

Jean MAHEU
Président du Centre National d'Art et de Culture
Georges Pompidou

Dominique BOZO
Directeur du Musée National d'Art Moderne

vous convient à visiter les nouveaux espaces des collections permanentes du Musée National d'Art Moderne.

- en avant première le 16 décembre 1985 de 10 à 12 heures
- le jour de l'inauguration officielle le 17 décembre 1985 à partir de 16 heures.

(Entrée par le 4ème étage sur présentation du badge ou de la carte de service)

Par ailleurs, l'équipe des conservateurs du Musée présentera les nouveaux espaces à une date qui sera fixée ultérieurement.

Le personnel intéressé par cette présentation est invité à se faire connaître au secrétariat de Mme Catherine LAWLESS, poste 46-68.

Jean MAHEU

Dominique BOZO

MANIFESTATIONS LIEES A LA REOUVERTURE DES COLLECTIONS PERMANENTES
DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE DU CENTRE GEORGES POMPIDOU

I - Lundi 16 décembre 1985

1.1. 10H00/12H00

Visite réservée à l'ensemble des personnels du Centre Georges Pompidou.

Accueil par le Président du Centre et le Directeur du Musée national d'art moderne.

1.2. 14H00/16H00

Tournages des télévisions françaises ANTENNE 2 et F.R.3

Responsables : Catherine LAWLESS et Servane ZANOTTI accompagnées
d'un agent de sécurité

1.3. 16H00/19H00

Accueil de la Presse par le directeur du Musée national d'art moderne et ses collaborateurs.

Réception pour les journalistes (Traiteur : Aux Délices)

D.B.S. (M. LEROUX)

Mettre à disposition du Musée (salle de repos 4ème étage Sud)
six tables (voir installation et format avec Mme LAWLESS)

D.B.S. (Mme BELLIARD)

- Veiller au nettoyage après la dite réception

D.B.S. (M. GOUNELLE)

- Vérifier que le commissariat du 4ème arrdt a pris toutes les
dispositions pour faire enlever les véhicules aux abords Sud
du Centre et mettre en place les barrières Vauban.

II - INAUGURATION PAR M. FRANCOIS MITTERRAND, PRESIDENT DE LA
REPUBLIQUE le Mardi 17 Décembre 1985

2.1 D.B.S.

AVANT 9 H 00

Prévoir : - Mise en place du drapeau
- nettoyage du parcours

2.2 D.B.S.

Prévoir : - 1 agent OTIS ou 1 liftier pour la batterie d'ascen-
seur et 1 agent de sécurité pour les escaliers
mécaniques.

- Ascenseurs :

- * les bloquer au niveau de la porte Brancusi pour
l'arrivée du Président de la République
- * puis, lorsque le Président est au 4ème étage,
les bloquer à cet étage.

- Escaliers mécaniques

* Dès 10 H 15, inverser l'ordre normal de montée et de descente (montée par la rampe intérieure)

* Dès que le Président est au 4ème étage, les remettre dans leur ordre habituel

- Dès 10H30, un agent de sécurité interdit l'utilisation des escaliers mécaniques au départ du hall vers l'intérieur du bâtiment à toute personne non munie d'une invitation ou d'un badge décidé en commun par la Sécurité et les Relations Extérieures.

Un collaborateur du Musée (dont le nom sera indiqué très rapidement) et un agent de sécurité seront chargés dès 10h00 au 1er sous-sol de l'accueil des personnes handicapées qui prendront l'ascenseur qui leur est réservé (les accompagnateurs veilleront à ne pas être suivis par des personnes étrangères puisqu'aucun contrôle ne pourra être effectué par cette entrée)

Mme ALERS-PUET accompagnera dès leur arrivée dans le Centre Mme Evelyne RICHARD et le pool des photographes et des télévisions munis d'un badge "Présidence de la République".

Aucun autre photographe à l'exception de celui du Centre - M. CARTERON - ne sera autorisé à intervenir pendant la visite du Président de la République

2.3. - Dès 10 H 15, prise de poste des agents de sécurité suivant schéma décidé.

- Dès 10 H 15, prise de poste des agents des Relations Extérieures :

- . Entrée Saint-Merri : Mme Valérie BRIERE
- . Place Georges Pompidou : Mme Maryvonne DELEAU
- . Rue du Renard : Mme Thérèse GROUTSCH
- . Parc de Stationnement : M. Olivier ROSENTHAL

2.4. Prévoir dès 10 H 00 que soient éclairés :

- * Les Galeries contemporaines et leur librairie
(un collaborateur du Musée national d'art moderne y sera posté)
- * La librairie FLAMMARION du Forum
- * Le poste téléviseur de l'Atelier des Enfants dont le son
devra toutefois être coupé
- * L'accueil général, et en état de marche les écrans
ANTIOPE et les écrans TELEMATIQUE
- * L'exposition "Bateau Blanc" (le son devra être également
coupé)
(Un collaborateur du CCI y sera posté)
- * Le portrait du Président Georges Pompidou
- * La Galerie du CCI (un collaborateur du CCI y sera posté)
- * La librairie FLAMMARION au 4ème étage, et prévoir son ouverture

D.B.S. : Devront être otées :

- La caisse de l'exposition "Bateau Blanc"
- Les bannières WALT DISNEY et FIT

SIGNALE

=====

D.B.S.

Les changements des batteries d'affiches au 1er sous-sol
et dans le forum devront être impérativement terminés
avant 9H30.

2.5. Jusqu'à 10 H 45 :

Arrivée des invités par les 4 entrées mentionnées ci-dessus.
Leur carton nominatif leur sera demandé.

Chaque agent des Relations Extérieures posté aura une liste nominative des invités. En cas de litige, ces collaborateurs prendront l'attache de M. Jean-Yves MOCK (Tel : 47.32 ou 47.27) s'ils ne sont pas à même de régler le problème.

Les invités s'acheminent vers le 4ème étage par les escaliers mécaniques, ils sont accueillis par le Directeur du Musée national d'art moderne et ses proches collaborateurs, et sont dirigés vers l'espace de repos de l'angle Sud-Ouest où un concert leur est donné.

SIGNALE

=====

Le quatuor ROSAMONDE joue de 10 H 30 à 11 H 15 environ.

Les musiciens et leur coordinateur, M. Sylvain TORIKIAN, seront munis d'un badge pour entrer dans le Centre (responsable : M. Marcel BONNAUD) et rejoindront le P.C. de sécurité où un responsable les accompagnera au 4ème étage.

- 2.6. Les personnalités qui sont appelées à être présentées au Président de la République resteront de part et d'autre du tourniquet d'accès du Musée.
- 2.7. A 10 H 45, le Président du Centre Georges Pompidou accompagné par M. Gilbert PARIS, gagne l'entrée Saint-Merri.
- 2.8. Arrivée du Ministre de la Culture et de Mme Jack LANG.

M. Jack LANG rejoint M. Jean MAHEU

Mme Jack LANG sera accompagnée au 4ème étage par M. Xavier NORTH.

2.9. Arrivée de Mme Georges POMPIDOU par le parc de stationnement (1er sous-sol). Elle est accueillie par M. Alain ARNAUD qui l'accompagne au 4ème étage.

III - 11H00

- Arrivée du Président de la République et de Mme François MITTERRAND.

- Accueil : M. Jack LANG, Ministre de la Culture

M. Jean MAHEU, Président du Centre national d'art et de Culture Georges Pompidou

- Guidé par M. Gilbert PARIS, le Président de la République et les personnalités qui l'ont accueilli gagnent le Musée national d'art moderne au 4ème étage, par les escaliers mécaniques.

- à l'entrée du Musée, le Chef de l'Etat et son épouse sont salués par :

M. Dominique BOZO, Directeur du Musée national d'art moderne

Celui-ci présente au Président de la République et à Mme MITTERRAND :

Mme Isabelle MONOD-FONTAINE, Conservateur des Collections

M. Alfred PACQUEMENT, Conservateur, Chargé de l'art contemporain

- Le Président de la République et Mme François MITTERRAND sont alors salués par :

1/ Mme Georges POMPIDOU

Mme Jack LANG

Le Sénateur Michel MIROUDOT, Président du Conseil
d'Orientation du Centre Georges Pompidou

Mme Jean MAHEU

Mme Eric BOISSONNAS, Présidente de la Société des Amis
du Musée national d'art moderne

M. Louis CLAYEUX, Président de la Commission interminis-
térielle d'agrément pour la conservation du patrimoine
artistique national

2/ M. François BURKHARDT, Directeur du Centre de Création
Industrielle

M. Michel MELOT, Directeur de la Bibliothèque Publique
d'Information

Mme Gae AULENTI, Architecte de la nouvelle présentation
du Musée

- M. Dominique BOZO, assisté de Mme MONOD-FONTAINE et de M. PACQUEMENT
fait visiter le Musée national d'art moderne - dans le sens Sud/
Nord - au Chef de l'Etat, à Mme François MITTERRAND et à M. Jack
LANG, accompagnés des personnalités indiquées ci-dessus.

