 90-92).

20 Document (non sourcé) cité dans Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000, p. 128.

21 Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Éditions Ramsay, 1977, p. 7.

22 André Malraux, « Présentation du budget des affaires culturelles, 9 novembre 1963 », *André Malraux. Discours prononcés à l'Assemblée nationale, 1945-1976*, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux_9nov1963.asp.

23 Document (non sourcé) cité dans Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 128.

24 AN 20090131-178, « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg », juillet 1974.

25 Robert Bordaz, *op. cit.*, p. 166.

26 *Ibid.*

27 AN 20090131-177. Sébastien Loste, « Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art contemporain », 22 janvier 1970.

28 AN 87AJ-40, Sébastien Loste, « Note "antipathique" », juin 1972, p. 9.

29 Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2011, p. 85-91.

30 *Ibid.*, p. 7.

31 CP, 2016W032, Centre Georges Pompidou (dir.), « Rapport d'activité 1977 », p. 13.

32 Sanda Persuy, « "Les sources du xxe siècle". Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1999, n° 67, p. 31-63 ; Marie Gispert, *Jean Cassou : une histoire du musée*, Dijon, Presses du Réel, 2022, p. 196.

33 Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Culture & Musées*, 1995, n° 8, p. 75-101.

34 AN 20090131-177, « Préambule au programme du concours architectural », 1970, p. 3.

35 Louis Pinto, « Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1991, n° 6, p. 98-100.

36 « Nous avons imaginé un concept de centre culturel totalement nouveau qui partait des aspirations des usagers et non de l'agrégation d'institutions culturelles existantes » (François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », dans Philippe Tétart [dir.], *op. cit.*, p. 102).

37 Richard Rogers, « Sans Georges Pompidou… », dans *ibid.*, p. 112.

38 Rapport de Georges Guette sur la future animation du Centre, 1975, cité par Guy Saez, « Stratégie des publics et gratuité à Beaubourg », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 427.

39 AN 20090131-178, *op. cit.*

40 Louis Pinto, *op. cit.*, p. 108.

41 Otto Hahn, « Entretien avec Pontus Hultén » [1974], dans Paul Ardenne, Otto Hahn, Richard Leydier *et al.*, *Le Centre Pompidou*, Paris, Artpress, 2017, p. 20.

42 CP, 20100307-79, Comité de coordination des utilisateurs, « Réunions de 1975 », p. 45.

43 Michael Kustow, « Profiles and situations of some museums of contemporary art », *Museum International*, vol. 24, n° 1, 1972, p. 57, https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1972.tb01981.x. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

44 AN 20090131-178, *op. cit.*

45 Richard Rogers cité dans Philippe Tétart (dir.), *op. cit.*, p. 145.

46 Pontus Hultén, « Un lieu de rencontre pour le passé et la recherche », *Le Monde*, 16 mai 1974.

47 Bernadette Dufrêne, « Les accrochages de la collection », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, p. 318-331.

48 Annotations sur le rapport de Sébastien Loste du 14 février 1970, *op. cit.*

49 Bernadette Dufrêne, « La muséologie selon Pontus Hultén », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 141, 2017, p. 66.

50 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 117.

51 Germain Bazin cité dans Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 341.

52 Bordaz conclut ainsi son ouvrage consacré au Centre Pompidou en 1977 sur un appel à « la fête populaire autour de l'art » (*op. cit.*, p. 186).

53 Loste réclame par exemple en 1970 de consacrer le musée « plus au jeu et au divertissement qu'à la contemplation et à l'admiration » (« Questions posées par le projet de monument consacré à l'Art contemporain », *op. cit.*).

54 CP, 2004W100-233. Note de Daniel Abadie, « Propositions pour le programme de Beaubourg », non daté (vers 1974).

55 Cette opposition fait écho à la distinction entre « culture froide » – ascétique, distanciée, codifiée, et donc exclusive – et « culture chaude » – hédoniste, participative, informelle, et donc plus typiquement populaire – développée par Bernard Lahire dans *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006, p. 72-76.

56 Ludivine Bantigny, « Que jeunesse se passe ? Discours publics et expertises sur les jeunes après Mai 68 », *Vingtième Siècle*, nº 98, 2008, p. 7-18, https://doi.org/10.3917/ving.098.0007.

57 AN 20144707-116. « Rapport de Gérard Régnier sur le MNAM et l'art vivant », non daté (entre 1968 et 1970).

58 Vincent Romagny, « L'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles », *Marges*, nº 24, 2017, p. 69-79, https://doi.org/10.4000/marges.1264.

