Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 64 (1977)

Heft: 9: Bilanz 77

Artikel: Beaubourg

Autor: Besset, Maurice

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-49451

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wir hatten darauf verzichtet, eine ausführliche Präsentation des Centre G. Pompidou vorzunehmen in der Annahme – die sich inzwischen als richtig erwiesen hat –, dass viele Zeitschriften die Architektur dieses Baukomplexes bis ins letzte Detail vorstellen würden.

Interessanter schien uns der Versuch eines kritischen Rückblicks. Wir haben daher beschlossen, statt einer konventionellen Baupräsentation eine Collage von Reaktionen auf das Centre G. Pompidou zu veröffentlichen.

Einer Reihe von Persönlichkeiten aus dem In- und Ausland unterbreiteten wir ausserdem folgende Fragen:

– Ist das hier inszenierte Drama von Konstruktion eine relevante Aussage in Zusammenhang mit Kultur und Kulturpolitik heute?

– Ist das Centre G. Pompidou Symptom einer progressiven Kulturpolitik des französischen Staates oder vielmehr Schwanengesang der Avantgarde-Ideale aus der Frühzeit der Moderne?

Die Red.

Maurice Besset

Beaubourg

C'est bien là le drame: des technocrates zélés s'emploient à présenter comme une conception hardiment novatrice de la culture de masse la volonté politique d'un prince petit bourgeois, pensant les équipements culturels exclusivement en termes de prestige, et voulant un monument. Un jury, lui-même «prestigieux», retient le projet qui entre avec le plus d'habileté dans ce jeu équivoque. De la décision jamais remise en question de concentrer sur le Plateau Beaubourg un ensemble de fonctions toutes culturelles, mais hétéroclites, impliquant des pratiques différentes et requérant des espaces différenciés, devaient fatalement découler d'irréductibles ambiguïtés:

– Au niveau de l'urbanisme parisien, la concentration en un seul point central de plusieurs équipements culturels majeurs (en particulier de la «Bibliothèque Nationale nr 2» et du Musée National d'Art Moderne), loin d'aider à résoudre les problèmes pendants, ne fait qu'en créer de nouveaux, et de taille. Dispersés à l'intérieur d'un périmètre suffisamment vaste, ces équipements auraient été digérés sans problème trop grave par leur environnement: accumulés à l'intérieur d'une seule super-structure, ils ne pouvaient que précipiter la désagrégation du quartier, particulièrement sensible et menacé de longue date par la spéculation foncière, dans lequel ils ont été brutalement introduits. De plus, alors que le problème de la décentralisation culturelle se pose de façon aiguë non seulement à l'échelle du pays, mais aussi à l'intérieur même de l'agglomération parisienne, le regroupement de tous les équipements «de prestige» à l'intérieur du triangle Louvre/Opéra/Beaubourg, en accentuant le clivage entre zone monumentale et périphérie, ne fait que continuer la tradition ségrégationniste de l'urbanisme haussmannien et post-haussmannien.

– Il est incontestable que, dans le secteur de la culture écrite, une «B.N. nr 2» de grande capacité et équipée pour la collecte et la diffusion rapide d'une information tous azimuts répond à un besoin réel: mais, dans le domaine de la culture

«La base du programme consistait dans le *regroupement* d'activités non encore existantes (Bibliothèque de lecture publique, Centre de Design) et existantes, mais géographiquement mal localisées (Centre National d'Art Contemporain, Musée National d'Art Moderne). Le *regroupement* de ces activités est destiné à l'*information* du public... On a trouvé le programme trop complexe: je viens d'expliquer la raison de cette complexité et *la nécessité du brassage entre activités.*» (François Lombard, responsable de la programmation du Centre Beaubourg, *créé,* 11/12 1971)