- En traversant les différentes salles, certains artistes ou héritiers pourront être présentés au Chef de l'Etat. Parmi eux, citons :
Mme Marie MATISSE, belle-fille du peintre et Claude DUTHUIT son petit-fils, Mme Marcel DUCHAMP, M. Sam FRANCIS, les membres de la famille ROUAULT, Mme Suzy MAGNELLI, M. et Mme Claude PICASSO, Mme Jacqueline PICASSO, M. Charles DELAUNAY, Mmes Marc et Ida CHAGALL, M. Etienne MARTIN, M. BALDACCINI dit CESAR.

- Le Président de la République, Mme François MITTERRAND et leur suite, reviennent vers la partie Sud du Musée par l'allée centrale où sont exposées des sculptures.

Pendant ce trajet, certains des invités pourront être présentés au Chef de l'Etat et à Mme MITTERRAND.

Ils visitent l'exposition LAURENS (organisée à l'occasion du centenaire de sa naissance) : M. et Mme Claude LAURENS, héritiers de Henri LAURENS et de Mme Georges BRAQUE, lui sont présentés.

12H00 - 12H15

- Fin de la visite du Musée national d'art moderne.

Le Président de la République prend alors congé des personnalités qui l'ont accompagné pendant cette visite.

- Il signe le Livre d'or - Responsable : Melle Christine ANDRE

D.B.S. Installer une table et deux chaises à l'entrée du Musée.

Avant de quitter le Musée, sont présentés au Chef de l'Etat, les principaux artisans de son réaménagement.

- M. Dominique BOZO, directeur du Musée national d'art moderne, salue le Président de la République.
- Le Chef de l'Etat accompagné par M. Jean MAHEU, gagne par l'escalier mécanique, le premier sous-sol où se tient le colloque "Etat et Démocratie".

Le Président de la République est accueilli à l'entrée de la grande salle par les organisateurs.

SECURITE

- Prévenir les organisateurs du colloque dès que le Chef de l'Etat quitte le Musée.

MARCEL BONNAUD

- Prévoir places au colloque pour la suite du Président et pour M. MAHEU.
- A l'issue de son intervention, le Président de la République quitte le colloque. Il est raccompagné à sa voiture, Place Georges Pompidou par M. Jean MAHEU.

Ministère de la Culture

3, rue de Valois, 75042 Paris Cedex 01 - Téléphone : 296-10-40

Le Ministre

DP-1996004 (1)
(7)

Le 29 Novembre 1985

CNAC GEORGES POMPIDOU
Service des Archives

François Mitterrand a soutenu, dès le premier jour, le projet du Centre Pompidou. Devenu Président de la République, il réserva tout naturellement sa première sortie officielle au Centre. Il exprima aussitôt sa volonté d'enrichir l'oeuvre du Président Pompidou. A sa demande, un programme d'extension et de rénovation fut mis au point.

Ce programme concernait:

* la création d'une salle de cinéma et de vidéo, nommée "Garance", permettant de donner leur place légitime à ces deux formes d'expression au sein du Centre Pompidou. Inaugurée en décembre 1984, cette opération a bénéficié d'une aide de 11 millions de francs du Ministère de la Culture.

* les Galeries contemporaines, consacrées aux jeunes créateurs, dont le volume d'exposition fut sensiblement accru par extension sous l'auvent sud du bâtiment et dont l'aménagement intérieur fut entièrement restructuré par Renzo Piano. Cette première tranche fit l'objet d'une aide de 12,5 millions de francs de mon Département et fut achevée en mai 1985.

* les salles des collections permanentes du Musée national d'art moderne. Ayant vocation en effet à présenter les collections les plus prestigieuses de l'art moderne et contemporain, le Musée national d'art moderne risquait, cinq ans après son installation, de n'être plus à jour, tant en raison de l'extension des collections que de l'évolution de la muséographie au cours des récentes années. Il fallait donc en redéfinir les volumes, l'éclairage, les circulations... en fonction à la fois de l'originalité propre de l'architecture du Centre Georges Pompidou et de la cohérence des collections qui appelait une nouvelle présentation.

Dès 1982, les moyens nécessaires à un réaménagement du Musée National d'art moderne, dont j'estimais qu'il devait prendre rang parmi les premiers musées internationaux d'art du XXème siècle, ont été dégagés. J'ai confié à un nouveau Directeur, Dominique Bozo, la mission d'accomplir cette ambition. Une enveloppe de 30 millions de francs fut accordée pour mener à bien ce programme de réaménagement, que j'attribuais à Madame Gae Aulenti.

.../...

Parallèlement, la nécessité était affirmée d'accroître les collections du Musée afin qu'y soient représentés à la fois les grands maîtres du XXème siècle, et les tendances les plus contemporaines de la jeune création. La dotation d'acquisition est ainsi passée de 8 à 24 millions de francs de 1981 à 1986, totalisant 106,8 millions de francs pour ces cinq années (contre 24,3 millions de francs pour les années de 1977 à 1981.)

Dans le même temps, Louis Clayeux, le nouveau Président de la Commission des dotations, nommé par le Président de la République, ouvrait très largement les portes à l'acquisition d'oeuvres exceptionnelles.

Le nouveau Président du Centre Pompidou, Monsieur Jean Maheu, nommé en mars 1983, eut à coeur de mettre en oeuvre et d'enrichir ce programme qui trouve aujourd'hui, avec l'inauguration des nouvelles salles des collections permanentes, sa réalisation la plus marquante.

Tout musée a son mystère, qui se nourrit des relations intimes entre le secret des oeuvres, l'équilibre de l'architecture qui les accueille et le regard de ses visiteurs. Je crois pouvoir dire que ce mystère a été non seulement préservé dans la nouvelle conception que nous découvrons aujourd'hui, mais encore qu'il y a gagné en puissance et en poésie.

Je tiens à saluer ici l'oeuvre de Jean Maheu, de Dominique Bozo, et le travail de tous ceux qui ont collaboré à ce programme qui a été mené à terme dans le respect des délais et des évaluations budgétaires initiales.

Ce programme devrait encore se poursuivre, au cours des deux prochaines années, par l'extension du bâtiment de l'IRCAM par ailleurs, et sous l'impulsion de son nouveau Directeur, la Bibliothèque Publique d'Information s'est résolument ouverte aux technologies modernes de communication du savoir.

L'honneur de la République est que chaque Président apporte de nouvelles pierres à l'oeuvre commune. Au moment où de nouveaux chantiers s'ouvrent à Paris et en province, le devoir du gouvernement était de parfaire l'oeuvre exceptionnelle du Président Pompidou.



Jack LANG

Le Ministre

François Mitterrand a soutenu, dès le premier jour, le projet du Centre Pompidou. Devenu Président de la République, il réserva tout naturellement sa première sortie officielle au Centre. Il exprima aussitôt sa volonté d'enrichir l'oeuvre du Président Pompidou. A sa demande, un programme d'extension et de rénovation fut mis au point.

Ce programme concernait:

* la création d'une salle de cinéma et de vidéo, nommée «Garance», permettant de donner leur place légitime à ces deux formes d'expression au sein du Centre Pompidou. Inaugurée en décembre 1984, cette opération a bénéficié d'une aide de 11 millions de francs du Ministère de la Culture.

* les Galeries contemporaines, consacrées aux jeunes créateurs, dont le volume d'exposition fut sensiblement accru par extension sous l'auvent sud du bâtiment et dont l'aménagement intérieur fut entièrement restructuré par Renzo Piano. Cette première tranche fit l'objet d'une aide de 12,5 millions de francs de mon Département et fut achevé en mai 1985.

* les salles des Collections permanentes du Musée national d'art moderne. Ayant vocation en effet à présenter les collections les plus prestigieuses de l'art moderne et contemporain, le Musée national d'art moderne risquait, cinq ans après son installation, de n'être plus à jour, tant en raison de l'extension des collections que de l'évolution de la muséographie au cours des récentes années. Il fallait donc en redéfinir les volumes, l'éclairage, les circulations... en fonction à la fois de l'originalité propre de l'architecture du Centre Georges Pompidou et de la cohérence des collections qui appelait une nouvelle présentation.

Dès 1982, les moyens nécessaires à un réaménagement du Musée national d'art moderne, dont j'estimais qu'il devait prendre rang parmi les premiers musées internationaux d'art du XXème siècle, ont été dégagés. J'ai confié à un nouveau Directeur, Dominique Bozo, la mission d'accomplir cette ambition. Une enveloppe de 30 millions de francs fut accordée pour mener à bien ce programme de réaménagement, que j'attribuais à Madame Gae Aulenti.

Parallèlement, la nécessité était affirmée d'accroître les collections du Musée afin qu'y soient représentés à la fois les grands maîtres du XXème siècle, et les tendances les plus contemporaines de la jeune création. La dotation d'acquisition est ainsi passée de 8 à 24 millions de francs de 1981 à 1986, totalisant 106,8 millions de francs pour ces cinq années (contre 24,3 millions de francs pour les années de 1977 à 1981).