59 Jean Baudrillard, *Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Galilée, 1977.

60 Phillipe Poirrier, « Les pratiques culturelles au cours des années 1960 et 1970 », dans Jean-Claude Groshens, Jean-François Sirinelli (dir.), *Culture et action chez Georges Pompidou*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 129.

61 Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, p. 456.

62 *Ibid.*, p. 449-450.

63 *Ibid.*, p. 456.

64 Centre Georges-Pompidou (dir.), *op. cit.*, p. 13.

65 *Ibid.*

66 Alain Quemin, « Trente ans d'enquêtes sur les publics du Centre Pompidou », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 495-498.

67 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 141.

68 Sophie Duplaix (dir.), *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten*, Paris, Centre Pompidou/Grand Palais RMN Éditions, 2025.

69 Jean-Pierre Criqui, Nicolas Liucci-Goutnikov (dir.), « Histoire(s) d'une collection », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hs. 5, 2018.

70 Bernadette Dufrêne, La Création de Beaubourg, op. cit., p. 153 ; Germain Viatte, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, *op. cit.*, p. 52.

71 Pontus Hultén, « Le musée, lieu de communication », *Skira annuel : Art actuel*, n° 75, 1975, p. 126.

72 Robert Bordaz, *op. cit.*, p. 128.

73 Renzo Piano, « Gentil mais impossible ! », dans Philippe Tétart (dir.), *op. cit.*, p. 116.

74 « Annexe I. Finalités du Centre Beaubourg », *op. cit.*

75 Par laquelle Mustapha Khayati définissait la révolution prolétarienne en 1966 dans *De la misère en milieu étudiant* (Boris Gobille, « La créativité comme arme révolutionnaire ? L'émergence d'un cadrage artiste de la révolution en Mai 68 », dans Lilian Mathieu, Nicolas Mathieu, Justyne Balasinski [dir.], *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 160).

76 Rebecca DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 46.

77 Claude Massu, « Le Centre Pompidou : des utopies à leur programmation », dans Bernadette Dufrêne (dir.), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 123-134.

78 *Ibid.*

79 Il a organisé en 1955 l'importante exposition « Le Mouvement » à la galerie parisienne Denise René, soutien majeur de l'art abstrait géométrique et cinétique.

80 Bernadette Dufrêne, *La Création de Beaubourg*, *op. cit.*, p. 158.

81 Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg, Jonas, 1985, p. 56-99.

82 Stephanie Seidel, *Die Institutionalisierung der Gegenwartskunst in den 1970er Jahren*, mémoire de master, Lunebourg, Leuphana Universität, 2010, p. 55-72.

83 Nicolas Heimendinger, « "Beaubourg" and May '68: The museum between social reconciliation and cultural subversion », *Museum History Journal*, 2026, p. 1-18 https://doi.org/10.1080/19369816.2026.2635963.

84 AN 87AJ-40, « Changements culturels et conséquences architecturales. Résumé des notes lues par Richard Rogers lors de la réunion des utilisateurs du 28 avril 1972 ».

85 Herbert Marcuse, *Culture et société*, Paris, Minuit, 1970, p. 144-145 et p. 104.

86 Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, 2001, nº 11, p. 167-204, https://doi.org/10.3917/sr.011.0167.

87 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013, p. 36.

88 Nicolas Heimendinger, « Bürger, Jauss, Adorno : réinventer l'avant-garde dans l'Allemagne des "années 68" », *Regards croisés*, nº 15, 2025, p. 35-51, http://journals.openedition.org/regardscroises/1559.

89 Roger Blomgren, « Autonomy or democratic cultural policy: That is the question », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 18, nº 5 2012, p. 519-529, https://doi.org/10.1080/10286632.2012.708861.