«La culture n'impose absolument pas la concentration: c'est même *une idée contraire à la culture.*» (Jean Renaudie, architecte, *ibid.*)

visuelle, l'appréhension immédiate de l'actualité et, plus encore, la stimulation de l'activité de création supposent, elles, une légèreté, une mobilité, une rapidité de réaction, un pluralisme d'orientations que l'on ne peut attendre d'une machinerie aussi lourdement hiérarchisée et aussi directement dépendante du pouvoir que le «Secteur Arts plastiques» du Centre Beaubourg. La multiplication, sur le modèle londonien, de centres autonomes «à l'échelle humaine», du type de l'ARC aurait permis, pour des coûts infiniment moindres, une action plus intense, plus spontanée et diversifiée – mais aussi moins facile à contrôler par le pouvoir.
– Au plan du programme architectural lui-même, le Centre fait problème non seulement par ses dimensions, mais aussi par les difficultés que soulève l'articulation de fonctions disparates, arbitrairement réunies.
Autant que par la fameuse «crise de la pensée architecturale», il semble que les médiocres résultats du concours s'expliquent par le caractère artificiel, surchargé et, malgré un incroyable luxe d'organigrammes, inorganique du programme. La faiblesse de la plupart des systèmes de circulation proposés par les concurrents est à cet égard significative.

L'information culturelle, non la culture

«Il centro tende alle caratteristiche di una grande e complessa *macchina per l'informazione*.» (Renzo Piano, *Zodiac,* nr 22)

«Une machine à recevoir l'*information,* la traiter, la restituer.» (Renzo Piano, *Le Monde,* 2.2.1974)

«L'idée un peu polémique d'opposer à la conception du grand ensemble culturel celle du grand engin mécanique, de la grosse ‚machine' ... machine à collecter l'*information,* à la présenter et à la transmettre... Nous avons interprété l'édifice non pas comme ‚établissement pour la culture', mais comme établissement pour l'*information,* la culture et le loisir... une idée polémique...» (Piano et Roger, *domus,* nr 566)

«Répondre... de façon polémique en proposant une sorte de machine, d'*outil informatif*... un bâtiment pour l'*information,* le divertissement et *aussi* la culture... une sorte de grille servant de support aux activités, une machine ‚à tout' plutôt qu'un bâtiment spécifique, un instrument audio-visuel plutôt qu'une architecture.» (Piano et Rogers, *Architecture d'aujourd'hui,* nr 189)

«Un bel objet technique, un gadget... un objet symbolique, un monument.» (Paul Bossard, architecte, *créé,* 11/12.1971)

L'information: produit dérisoire du prétendument nécessaire «brassage des activités». Formule vide de contenu, mais magique, permettant d'escamoter «polémiquement» (?) la nature foncièrement monumentale d'un programme réactionnaire – monumentalité qui ressortait au contraire lourdement même des meilleurs parmi les projets écartés par le jury. Pour avoir trop littéralement tenu compte de la spécificité des fonctions des multiples équipements prévus par le programme, et voulu donner un «vrai» musée, une «vraie» bibliothèque, etc..., ces projets faisaient, tout au moins au plan de l'image, obstacle au «brassage» des activités. Le projet retenu repose au contraire tout entier sur le postulat de la réduction de ces activités à leur plus petit dénominateur commun: l'information. Cette réduction permet de banaliser la plus grande partie des volumes intérieurs, et de se borner à fournir des surfaces de plancher indifférenciées. De ce fait, le problème de l'articulation des fonctions, sur lequel avaient achoppé tant de concurrents, se trouvait radicalement simplifié, du moins sur le papier. De plus, en la plaçant sous le signe de l'information (dans sa version primitive, celle qui séduisit le jury, le projet comportait sur la façade ouest d'immenses écrans sur lesquels étaient projetées sans relâche des «informations culturelles» venues du monde entier), on pouvait sans aucune mauvaise conscience travailler «l'image» extérieure de cette «machine à tout faire», traitée en «spectacle» («A partir de la place, le premier spectacle sera le bâtiment lui-même.» Renzo Piano, *Le Monde,* 2.2.1974). En d'autres termes, on pouvait plaquer sur ces cinq étages d'entrepôts des façades, un décor moderniste dans la meilleure tradition Beaux-Arts de l'architecture de rendu, à laquelle se prête merveilleusement bien le graphisme sophistiqué d'Archigram.