Dans le même temps, Louis Clayeux, le nouveau Président de la Commission des dations, nommé par le Président de la République, ouvrait très largement les portes à l'acquisition d'oeuvres exceptionnelles.

Le nouveau Président du Centre Pompidou, Jean Maheu, nommé en mars 1983, eut à coeur de mettre en oeuvre et d'enrichir ce programme qui trouve aujourd'hui, avec l'inauguration des nouvelles salles des collections permanentes, sa réalisation la plus marquante.

Tout musée a son mystère, qui se nourrit des relations intimes entre le secret des oeuvres, l'équilibre de l'architecture qui les accueille et le regard de ses visiteurs. Je crois pouvoir dire que ce mystère a été non seulement préservé dans la nouvelle conception que nous découvrons aujourd'hui, mais encore qu'il a gagné en puissance et en poésie.

Je tiens à saluer ici l'oeuvre de Jean Maheu, de Dominique Bozo, et le travail de tous ceux qui ont collaboré à ce programme qui a été mené à terme dans le respect des délais et des évaluations budgétaires initiales.

Ce programme devrait encore se poursuivre, au cours des deux prochaines années, par l'extension du bâtiment de l'IRCAM de Pierre Boulez. Par ailleurs, et sous l'impulsion de son nouveau Directeur, la Bibliothèque publique d'information s'est résolument ouverte aux technologies modernes de communication du savoir.

L'honneur de la République est que chaque Président apporte de nouvelles pierres à l'oeuvre commune. Au moment où de nouveaux chantiers s'ouvrent à Paris et en province, le devoir du gouvernement était de parfaire l'oeuvre exceptionnelle du Président Pompidou.



Jack LANG

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Enrichissements et nouveaux espaces

Depuis l'ouverture du Centre Georges Pompidou, il y a 7 ans, les collections du Musée national d'art moderne se sont considérablement accrues et diversifiées, en particulier en ce qui concerne les tendances internationales de l'art contemporain.

Le budget d'acquisition du Musée qui avait connu une dotation de 8 M de francs en 1977 à l'ouverture du Centre n'avait jamais été réajusté. Ce fut fait en 1982 où il est passé à 18 M. puis à 23,8 M. en 1984. Ce triplement des crédits d'acquisitions du Musée national d'art moderne ne représente pas seulement une substantielle augmentation du pouvoir d'acquisition du Musée, c'est en même temps le moyen de transformer complètement la physionomie de la Collection permanente par l'achat de pièces prestigieuses selon les trois axes de la politique qui a été définie par le Musée national d'art moderne :

- renforcer la partie historique de la collection (le premier quart du siècle)
- rassembler les oeuvres de la génération d'artistes qui est active dans les années 40 et 50
- tenter de rendre compte de ce qui se passe en France et à l'étranger, dans le domaine de l'art aujourd'hui.

Il devenait donc nécessaire d'exploiter la capacité de transformation et les ressources du bâtiment conçu par Renzo Piano et Richard Rogers, en tenant compte de l'expérience muséographique acquise depuis quelques années dans les Collections permanentes et dans les grandes expositions pluridisciplinaires.

Sur les bases d'un programme muséographique remis par l'équipe du Musée, approuvé par le Ministre Monsieur Jack Lang et financé par son département ministériel, l'architecte Gae Aulenti a été chargée de concevoir, pour le 4ème étage, un projet de réaménagement qui tienne compte des exigences de la partie historique et des grands courants internationaux de 1905 à 1965. Ses recherches l'ont conduite à proposer des volumes plus homogènes, réservés tantôt à l'oeuvre d'un seul artiste tantôt à un mouvement stylistique. Les nouveaux espaces, disposant de cimaises de grande hauteur, ont été conçus en fonction d'une qualité d'éclairage très soignée et d'une visibilité parfaite

des oeuvres présentées. L'une des caractéristiques du projet de l'architecte est la création d'espaces adjacents qui permettent de présenter régulièrement, en dialogue avec les oeuvres principales, les collections graphiques et photographiques ainsi que de nombreux documents.

Quant à la présentation réservée à l'art contemporain, située aujourd'hui au 3ème étage, elle gagne à cette occasion trois fois plus d'espace.

Par ailleurs, les terrasses sud et ouest ont été entièrement remodelées pour accueillir un grand nombre de sculptures et le jardin de sculptures de la Terrasse ouest est directement accessible par le parcours des Collections.

L'ensemble a été étudié dans le respect de l'architecture du bâtiment, en soulignant sa structure et en préservant son ouverture sur l'extérieur.

TEL : 277-12-33

Responsable du Service Presse et Animation: Catherine Lawless, poste 46-68

Attachée de presse: Servane Zanotti, poste 46-60

Secrétariat : Christiane de Martino,

**AU MUSEE
NATIONAL D'ART
MODERNE**

**UNE
NOUVELLE
PRESENTATION
DES
COLLECTIONS
PERMANENTES**

Le Centre Georges Pompidou s'est donné trois ans pour apporter à ses espaces une amélioration que rendaient nécessaire, après huit années de fonctionnement, une constante augmentation de sa fréquentation, un accroissement important des Collections nationales, le besoin de s'ouvrir plus largement aux arts du spectacle, également le désir de porter témoignage de la création contemporaine le plus efficacement possible. Un important programme de réaménagement et de développement, soutenu par le ministre de la Culture, a été mis en œuvre : ouverture d'une salle de cinéma et de vidéo — la salle Garance —, ainsi que d'une nouvelle librairie, agrandissement des Galeries contemporaines, création de galeries d'expositions légères, amélioration des lieux d'accueil et de restauration et des abords du Centre... Mais aussi réaménagement des espaces affectés à la présentation des collections permanentes du musée.

DOMINIQUE BOZO
Directeur du Musée national d'art moderne

ISABELLE MONOD-FONTAINE
Responsable du service des collections

ALFRED PACQUEMENT
Chargé de l'art contemporain

Prenant la direction du Musée national d'art moderne en octobre 1981, vous avez proposé un nouveau programme muséographique pour la présentation des collections ; en quoi celui qui avait été mis en place en 1977 à l'ouverture du Centre Georges Pompidou vous a-t-il semblé caduc ?

Dominique Bozo. C'est une question qui ne concerne pas seulement le Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou et qui pourrait être posée à tous les directeurs de musée. Si l'on regarde l'histoire des musées d'art moderne depuis vingt à trente ans, tous ont donné lieu à des « remises en forme », du fait en particulier de l'enrichissement de leurs collections. Mais il me semble que ce n'est pas pour autant une particularité des musées d'art moderne — le Louvre en vingt ans a connu trois transformations importantes.

Il est absolument nécessaire, vital même pour tout musée, de renouveler régulièrement sa muséographie, du moins pour partie de ses collections selon les enrichissements. Mais ce problème est posé essentiellement par l'art contemporain. Celui d'aujourd'hui et de demain. Dans le cas du Musée national d'art moderne, la nécessité de cette transformation tient pour beaucoup à un enrichissement sans précédent de la collection et à son évolution. C'est sans doute dans le monde le musée dont les collections se sont le plus rapidement transformées ces dernières années. En dix ans, en effet, elles se sont profondément modifiées en qualité, grâce aux dons et donations, et à une politique d'achats visant à combler les lacunes historiques les plus criantes. Il devenait donc indispensable de reprendre la présentation des collections et de l'adapter à leur nouveau contenu, surtout pour la partie historique marquée par l'entrée récente de plusieurs chefs-d'œuvre. Il devenait urgent, du même coup, de gagner des surfaces. Devant cette nécessité, nous nous sommes vite rendu compte que la présentation mise en place à l'ouverture du Centre était de type « provisoire » et mobile, exigeait plus de place mais aussi des volumes plus affirmés, construits, définis par des angles et avec des cimaises plus hautes permettant d'envisager un autre système d'éclairage, en un mot qu'elle était contradictoire, tant avec le contenu qu'avec l'architecture. Nous avons retenu ce parti, avec l'idée d'affirmer les grandes individualités du siècle autour desquelles tout s'organise et se développe, et pour mettre en valeur certains points forts particuliers à cette collection comme le cubisme par exemple. Nous avons recherché une présentation plus concentrée, par opposition à la présentation antérieure qui était éclatée, atomisée pourrait-on dire.