90 CP, 2016W032, Robert Bordaz, « Lettre-préface », dans Centre Georges Pompidou (dir.), *op. cit.*, p. 5.

91 *Ibid.*

RÉSUMÉS

Français

Le changement d'orientation des politiques culturelles dans les « années 68 », en France comme ailleurs, est généralement résumé au passage de la démocratisation à la démocratie culturelle ou de stratégies légitimistes à des stratégies populistes. Il s'agit de rompre avec l'élitisme imputé, notamment, aux grands programmes culturels de la décennie Malraux, pour promouvoir désormais tout à la fois des contenus plus populaires et des modes de diffusion plus participatifs. Depuis sa création, le Centre Pompidou a été associé à cette redéfinition des objectifs et des modalités de l'action culturelle, parce que son élaboration entre 1969 et 1977 coïncide avec cette période de révision doctrinale, mais aussi parce que ses principes fondateurs et son esthétique même semblent l'éloigner du sérieux et de la sacralité de la haute culture encore promue sous Malraux. Pourtant, cette association entre Beaubourg et démocratie culturelle est moins évidente qu'elle n'y paraît. Comme le reconnaît en 1975 un rapport consacré à l'animation du futur musée, le Centre Pompidou reste « un produit élitaire ». On ne saurait néanmoins l'identifier sans réserve à la simple perpétuation des modes de diffusion traditionnels de la culture légitime. Il ouvre en fait une troisième voie, directement inspirée de l'art des avant-gardes, historiques et contemporaines : un « révolutionnarisme culturel », selon une formule empruntée à Jean-Claude Passeron, qui espère, à travers le choix d'un art et de modes de monstration radicalement novateurs, dépasser les différences de classes et les hiérarchies socioculturelles qui restreignaient jusque-là l'accès du musée et de l'art actuel à un public d'initiés. Dada et surréalisme, constructivisme et art cinétique, pop art et nouveau réalisme infusent ainsi, non seulement dans la programmation du nouveau musée, mais aussi dans les plans de Renzo Piano et Richard Rogers et dans les scénographies et les événements imaginés par Pontus Hultén et ses équipes. À défaut de pouvoir démontrer positivement l'adhésion du public profane à l'art contemporain exposé à Beaubourg, la promotion de certaines avant-gardes radicales et la diffusion de leurs expérimentations jusque dans l'enveloppe du musée permettent d'afficher une rupture vis-à-vis des formes traditionnelles de l'élitisme culturel. En ce sens, l'étude de la conception et des débuts du Centre, de 1969 jusqu'au départ de Pontus Hultén en 1981, met en lumière une doctrine et des pratiques souvent négligées, pourtant déterminantes en France comme à l'international, dans l'histoire des politiques culturelles et de la muséographie de l'art contemporain après 1968.

English

The shift in cultural policy doctrines during the late sixties, in France as elsewhere, is generally summarized as a transition from the democratization of culture to cultural democracy, or from a legitimist

approach to a populist one. This implied breaking away from the elitism attributed to the major cultural programs of André Malraux's decade at the head of the Ministry of Cultural Affairs, to promote both more popular forms of culture and more participatory modes of dissemination. Since its creation, the Centre Pompidou has been associated both with this redefinition of the objectives and methods of cultural action. Indeed, its conception between 1969 and 1977 coincided with this period of cultural reform. Its founding principles and its very aesthetic seemed to distance it from the seriousness and solemnity of the high culture promoted under Malraux. However, this association between Beaubourg (as it is commonly known in France) and cultural democracy is less obvious than it appears. As a 1975 report dedicated to outreach and public programming for the future museum acknowledged, the Centre Pompidou remained "an elitist product". Nevertheless, it cannot be unreservedly identified with the perpetuation of traditional modes of disseminating high culture. In fact, it opened a third way, directly inspired by the historical and contemporary avant-garde art: a form of "cultural revolutionism" – to use a concept borrowed from Jean-Claude Passeron – which aimed, through the choice of radically innovative art and modes of display, to transcend the class differences and the sociocultural hierarchies that had previously restricted access to museums and contemporary art to an insider audience. Dada and Surrealism, Constructivism and Kinetic Art, Pop Art and Nouveau Réalisme thus infused not only the new museum's programming and acquisitions, but also the architecture of Renzo Piano and Richard Rogers, as well as the exhibition designs and events conceived by Pontus Hultén and his teams. Even if it did not objectively result in the lay public's embrace of the contemporary art exhibited at Beaubourg, the promotion of radical avant-garde works and the incorporation of their experiments into the very fabric of the museum made it possible to signal a break with traditional forms of cultural elitism. In this sense, the study of the conception and early years of the Centre Pompidou – from the project's launch in 1969 until the departure of its first director Pontus Hultén in 1981 – highlights a doctrine and a set of practices that have often been overlooked, yet were decisive both in France and internationally in the history of cultural policy and in the museography of contemporary art from the late 1960s onward.

INDEX

Mots-clés

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Georges Pompidou, Pontus Hultén, art contemporain, avant-garde, politique culturelle, démocratisation culturelle, muséologie, exposition

Keywords

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Georges Pompidou, Pontus Hultén, contemporary art, avant-garde, cultural policy, cultural

democratization, museology, exhibition history

AUTEUR

Nicolas Heimendinger
Université Paris Nanterre, laboratoire Histoire des arts et des représentations (HAR)
IDREF : https://www.idref.fr/255828144
ORCID : http://orcid.org/0000-0003-0469-2457
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/nicolas-heimendinger