The Machine Revival

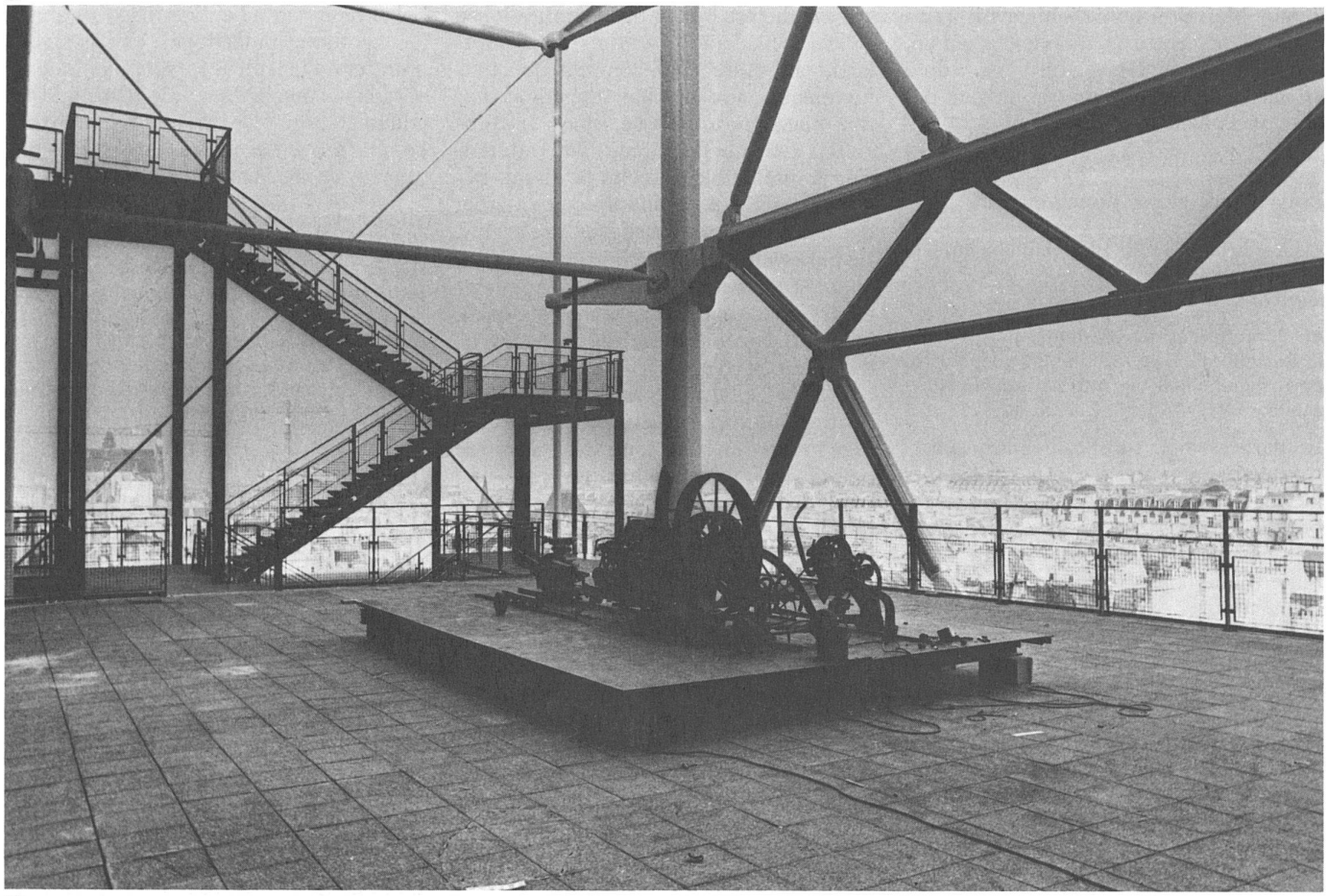
Une «machine à tout faire»? une «machine à traiter l'information»? ou plutôt l'*image* d'une machine? l'image de *la* Machine?