L'autre raison tient au principe de l'architecture du bâtiment. Lorsque l'équipe du musée chargée de son installation dans le Centre a pris possession de ses nouveaux locaux, elle a dû être confrontée à une situation et à des difficultés d'aménagements imprévues. L'aménagement de grandes surfaces, sans aucune structure, n'allait pas de soi. Comment inscrire et présenter une collection permanente sur ces immenses plateaux ? Comment des œuvres conçues pour l'essentiel dans de petits espaces et pour des appartements bourgeois pouvaient-elles trouver ici un espace à leur échelle ? Dans le projet initial — qui voulait rompre avec la conception traditionnelle du musée —, les notions de flexibilité, de mobilité, de mise en scène éphémère, de même type pour toutes les expositions du Centre, ont prévalu et momentanément convaincu qu'il fallait tenter cette expérience. On a pensé que l'absence de repère au sol multiplierait les possibilités de présentation. Or, ce principe à l'usage a montré ses limites et ses contraintes. La mobilité des œuvres et des espaces de présentation n'est nécessaire qu'à l'art le plus récent. Toute collection est pour un certain temps, un pari, et surtout un échantillonnage. Une architecture éphémère convient donc parfaitement. Pour les œuvres du début du siècle, il en va tout autrement. La présentation qui a été faite à l'ouverture en 1977 était une présentation parfaite, sur mesure ; les espaces et les rapports avaient été décidés en fonction des œuvres. On pensait qu'en déplaçant un tableau, on pourrait aussi modifier la présentation d'un espace entier, cette transformation étant nécessaire pour permettre une lecture cohérente de la collection. Or, ce principe s'est avéré impossible à réaliser, d'une part en fonction du coût de ces opérations, d'autre part en raison du nombre de prêts que le musée doit consentir à l'extérieur et des limites de la collection elle-même. On s'est donc rendu compte que les tableaux bougeaient mais que les espaces ne bougeaient pas. Or, il est évident que sur la cloison qui supporte « Le Luxe » de Matisse, l'on ne peut replacer n'importe quel autre tableau de même format ou de même qualité. Une cimaise basse et étroite par œuvre constitue un fond particulier, un double encadrement. L'œuvre est comme suspendue dans le vide. Modifier une cimaise se répercute sur l'ensemble du parcours, à la manière d'une maille qui saute et qui défait tout un tricot.

Progressivement, le parcours est devenu éclaté, illisible, avec pourtant des points fixes comme « En barque » de Bonnard ou « La Noce » de Léger, mais dont la situation devenait par moment anachronique. Le paradoxe aurait donc voulu que la première présentation ne bougeât jamais, ou que la notion de flexibilité soit appliquée à une collection « historique » qui n'évoluerait pas. Enfin curieusement, les cimaises basses de 3,50 m au mieux révélaient le bâtiment de façon contraignante au lieu de le valoriser. Alors on a voulu le cacher et l'on a posé des velums sur les espaces de présentation. Ces parapluies, ces toits de toile vite sales devenaient une structure fixe. Déplacer une cimaise devenait contradictoire avec la structure du velum.

Le musée semble se définir aujourd'hui par trois types d'espaces : celui du 4^e étage pour la collection historique, celui du 3^e pour la collection contemporaine, celui des Galeries contemporaines pour les expositions d'art actuel.

D.B. Il faut comparer ce qui est comparable, c'est-à-dire la différence d'espaces, d'une part à l'intérieur des collections permanentes (4^e et 3^e), et d'autre part des expositions temporaires (Grande galerie du 5^e et Galeries contemporaines au rez-de-chaussée). La comparaison d'espaces des collections permanentes et Galeries contemporaines est d'un autre ordre. La différence entre les espaces du 4^e et du 3^e est motivée par deux raisons : l'aménagement du 4^e étage peut être considéré comme un point de vue sur l'histoire de la collection que le musée possède et l'histoire de l'art du 20^e siècle ; l'aménagement du 3^e étage doit être vu comme un regard sur le présent, sur une collection d'art contemporain en train de se faire à partir d'œuvres qui parfois ont à peine deux ans d'âge ; celles d'artistes qui sont apparus depuis très peu de temps, dont la « mode » s'est imposée pour le meilleur ou le pire. On peut envisager aujourd'hui cette double perspective : l'évolution récente de la collection historique le permet et l'on sait, par ailleurs, qu'elle n'évoluera plus autant. Il est de plus en plus difficile d'acquérir des chefs-d'œuvre.

En outre, il est urgent, de nos jours, que la notion de qualité l'emporte sur la notion de quantité. Dans cinquante ans, les points de vue seront peut-être différents et l'on cherchera, qui sait, à rendre compte aussi bien des grands et des petits maîtres, des Salons, etc., dans une perspective sociologique de l'art. Pour le moment, ce n'est pas le cas et il me semble que vis-à-vis du public, et des artistes, le musée doit s'efforcer de montrer l'essentiel, avec le meilleur si c'est possible, sans se disperser dans le secondaire, en un mot prendre ses responsabilités. Nous ne sommes sans doute pas assez stricts aujourd'hui où tout va si vite. Or, le musée a la chance d'avoir dans sa collection des ensembles exceptionnels de grandes personnalités du siècle (Matisse, Braque, Léger, Brancusi, Kandinsky) et donc la possibilité de mettre en relation les grands repères de l'histoire du XX^e siècle. Il était intéressant de construire dans l'espace du Centre, qui le permet, des types d'espaces qui correspondent à des types d'œuvres dont on connaît pertinemment les conditions de création, qui n'avaient d'ailleurs pas comme objectif de prendre place au musée, mais dans des lieux moins publics. Le gigantisme de l'institution ne devait pas éloigner la possibilité de créer des relations intimes, corporelles avec les œuvres et avec l'espace dans lequel on est. Espaces donc à l'échelle des « appartements » pour rendre compte des ateliers de l'époque (Bateau-lavoir, La Ruche, ateliers de Mondrian, de Brancusi, etc.), des appartements de collectionneurs (Stein, Dutilleul, Gourgand, Doucet...), vitrines pour évoquer les conditions de « bricolage dans les cuisines », des objets dada et surréalistes ; et si l'on pense à Klee, l'on est dans l'intimisme, dans la relation de la feuille de papier sur la table.

Par chance, le 4^e étage peut contenir toute la collection, ou presque, de 1905 à 1960, et permettre par ce nouveau programme muséographique de considérer le fauvisme, le cubisme, Mondrian, la peinture de chevalet, tout en mettant en rapport d'échelle le tableau avec les lieux de production des œuvres. On oublie trop souvent qu'à cette époque la relation d'œuvre n'était plus celle des grands châteaux/musées du 19^e siècle. Ce que l'on constate très bien, en revanche, c'est qu'à partir des années 60, la notion « d'environnement », de « happening », « d'action » modifie l'espace du musée, d'autant plus que ces gestes artistiques sont conçus en fonction du et pour le musée.

Par bonheur, dans le parcours du 4^e qui correspond à cette époque, un événement architectural — la double hauteur du plafond — permet de traduire cette étape charnière par une « tour » où seront présentées les œuvres de Klein, symboles de l'espace infini, signalant ainsi la rupture entre l'espace d'appartement et l'espace du musée. Les artistes représentatifs de ce changement incontestable mais non fondamental (le grand format n'est pas un critère) seront présents ici et là, car le 3^e n'est pas le ghetto des jeunes artistes. Ainsi, l'espace de présentation de l'art contemporain, accessible directement par l'entrée principale des collections au 4^e, ne fait pas rupture avec la présentation cohérente de la collection historique. S'il s'en démarque dans la conception architecturale, c'est que l'on ne peut être qu'incertain devant une collection en train de se faire : les artistes reconnus cohabitent avec ceux de la récente génération, les grands formats avec les œuvres intimes, l'échantillonnage avec un ensemble d'œuvres d'un seul artiste. Quelle sera demain la collection de l'art d'aujourd'hui ? Que restera-t-il ? Comment devra-t-on l'organiser ? Autant de questions en suspens que révèle l'aménagement d'aujourd'hui, à l'aspect provisoire, éphémère, réalisé à partir des éléments de l'ancienne présentation (moquette, spots, éclairage direct, cimaises étroites), mais qui conviennent, pour le moment, du seul point de vue expérimental et interrogateur que l'équipe du musée entend porter sur l'actualité artistique. Quant aux Galeries contemporaines,

dont le projet de Renzo Piano reflète avec beaucoup de réussite ce goût d'aujourd'hui pour la monumentalité des espaces, il répond à cette double attente : offrir aux artistes un véritable lieu permanent de grande qualité, pour susciter en retour une qualité des œuvres, sans que les énergies soient dispersées dans la construction sur mesure de l'espace, qui, à chaque exposition, était à réinventer. On sait que la notion de palimpseste pour un lieu (exemple les châteaux et autres lieux historiques) est une relation « charnelle » importante, non aseptisée, pour la création récente.

Le 4^e sud est aujourd'hui terminé ; il présente un espace radicalement différent du précédent. Quelle en est la répercussion sur la collection ?

D.B. Radicalement différent en apparence. Si, dans l'ancienne présentation, les collections donnaient l'impression d'être éclatées, elles sont aujourd'hui constituées en unités de présentation qui valorisent le caractère de la collection et la nature des œuvres chaque fois que le fonds le permet. Les carrefours historiques alternent avec des unités de présentation, sortes « d'ateliers » personnels. Ainsi, le cubisme historique (1909-1917), concentré dans un même espace, révèle une situation collective et débouche sur des ensembles individuels, marqués par la dispersion de la guerre, qui soulignent l'affirmation des individualités (Braque, Picasso, Léger). Pour Matisse dont la collection s'est considérablement enrichie avec des œuvres majeures et cette pièce unique qu'est le Chapelle de Vence, compte tenu aussi de la place particulière de cet artiste, on a pensé qu'il était une « œuvre à part », si personnelle, qu'il fallait l'affirmer comme telle.

Quel a été le principe architectural qui a été choisi pour ce regroupement ?

D.B. Le principe architectural est relativement simple et s'appuie sur une logique du bâtiment dont on n'avait peut-être pas conscience jusque-là. En effet, on avait surtout défini le caractère de l'architecture par l'unité du sol. Celle-ci n'a rien permis. Il fallait trouver, comme dans tout bâtiment, une « harmonique » architecturale. Elle s'est révélée dans les structures du plafond, dans le rythme de ces immenses poutres qui scandent régulièrement le bâtiment. Les expériences menées dans les grandes expositions avaient enfin montré que le musée manquait de cloisons de grande hauteur. Or, le premier parti retenu avec Gae Aulenti¹ était de ne pas s'opposer au bâtiment, mais, au contraire, de chercher à tirer parti de

¹ - Architecte chargée de la conception du 4^e étage.

ses propriétés. Dans cette optique et s'appuyant sur le rythme architectonique des grandes poutres métalliques du plafond, les recherches de Gae Aulenti et de son équipe l'ont conduite à créer des volumes plus homogènes, où se lit une sorte de continuité entre la surface de présentation et le plafond. Ces nouveaux espaces disposent en outre de cimaises de grande hauteur. Ils sont conçus en fonction d'une qualité d'éclairage très soignée, un éclairage non dramatique et — surtout pas ponctuel — offrant une visibilité parfaite des œuvres présentées. L'une des caractéristiques de ce projet est la création d'espaces ou de galeries adjacentes inventées par Gae Aulenti sous les poutres maîtresses. Elles soulignent les structures du bâtiment et par ailleurs vont permettre de présenter régulièrement, en dialogue avec les œuvres principales, les collections graphiques et photographiques, ainsi que des œuvres de petite dimension. Elles répondent surtout au souci d'une pédagogie par les œuvres, livres, documents d'archives, dialogues entre l'art et la littérature, etc. L'ensemble a été étudié dans le respect de l'architecture du bâtiment et en préservant son ouverture sur l'extérieur.

De quelle manière le rapport avec la ville est-il maintenu ?

D.B. Il n'a pas été question de nier la transparence, ni la relation avec la cité mais, au contraire, d'affirmer l'ouverture sur la ville, de la concevoir dans le respect des œuvres. On peut dire qu'aujourd'hui le rapport du musée avec la ville est total.

L'essentiel des baies vitrées a été dégagé. Une grande avenue intérieure, parallèle à la ville, longe les terrasses et crée un axe qui est à la fois un parcours suggéré de la présentation et un parcours libre. Le visiteur peut à son gré entrer ou sortir de la salle Léger, aller chez Kupka, s'arrêter chez les Surréalistes, s'en tenir là, reprendre directement sur ses pas en admirant la vue sur Paris et les sculptures présentées sur les terrasses médiatrices entre la ville et le musée. Ce principe n'annule absolument pas le rapport extérieur/intérieur qui caractérise l'architecture du Centre. Mais il souligne dans une plus grande clarté par rapport au parcours des collections, l'inscription nord-sud du bâtiment par rapport à Paris, en conservant une grande liberté de visite. Enfin, en installant l'art le plus récent, c'est-à-dire la fin du parcours à proximité de l'entrée, nous le rendons plus immédiatement accessible.

Quels ont été vos rapports avec Gae Aulenti ?

D.B. J'ai rencontré Gae Aulenti plu-

sieurs mois après avoir pris le musée en charge, à une époque où ma réflexion me portait à chercher dans l'architecture du Centre une présentation qui entretienne avec le bâtiment une relation dynamique. J'avais demandé à Renzo Piano² de mener cette réflexion avec moi. Il a estimé qu'il ne pouvait pas réintervenir pour ce second œuvre. Nous avons aussi réfléchi, avec lui, à qui pourrait conduire ce projet en continuant le bâtiment et non en s'y opposant. Nous avons envisagé plusieurs noms dont celui de Gae Aulenti. C'est le Ministre de la Culture, M. Jack Lang, qui m'a proposé de faire appel à elle pour ce réaménagement dont il avait perçu la nécessité lors de sa première visite du musée. Nous étions tous d'accord dans l'analyse de l'espace et de son évolution au cours des quatre premières années de fonctionnement : manque de construction harmonique, incidence de cette structure « molle » des cimaises basses sur les œuvres, banalisation de toutes les œuvres, désordre et absence de hiérarchie, etc. La peinture a besoin d'un mur pour résister, la sculpture pour se détacher. Ce sont des lapalissades. Gae Aulenti, en proposant l'installation des hautes cimaises entre ces poutres, qui sont nécessaires à la construction, a finalement trouvé les dimensions qu'un tableau exige.

Comment entendez-vous le rôle d'un architecte dans un programme muséographique ?

D.B. Le problème est double : d'une part les architectes ont tendance à considérer que leur rôle est de présenter les œuvres d'une façon définitive et que les œuvres sont comme le prolongement de l'espace architectural qu'ils ont conçu ; d'autre part, les conservateurs ont envie de concevoir les espaces qu'ils « supposent ». Il est bien évident que chaque rôle est spécifique. La conception idéale est donc un travail en commun. Les architectes italiens, sauf leur respect, formés ou marqués par Scarpa, ont été souvent confrontés à des problèmes muséographiques sans rapport avec le XX^e siècle, c'est-à-dire à la mise en valeur d'éléments archéologiques, à des fragments, à des problèmes de reconstitution ou de restitution, d'où un goût du théâtral et de la mise en scène. C'est le contraire de ce dont les musées du XX^e siècle ont besoin. Pourtant grâce à cette expérience, les architectes italiens ont acquis un talent que l'on trouve rarement chez leurs collègues étrangers. Il me semble que dans un programme muséographique le rôle de l'architecte est de répondre à un programme sur la qua-

lité des volumes, de la lumière, de la circulation. Tout ce qui n'est pas parcours muséographique lui appartient, c'est-à-dire les espaces extérieurs (accueil, espaces repos, circulation), perspectives, choix des matériaux, sens de la polychromie entre sol, plafond et murs, etc. Ce domaine est le sien et il dépend des conservateurs de ne pas frustrer l'architecte dans ses désirs « artistiques », dans la contemporanéité de son travail par rapport aux artistes, à condition que la qualité de la lumière, des volumes de présentation soit parfaite, et qu'il accepte les contraintes données par la mise en relation des œuvres. Ce qui est à craindre, ce sont les débordements de l'architecte : excès, redondances dans le décor, désir de compétition avec les œuvres présentées, maniérisme. Pour moi, une grande architecture est toujours modeste et ce qui peut paraître modeste est généralement d'une grande qualité. De ce point de vue, Gae Aulenti et son

équipe ont admirablement rempli leur rôle.

Vous parlez beaucoup de Matisse, de Picasso, de Léger ; et l'art contemporain ?

D.B. Les collections contemporaines, au développement et à l'extension desquelles nous nous sommes attachés depuis 1981, obtiennent par ce réaménagement un gain considérable de surface. Installées dans la totalité du 3^e étage, elles disposent d'un espace quadruplé et sont directement accessibles par l'entrée du 4^e alors qu'elles étaient situées auparavant en fin de parcours. Si leur présentation connaît quelques modifications muséographiques, elles gardent cependant le principe d'une structure nécessairement évolutive pour mieux faire connaître par des accrochages renouvelés l'art d'aujourd'hui, comme une sorte d'exposition temporaire des collections, renouvelable à peu près tous les ans dans ses structures. Le parcours comprend des espaces spécifiques pour la vidéo, les environnements, les dessins contemporains et les œuvres délicates qui ne doivent pas forcément cohabiter avec de grandes œuvres. Mais il est indispensable d'insister sur l'aspect volontairement provisoire de leur présentation.

Pourquoi le programme muséographique que vous avez été chargé de réaliser en 1974 pour le transfert du Mnam au Centre Georges Pompidou n'a-t-il pas été appliqué ?