Passons sur l'allusion implicite, et boiteuse, à la trop célèbre «machine à habiter»: combien de fois faudra-t-il redire que la machine – à rouler, à voler, à écrire... – n'a jamais eu pour Le Corbusier de valeur qu'au plan de la méthode, de la *morale,* non comme modèle plastique? La référence à la dernière en date des révolutions industrielles: celle de l'électronique, est, elle, explicite. Mais, de l'ordinateur au transistor, du télex à la calculatrice de poche et aux microprocesseurs, l'image des authentiques «machines à traiter l'information» qui sont nées de cette révolution n'est rien moins que spectaculaire: leur mode de fonctionnement ne se laisse guère visualiser. Constituées en grande partie de modules peu différenciés, animées d'aucun mouvement significatif, comme l'étaient ceux des pistons, des trains d'engrenages, des turbines, elles sont d'une neutralité formelle qui a contraint le design industriel à rejeter les postulats fonctionnaliste ou organiciste sur lesquels reposait la figuration de la machine à l'ère de la mécanique et de l'électro-mécanique.

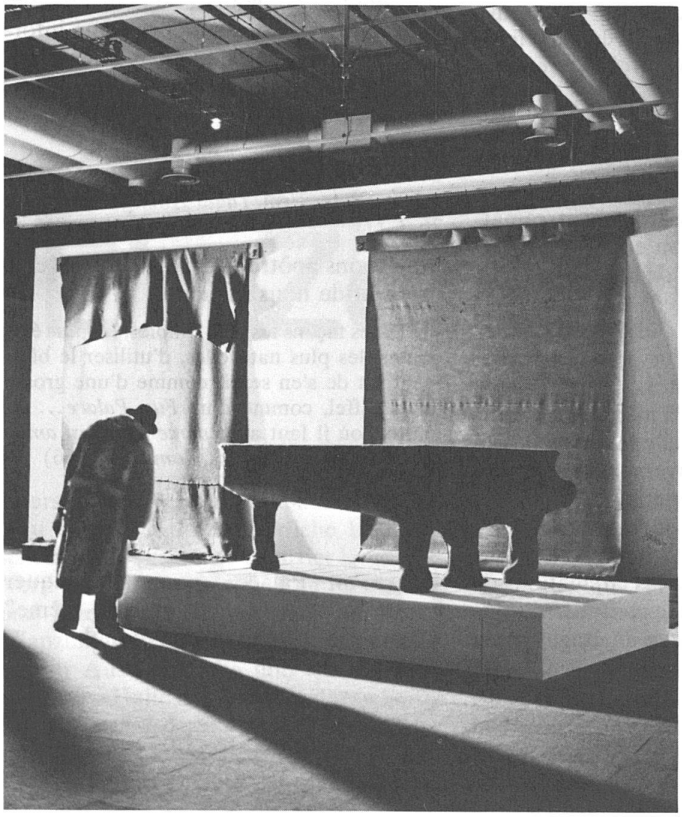
Or c'est de cette esthétique machiniste désormais périmée, sans rapport aucun avec celle que suggèrent les techniques actuelles de traitement de l'information, que relève le décor, surabondant, mais d'une extraordinaire élégance, qui est plaqué sur les deux façades principales du Centre, côté rue et côté place. Décor purement historicisant, dicté par une troisième référence: celle, d'ordre politico-culturel, au constructivisme soviétique. L'autofiguration de la machine, dans les projets historiques des années 24, faisait pleinement sens: elle devait aider à mobiliser des masses d'origine rurale pour la campagne d'industrialisation dont dépendait la construction de la société nouvelle. «At the End of the Machine Age», elle n'apparaît plus que comme un curieux anachronisme.

Du moins, en combinant, dans un projet établi au début des années 70 pour un monument parisien, l'hommage à Eiffel et l'hommage à Tatline, les auteurs de ce décor ont-ils montré que le sens politique, l'accord profond avec les intentions du pouvoir, qui fit la fortune des grands revivalistes du 19e siècle, n'est pas tout à fait perdu. Le rapprochement s'impose d'autant plus fort que le splendide «all out» de carcasse et de tuyauterie de la «raffinerie Beaubourg» ne fonctionne pas autrement qu'au 19e siècle la colonnade: il n'est en effet ni plus ni moins pertinent de traiter en raffinerie un temple de la culture que de faire d'une bourse ou d'une gare un temple à Mercure: dans un cas comme dans l'autre, ce qui est demandé au décor, c'est de simuler un fonctionnement et de suggérer des finalités conformes à l'image que veut donner de lui-même le pouvoir: «humaniste» naguère, «progressiste» à l'ère post-gaul-