D.B. Il m'est difficile de répondre car je ne faisais pas partie de l'équipe du musée à l'ouverture. Je ne peux donc qu'imaginer. Il me semble que la conception idéologique du musée à l'époque était contradictoire avec celle du programme que j'avais rédigé. Celui-ci tenait compte de la collection, de la notion de musée, d'œuvres à conserver. Il faisait aussi la part entre ce qui était permanent et ce qui était temporaire. Tandis que les architectes du Centre concevaient le musée comme une « Kunsthalle », comme un musée sans murs, comme un espace d'expositions temporaires. A l'ouverture, ils ont imposé cette conception pour l'architecture intérieure, réduisant tout à l'éphémère. Or, il ne s'est pas trouvé de résistance dans l'équipe du musée pour faire prévaloir une véritable conception muséographique. Une autre raison me semble venir de la production artistique de l'époque. Ce que l'on constate, en effet, c'est que la notion « d'environnement », de « happening », conçue alors pour les musées a bouleversé leur espace, au point de pervertir l'idée de gigantisme, issue des musées du 19^e siècle. D'où la correspondance qu'il peut y avoir entre la construction du musée et l'art qui se fait à cette époque. Dans la conception du Centre, on a voulu être « contemporain », tenir compte de cette réalité du moment, et la genèse du Centre repose sur cette notion de grands formats, au sens de grands châssis de la 2^e génération américaine, d'espaces américains, d'environnements. L'erreur est de n'avoir pas tenu compte du décalage, c'est-à-dire d'avoir été influencé par une conception muséographique ponctuelle qui ne correspondait pas à

l'ensemble de la collection. Il y a donc eu un malentendu entre la conscience du présent et l'inconscience du passé, d'un passé que l'on a banalisé, standardisé avec une actualité. Il aurait fallu être plus prudent, savoir que le présent n'est jamais durable, se méfier et s'interroger comme il est de règle avec l'art contemporain. Ce n'est pas sans ironie que l'on peut noter aujourd'hui, dans le développement frénétique des collections d'art contemporain qui caractérise les années 80, une tendance à redécouvrir les châteaux, les palais, les monuments historiques comme lieu idéal pour l'art contemporain, par ceux qui précisément furent les grands défenseurs de l'idéologie du musée sans murs et mobile, transparent, lieu de communication de masse, etc. Ces trois mythes, utilisés à tort et à travers, nécessiteraient un jour une analyse, aussi bien sur leur intérêt que sur leurs effets néfastes parce que mal compris.

Avez-vous le sentiment d'appliquer aujourd'hui ce programme ?

D.B. En partie oui. Mais dans un bâtiment qui a une architecture très spécifique, déterminée uniquement par une structure sol/plafond, ainsi que par des données techniques très contraignantes (une façade aveugle sur quatre, une seule des trois autres, mais la plus petite, au nord ; la plus grande part de la lumière du jour étant au sud et à l'ouest, c'est-à-dire le plus mauvais éclairage pour un musée ; un sol fragile, un plafond conditionné par la climatisation, etc.). Mais l'expérience montre que ce « nouveau projet muséographique » est possible, d'une façon même très convaincante.

Comment voyez-vous l'évolution du musée dans le Centre ?

D.B. Une réflexion, une reconsidération du musée est inévitable tous les dix ans du fait de l'évolution des collections. Le musée n'a gagné aucune surface de présentation pour les collections permanentes lors de son transfert du Palais de Tokyo au Centre Georges Pompidou. Gae Aulenti vient de réussir à nous faire gagner une longueur de cimaise substantielle par cette nouvelle architecture intérieure. Mais il y a encore beaucoup à faire pour le musée. Et il est difficile de faire comprendre aujourd'hui que nous risquons d'être bientôt déjà en retard... Quand on le comprendra, on sera en retard de vingt à vingt-cinq ans, et le temps de réaliser un nouveau programme, un nouveau retard sera pris ! L'histoire du musée entre 1927 et 1947 risque de se répéter aujourd'hui. □

Isabelle Monod-Fontaine, vous succédez à Germain Viatte comme conservateur responsable des Collections permanentes du Musée national d'art moderne. Comment entendez-vous la gestion des collections dans leur nouvelle présentation ?

Isabelle Monod-Fontaine. Le parcours des collections peut se définir suivant trois types d'espaces. A chacun d'eux correspond un rythme particulier.

Pour la partie du 4e sud qui ouvre le parcours, nous avons cherché à présenter l'essentiel de la collection avec ce qu'il y avait de plus significatif. Seuls y figurent en effet les œuvres et les artistes les plus importants du siècle dans leur déroulement individuel. Ces œuvres bougeront le moins possible. Les *Péniches* de Derain, *Greta Prozor* de Matisse, *l'Homme à la guitare* de Braque, la *Lecture* de Léger, pour n'en citer que quelques-unes, constituent ce que l'on pourrait appeler « les affiches » du Musée, et à ce titre les visiteurs du monde entier doivent pouvoir les retrouver à chaque visite. Cette sélection nous a

conduit, par exemple, à réduire le nombre de tableaux fauves dont certains ont été reversés au Musée d'Orsay. Mais nous avons souhaité montrer une salle vraiment fauve, c'est-à-dire présenter uniquement les tableaux les plus violents de couleur ; or ceux-là sont finalement peu nombreux dans la collection. Pour la deuxième partie du 4e qui va jusqu'aux années 60, le principe est différent. Le parcours est plus ou moins chronologique. Il commence avec Kandinsky, Klee, le surréalisme, l'abstraction géométrique et lyrique des années 50, etc. Et là, même si les salles sont affectées à certains mouvements, à certains artistes, ou à certaines périodes, elles seront moins stables que celles de la première partie. Cela tient au fait, d'une part, que plus on va vers l'art contemporain, plus les choix sont difficiles et subtils à faire — la rotation est donc nécessaire —, d'autre part, cette partie de la collection est amenée à se modifier. Pour la troisième partie, Alfred Pacquement vous en parlera.

Dans quelle direction entendez-vous développer la collection ?

IMF. Une collection se développe essentiellement selon les choix et la personnalité du directeur du Musée. L'action de Pontus Hulten s'est manifestée, tel un grand souffle d'air, comblant des lacunes criantes dans le domaine de l'abstraction et du surréalisme, de l'art américain, ouvrant également la collection aux grandes tendances de l'art international contemporain. Depuis que Dominique Bozo est directeur, un travail méthodique est engagé sur l'ensemble de la collection. Si depuis quatre ans cette recherche s'est portée plus particulièrement sur le recensement des pièces très importantes des grands maîtres du XXe siècle qui pouvaient encore être disponibles en France, le même travail méthodique et rigoureux se fait sur la génération qui suit, c'est-à-dire celle qui arrive à maturité juste avant et après la guerre de 1940. Avec le recul du temps, et à l'occasion de ce réaménagement, chacun s'accorde à trouver qu'il est nécessaire de rehausser le niveau de la collection pour certains artistes et qu'il est même grand temps de le faire. Cet axe, qui représente un travail tout aussi difficile, en profondeur, et rigoureux que celui qui a été fait sur le cubisme ou sur Matisse, aura une incidence directe sur la présentation des œuvres de cette seconde partie du 4e étage, même si les salles gardent plus ou moins leur identité. Par ailleurs, une rotation se fera autour d'œuvres moins prestigieuses. Si Bissière, Gruber, Cassandre sont présents à l'ouverture, d'autres artistes de même renom leur succéderont à l'occasion de prêts d'œuvres, de changements d'accrochages.

Quelle est la place de la sculpture ?

IMF. Il y a des époques et des artistes pour lesquels la collection du Musée est riche. Comme pour la peinture, il y a des points d'attraction : l'ensemble des œuvres de Gonzalez, de Brancusi, de Giacometti. Mais ces ensembles sont aussi l'occasion de dialogues avec la peinture. Ainsi les voisinages de Brancusi et Mondrian, Calder et Miró, Gonzalez et Picasso témoignent de correspondances formelles, de préoccupations plastiques tout à fait

passionnantes à montrer. Ces rapports privilégiés n'excluent pas la présence, même discrète, de sculptures dans les salles de peintures. Enfin, il y a l'aménagement des terrasses, l'une par Renzo Piano, l'autre par Gae Aulenti qui vont donner à la sculpture une place spectaculaire tout au long du parcours.

Quel est le rôle des vitrines ?

IMF. Les vitrines, placées le long des galeries sous poutres sont un élément très important ; notamment dans le début du parcours. Elles sont un contrepoint intime et mobile par rapport aux salles plus ou moins fixes, monumentales et pleines de chefs-d'œuvre. Faciles à renouveler, puisque réservées à des œuvres de petites dimensions, elles peuvent amener un élément de mouvement, de surprise même, puisqu'elles sont l'occasion de construire à chaque fois une petite exposition autour d'un thème, qu'il s'agisse de mettre en perspective les différentes créations d'un artiste (livres, décors de théâtre, vitraux, etc.), ou de le situer tant dans son environnement quotidien, qu'intellectuel, historique et social (atelier, amis, événements, manuscrits) ; c'est aussi l'occasion de montrer la richesse des archives de la documentation. Dès l'ouverture de décembre, on pourra mesurer l'effet de diversion par rapport aux salles puisque le contenu de chaque vitrine sera renouvelé. C'est plus particulièrement Jean-Paul Améline qui est chargé du travail de recherche touchant à leur présentation.

Comment se répartissent les responsabilités de chaque conservateur au sein de l'équipe des collections ?

IMF. Pour des raisons d'ordre pratique, l'équipe des conservateurs se répartit autour de deux orientations. Celle que l'on appelle commodément la collection historique, parce qu'elle reste centrée autour du tableau et de la sculpture sous forme relativement traditionnelle, et celle qui porte sur l'art depuis 1960, qui éclate complètement et déborde l'huile sur toile et la sculpture sur socle. Les deux équipes se répartissent la gestion des collections et leur présentation, selon les affinités et les recherches déjà menées par les uns et les autres. De part et d'autre, il y a des conservateurs qui sont là depuis longtemps. Il y a aussi de nouveaux venus. Pour la partie historique, il fallait que quelqu'un s'occupât de la sculpture. Les problèmes de conservation et de présentation sont en effet très différents de ceux de la peinture. Margit Rowell, qui vient du Guggenheim Museum, et qui prépare une grande exposition sur la sculpture qui aura lieu l'année prochaine, s'est donc trouvée d'une façon naturelle associée à l'équipe du

Musée pour le travail de présentation des sculptures. Cela n'exclut pas son rôle dans le domaine de la peinture puisque c'est par ailleurs une grande spécialiste de Miró ; j'ai déjà parlé de l'arrivée et des responsabilités spécifiques de Jean-Paul Améline. Pour l'art contemporain, c'est Alfred Pacquement qui est chargé de cette partie des collections. Mais quelle que soit la frontière, le travail est le plus souvent un travail d'équipe.

A l'occasion de ce réaménagement, un effort particulier a-t-il été fait sur le plan pédagogique ?

IMF. A mon avis, cette nouvelle présentation est à elle seule une véritable pédagogie des œuvres par les œuvres. La sélection des œuvres, l'identité des salles, une meilleure visibilité, la simplicité de l'ensemble du parcours devraient contribuer à une meilleure perception de la collection et de l'histoire de l'art. L'équipe du Musée a également mis en chantier un certain nombre d'ouvrages et de documents qui devraient répondre aux diverses demandes des publics. Des plans, des fiches de consultation entièrement remaniés et simplifiés sont à la disposition du visiteur pour clarifier le contenu d'une salle. Un guide salle par salle paraîtra en décembre ainsi qu'une plaquette sur l'histoire et le mode d'emploi du Musée. Les premiers numéros d'une collection de petits journaux, dont les titres suivent l'accrochage, viennent de paraître. Enfin, et surtout, l'équipe des conservateurs prépare avec Agnès de La Beaumelle, qui l'a conçu et coordonné, un important ouvrage sur les collections. Après un énorme travail de sélection, de listes à établir, de choix d'œuvres, l'on est arrivé à un ouvrage de cinq cent quatre-vingts pages, non exhaustif, mais qui sera un outil exceptionnel et essentiel pour la connaissance de la collection. Véritable physionomie de la collection, à côté d'une information générale sur chaque artiste, il sera aussi catalogue analytique puisqu'il comprendra des études détaillées et historiques de la plupart des œuvres importantes du Musée. Des textes situent en introduction l'histoire de la formation de la collection. Un tel catalogue n'a jusqu'ici jamais existé au Musée. Sa parution est prévue pour le printemps 1986. Cet important ouvrage de référence ne peut être réalisé que grâce au soutien de la B.N.P. Par ailleurs, un projet concernant une meilleure signalétique est prévu pour 1986.

Alfred Pacquement,
vous êtes plus particulièrement chargé de l'art contemporain au sein de l'équipe du Musée ; dans cette nouvelle présentation des collections, quel est le champ de l'art contemporain ?

Alfred Pacquement. Le visiteur, après avoir accompli le parcours historique de la collection, au 4^e étage, qui va de Matisse à Beuys, peut descendre par l'escalator dans l'espace réservé aux collections contemporaines. Cette rupture dans le parcours est importante. Elle détermine un espace clairement défini, assez grand (un tiers de la surface totale), et qui risque moins qu'auparavant d'être peu à peu annihilé par la progression de la collection historique. En même temps, il n'y a pas volonté de marquer une frontière véritable. Beuys qui occupe la dernière salle du parcours historique est là comme symbole, mais aussi parce que la collection permettait de lui donner cette place. D'autres, qui sont au 3^e, sont ses contemporains et d'une importance équivalente. De même, certains artistes pourront se retrouver à la fois au 4^e étage avec des œuvres antérieures à 1965 et au 3^e avec des œuvres plus récentes. Bref, il y a l'indication d'un « passage » entre la peinture de chevalet et des œuvres qui mettent en question l'espace traditionnel, et simultanément la continuité qui est celle de l'histoire.

A quoi cela sert-il d'affirmer d'une façon aussi volontaire l'art contemporain dans les collections permanentes à l'heure où d'autres grands musées d'art moderne non seulement l'affirment moins mais parfois même prennent clairement leur distance ?

A.P. Il est difficile de répondre complètement à cette question. Il faut d'abord s'entendre sur ce qu'est l'art contemporain. De grandes figures du XX^e siècle comme de Kooning, ou même Dubuffet qui vient de disparaître, sont en 1984 encore en pleine activité. Pourquoi alors les placer dans une histoire achevée ? Et que dire alors de Soulages et de Twombly ? D'autre part, on peut aussi trouver naturel qu'un Musée comme le nôtre continue de se poser des questions sur l'art en train de se faire, qui lui-même questionne l'art qui le précède, entraînant dans ce jeu de remises en cause des revirements quelquefois spectaculaires ; Picabia, par exemple, n'était jusqu'à très récemment regardé que pour sa période mécaniste, régulièrement mise en rapport avec les suites du Pop'art. Aujourd'hui, l'actualité artistique fait voir et met au goût du jour un aspect moins reconnu de sa peinture où dominant l'agressivité et le « mauvais goût ».

Enfin, le Musée national d'art moderne se trouve aujourd'hui situé dans un lieu qui est un centre d'expressions contemporaines et défini comme tel ; à côté d'activités comme celles de l'Ircam, très tournées vers la recherche et les tendances musicales les plus actuelles, n'est-il pas encore une fois naturel que le Musée se manifeste par un intérêt pour l'art d'aujourd'hui ? Bien entendu les orientations prises peuvent être l'objet de critiques mais le principe d'une place affirmée pour l'art contemporain dans sa présentation et dans la politique d'acquisition est une des voies que privilégie Dominique Bozo. Cela dit, cette collection évolue vite mais elle n'est pas aussi complète que nous la souhaiterions. Bien des artistes qui devraient être représentés par cinq ou six œuvres ne le sont que par une seule. Il faut travailler sans cesse à son expansion.

Quelle est la politique de l'accrochage par rapport à la politique d'acquisition ?

A.P. Nous essayons de constituer pour des artistes que le Musée a envie de privilégier (et parce que les œuvres sont encore disponibles et abordables) des ensembles aussi représentatifs que possible. Les meilleurs accrochages d'art contemporain sont sans doute ceux constitués par des collections privées et limités à très peu d'artistes, par exemple la collection Panza à Varèse ou Crex à Schaffhausen. Mais, nous ne pouvons ni ne voulons réduire autant notre champ d'investigation. L'idéal serait probablement de n'accrocher (en rotation bien sûr) qu'une succession d'expositions personnelles. Encore faut-il avoir les moyens d'un tel projet. Le ton a malgré tout été donné par l'accrochage de mai où on pouvait voir une salle Serra, un ensemble de Richter, une salle Schütte, etc. Nous allons continuer dans cette voie et je crois que le prochain accrochage devrait présenter encore moins d'artistes et donner à chacun plus d'ampleur. Ceci exige un nouvel accrochage deux ou trois fois par an, ce qui est un gros travail pour l'équipe chargée de l'art contemporain.

Comment est constituée cette équipe ?

A.P. C'est Dominique Bozo qui a voulu son existence, pensant que le Musée orienterait une grande part de son activité vers ce domaine. L'équipe, qui réunit plusieurs chargés de mission ainsi que deux conservateurs : Bernard Blistène et Catherine David, fonctionne fort bien et s'attache à proposer expositions et acquisitions. Les options personnelles de chacun contribuent à un travail d'exploration aussi complet que possible, à travers une réflexion historique et théorique au-delà de l'intuition ou du goût subjectif.

Quelle est votre position par rapport aux Fonds régionaux d'art contemporain ?

A.P. Les Frac sont entièrement tournés vers l'art contemporain, ce qui n'est ni la fonction ni la mission d'un Musée national d'art moderne. Par ailleurs, leurs collections sont nomades tandis que les collections contemporaines du Musée voisinent avec Mondrian, Picasso, Matisse, Klee, Kandinsky, etc. Ce contexte exige une rigueur tandis que les Frac peuvent montrer l'actualité artistique au jour le jour. Et puis il n'y a pas que les Frac. Il y a des musées en province qui ont une position très active. Il y a l'Arc à Paris, la Fondation Cartier, le Capc à Bordeaux ou le Nouveau Musée à

Lyon. Cette richesse et cette diversité d'institutions nous permettent de prendre place comme le lieu d'un travail en profondeur — quitte à prendre un peu de recul — où, peu à peu on l'espère, se constitue un ensemble international essentiel à la compréhension de l'art depuis 1960.

Malgré cette nouvelle présentation et ces options engagées, le Musée peut-il vraiment rendre compte de l'art contemporain ?