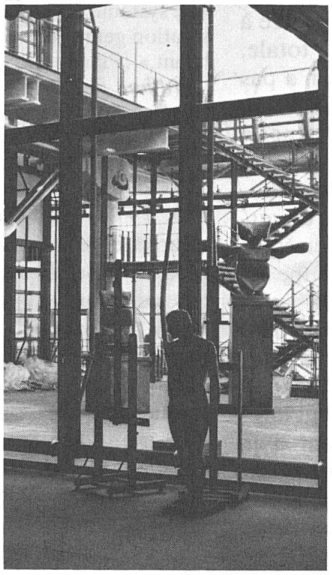
27



28

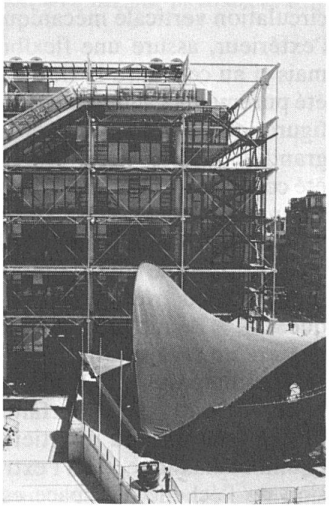


29



30

31



27 Jean Tinguely, «Méta II» auf dem Dach des Centre G. Pompidou/sur la terrasse du Centre G. Pompidou
28 Joseph Beuys vor seinem Filzflügel/devant son piano en feutre
29 Skulpturen/sculptures
30 Schulklasse in der kubistischen Abteilung/classe d'école dans la section cubiste
31 Vorplatz/place

(Fotos: Leonardo Bezzola, Bätterkinden BE)

lienne. Mais pourquoi diable avoir, pour figurer l'ouverture, au monde de demain, du pouvoir même qui a voulu «Concorde», dessiné un très élégant paquebot d'avant-hier?

Polyvalence et non-fonctionnalité

«Une machine ,à tout' plutôt qu'un bâtiment spécifique.» (Renzo Piano, *Architecture d'aujourd'hui,* nr 189)

«Un' interpretazione che tende a distruggere il principio di museo e di biblioteca per proporre il modello di una attrezzatura più utilizzabile.» (Renzo Piano, *Zodiac,* nr 22)

Le parti est net: substituer à la satisfaction des exigences spécifiques d'équipements fortement caractérisés (musée, bibliothèque, etc.) une «polyvalence généralisée» permettant d'obtenir une flexibilité totale dans l'utilisation de la «machine à tout». A vrai dire, les architectes ne semblent plus tellement sûrs, aujourd'hui, que ce parti se justifie à un autre niveau que celui du verbe: «Nous ne savons pas jusqu'à quel point il est polémique, et jusqu'où il est réaliste» (*domus,* nr 566)

Il ne s'agit pas de savoir si la solution – combien coûteuse – qui consiste à superposer cinq halls de foire, de mêmes dimensions et de même hauteur sous plafond, sans autre liaison entre eux qu'une circulation verticale mécanique rejetée à l'extérieur, assure une flexibilité totale, mais si au contraire la flexibilité n'a pas été purement et simplement sacrifiée à sa figuration. Depuis Mies, on sait que le grand conteneur vitré, lorsqu'il n'a pas été conçu comme simple Palais des expositions, impose à l'utilisateur plus de servitudes qu'il ne lui permet de libertés, et ne se justifie que dans l'optique d'une esthétique réductrice, de type mondrianesque. Or, à Beaubourg, l'espace, défini à l'extérieur avec une justesse remarquable (les dimensions de la place ménagée à l'ouest du bâtiment et parfaitement intégrée à la trame du quartier, sont d'un équilibre classique, dû à l'extrême précision de l'échelle), l'espace est, à l'intérieur, d'une indigence consternante, même, ce qui est un comble, dans le gigantesque hall d'entrée, seul volume dans lequel les architectes aient joué sur plusieurs niveaux.

Le caractère factice de la «polyvalence généralisée» que les architectes voulaient atteindre n'en apparaît que plus nettement, aux niveaux de ce-qui-ne-doit-plus-être-un-musée, dans la difficulté à articuler des circuits vite différenciés et intelligibles; à celui de ce-qui-ne-doit-plus-être-une-bibliothèque, à créer des lieux propices à la concentration, etc. La mise «all out» des équipements techniques (qui entraîne un développement monotone de la tuyauterie sous plafond), la répartition uniforme des surfaces vitrées (en particulier l'excès d'éclairage latéral sol-plafond) sur le pourtour, contrastant avec l'absence totale d'éclairage naturel en zone centrale, la lassante constance d'une hauteur sous plafond unique, pour ne rien dire des dimensions inhumaines d'un bureau-paysage totalement inadapté, imposent des contraintes infiniment plus rigides, voire compromettant beaucoup plus gravement le fonctionnement du Centre que l'aurait fait une structure moins ostentatoirement «flexible». Pas plus qu'au CNIT de la Défense, la prouesse technique n'est ici «gratuite»: elle se paie de contraintes d'autant plus absurdes qu'elles sont arbitraires.

Figuration, figurants, figurines

«Le système des parcours ne peut pas être une solution genre tube digestif. Il doit être intelligent.» (Piano et Rogers, *Architecture d'Aujourd'hui,* nr 189)

«Beaubourg, pour nous, c'est une rue qui serpente d'étage en étage.» (Piano et Rogers, *ibid.)*

Dès 1971, Paul Bossard faisait remarquer que, si la solution en hauteur permettait, à Beaubourg, de libérer au sol un espace quantitativement et qualitativement important, elle obligeait d'autre part à mécaniser la plus grande part des circulations (escalators, ascenseurs, monte-charges). Par là même, alors qu'à l'extérieur du Centre elle favorisait le développement de mouvements spontanés de passants et de flâneurs, à l'intérieur elle restreignait radicalement la liberté de mouvement des visiteurs. N'en déplaise aux architectes: les circulations de Beaubourg, c'est tout le contraire d'«une rue qui serpente d'étage en étage», c'est bel et bien «un tube digestif» – ou plutôt la maquette didactique, en plexiglas, d'un tube digestif. Il semble bien que ce «système» mécanique «de distribution» compte, pour les architectes, surtout comme moyen de figuration du fonctionnement de la «machine»:

«Beaubourg a été dessiné pour être utilisé par 5000 personnes. Si vous mettez 4000 personnes à l'intérieur et 1000 dans le système de distribution – escaliers mécaniques, passerelles, ascenseurs – vous avez en transparence *une sorte de diagramme* du bâtiment. Le public devient partie dynamique de l'ensemble.» (Piano et Rogers, *Architecture d'aujourd'hui,* nr 189)

Le dynamisme figuré ici n'est pas celui, spontané, désordonné, de la rue, c'est celui, contrôlé, «distribué», de la grande «machine à tout». Le tube de plexiglas dans lequel le visiteur glisse, immobile, pour être «traité» à la chaîne, n'a rien à voir avec l'escalier de l'Opéra de Garnier, ni avec le labyrinthe des accès à la Philharmonie de Scharoun, ni avec la rampe du Musée Guggenheim: rien à voir non plus avec les vomitoires tumultueux des grands stades. Le visiteur n'y est même pas figurant d'une représentation collective, mais figurine glissant immobile sur son tapis sans fin pour figurer à l'extérieur la consommation de l'information (le «brassage») et permettre d'évaluer le rendement de la machine: il est «traité» comme support d'une information visuelle sur un «mouvement» purement statistique – dirigé, contrôlé par qui, à quelles fins?

«Wo ist das Schaltpult? Wer ist der Maschinist?». (Peter Erni, *Tages Anzeiger Magazin,* 26.3.77)

Mais, bons apôtres, les architectes s'empressent de nous rassurer:

«Une des façons les plus simples, les plus évidentes, les plus naturelles, d'utiliser le bâtiment est de s'en servir comme d'une grosse Tour Eiffel, comme d'un *Fun Palace*... un endroit où il faut aller *parce que c'est amusant.*» (Piano et Rogers, *domus,* nr 566)

Le machiniste serait-il Tinguely?

Un «Fun Palace» pour polémiquer contre un pouvoir qui le gère lui-même? Comme tout cela est équivoque! ■