A.P. Il y a eu en effet des générations d'artistes qui ont voulu échapper au Musée. Le *Lightning Field* de Walter de Maria ou le *Pont Neuf* de Christo n'y seront jamais présents, et pourtant ils ont leur place dans l'histoire contemporaine. De même lorsque Beuys fait une action ou Serra jette du plomb au sol. Les jeunes artistes semblent aujourd'hui moins concernés par cette attitude mais peut-être entrent-ils dans d'autres circuits, l'illustration ou la B.D., le vidéo-clip, que sais-je ? L'art vidéo fait l'objet d'ailleurs d'un effort particulier sous la responsabilité de Christine Van Assche.

Notre objectif est de nous plier aux volontés des artistes en présentant les œuvres sans jamais les trahir, de rendre compte de tendances diverses tout en n'éluant pas le caractère sélectif de notre tâche. Enfin, nous voulons travailler à une meilleure organisation de l'espace en espérant que le projet de réaménagement muséographique du 3^e étage — qui a dû être différé faute de moyens — pourra être mené à bien. □

Équipe de la conservation du Musée national d'art moderne

Dominique BOZO. Conservateur en chef des Musées de France.
Directeur du Musée national d'art moderne.

COLLECTIONS PERMANENTES

Isabelle MONOD-FONTAINE. Conservateur des Musées de France.
Conservateur des collections.

Collections historiques

Henri de CAZALS. Conservateur des Musées de France.
Christian DEROUET. Conservateur des Musées de France.
Margit ROWELL. Conservateur
Jean Paul AMELINE. Conservateur des Musées de France.

Collections contemporaines

Alfred PACQUEMENT. Conservateur, chargé des Galeries contemporaines.
Catherine DAVID. Conservateur des Musées de France.
Bernard BLISTENE. Conservateur.

Cabinet d'art graphique

Gérard REGNIER. Conservateur des Musées de France.

Cabinet de la photographie

Alain SAYAG. Conservateur, chargé de la collection photographique.

Documentation des collections

Agnès de la BAUMELLE. Conservateur.

DOCUMENTATION GENERALE

Daniel ABADIE. Conservateur.

ENTRETIEN AVEC

GAE AULENTI

*à propos de la nouvelle architecture
intérieure des collections permanentes du
Musée national d'art moderne au 4ème étage
du Centre Georges Pompidou*

Architecture intérieure

MAITRE D'OEUVRE: Gae Aulenti

Italo Rota

Piéro Castiglioni, architecte pour l'éclairage

MAITRE D'OUVRAGE

D.B.S. Messieurs Delacroix, Isnardi, Masson

QUESTION : Dominique Bozo et l'équipe du Musée vous ont confié un programme muséographique défini par des exigences qualitatives en matière de volumes, d'unités de présentation, d'espaces avec angles, de lumière diffuse etc... Comment avez-vous résolu ces problèmes à l'intérieur d'un bâtiment à l'architecture aussi spécifique ?

Gae AULENTI

Il y a eu tout un travail en commun entre l'équipe des conservateurs du Musée et mon équipe (Italo ROTA et Piero CASTIGLIONI) pour mettre en rapport leur programme muséographique et le bâtiment. Cette recherche collective, qui s'est faite au cours d'un séminaire, est un point fondamental. Car ce réaménagement était en fait la première mutation proposée dans cet édifice. D'autres ont suivi depuis. Mais c'est ce projet qui est l'initiateur d'une série de transformations. Or le Centre Georges Pompidou repose sur l'ambiance de sa conception d'origine. Et il n'était pas question de nier ce premier principe, défini par la liberté de circulation, la transparence et le rapport avec la ville, la notion de mobilité etc... Mais ce rapport très contraignant, très fort avec l'édifice a été une sorte de provocation motivante pour créer et trouver les espaces demandés. Pour moi une contrainte n'est jamais négative; au contraire, c'est un point de départ positif, un tremplin pour l'imagination, une sorte de cadre stimulant.

QUESTION : Comment le principe architectural de ce réaménagement vous est-il apparu, dans ce bâtiment qui semblait se définir par une absence de structure architecturale à l'intérieur ?

G. A. - Le programme muséographique défini par le Musée comprenait la demande d'une alternance d'espaces et d'éclairages suivant la nature des oeuvres : 150 à 200 lux pour les grandes peintures d'une part, 50 lux pour les dessins, les objets ou les petites sculptures d'autre part. En outre les salles devaient comporter des cimaises de grande hauteur, car l'ancienne présentation avait montré que les cimaises basses et autonomes produisaient un effet de cadre supplémentaire sur le tableau et non de support de présentation véritable.

.../...

2.

Les espaces intérieurs

Dans cette perspective on s'est aperçu qu'on ne pouvait élever des murs de 5 m qu'entre les grandes poutres métalliques apparentes qui rythment le plafond. La contrainte que constituait, pour notre projet de réaménagement, cette différence de hauteur entre le plafond et le bas des poutres, aura eu un effet secondaire bénéfique : elle aura permis de créer des "galeries sous poutres" d'une largeur d'1M 80, très précieuses pour la présentation d'oeuvres fragiles et intimes. Ainsi, les grandes poutres qui appartiennent profondément à l'architecture du bâtiment sont-elles également devenues l'ossature essentielle de l'architecture intérieure : ce sont elles qui définissent le rythme d'alternance entre les salles et ces nouvelles galeries documentaires.

Dans ce principe, qui est le même pour tout le 4ème étage, on a cherché cependant des variations dans l'ouverture des salles, dans l'intégration des galeries aux salles, afin de ne pas être systématique et monotone, de permettre des rapports différents dans l'accrochage, des écarts de parcours et créer une dynamique de la visite. La collection a souvent suggéré des changements et des innovations. La deuxième partie du 4ème qui s'ouvrira en novembre est, de ce point de vue, très caractéristique. Enfin, cette nouvelle architecture permet de gagner 650 m de longueur de présentation soit 1/3 par rapport à la longueur précédente (1710 m pour 2340 m aujourd'hui).

La Circulation et les perspectives

L'autre idée importante est d'avoir conçu cette grande galerie qui traverse le 4ème dans le sens Nord-Sud (Notre-Dame, Sacré Coeur) et permet au visiteur une véritable "reconnaissance" du bâtiment de l'intérieur, non seulement dans le respect, mais dans la mise en valeur de sa définition d'origine. En effet :

- elle valorise le rapport permanent sur la ville et le panorama ;

- elle crée une liaison directe entre les différents espaces ; accueil, zones de repos, jardins de sculptures, salles de peintures, et galeries sous poutres.

- elle permet le contrôle permanent pour le visiteur de sa situation par rapport au bâtiment. Il peut en effet se repérer à tous moments par rapport à l'escalator de façade d'un côté, aux couloirs dits de "pompiers" de l'autre, ainsi qu'aux terrasses aménagées en jardins de sculptures, et bientôt accessibles au public. Autant d'espaces fort différents à l'intérieur d'un périmètre dont le paradoxe est leur contraste avec la régularité des séquences qui scandent l'architecture de façade. Cette clarification de la perception géographique à l'intérieur du bâtiment devrait faciliter le parcours et la visite, et donc contribuer à une meilleure perception de la collection.

3.

QUESTION : A quelles difficultés techniques avez-vous été confrontée ?

G. A. - Le problème spécifique du bâtiment, c'est sa grande souplesse, non pas la souplesse de son utilisation, mais bien celle de sa structure, au sens le plus littéral, le plus concret : ce n'est pas un bâtiment dur. Son mouvement donne des contraintes verticales et horizontales ; on a résolu cette flexibilité en réalisant des fondations complexes pour les cimaises, puisqu'elles sont à la fois posées au sol et suspendues au plafond par des flèches.

QUESTION : Avez-vous conçu un système d'éclairage très spécifique ?

G. A. - Oui, l'éclairage mis en place ici est spécifiquement étudié pour ce musée. C'est même l'élément essentiel de notre projet. Toutes les formes architecturales sont motivées par la lumière (poutres dans la galerie NS - auvents dans les galeries sous poutres, rabats dans les grandes salles etc...). Je pense qu'il n'existe pas de typologie des musées, mais qu'il existe une architecture des musées et que c'est aussi le contrôle de la lumière qui aide à composer cette architecture. On est parti d'une pragmatique et non d'une idée préconçue, l'essentiel dans un musée étant de voir les oeuvres, étant entendu que chaque collection suscite un éclairage différent. On a défini deux types d'éclairage : éclairage indirect pour la peinture, spots pour la sculpture. L'éclairage indirect dans les salles est diffusé uniformément sur les cimaises au-dessus des tableaux et non directement sur eux ce qui permet non seulement une lumière sans zone d'ombre, mais une grande possibilité de mouvements des oeuvres puisque l'éclairage est égal sur toute la surface de présentation. La mobilité des oeuvres peut être aujourd'hui effective, sans contrainte de réaménagement permanent de l'espace et de l'éclairage.

L'éclairage des sculptures est double car ce sont des oeuvres qui en dehors d'un éclairage général d'ambiance indirect ont besoin de spots comme lumière d'appoint. Les conservateurs du Musée ont besoin de ce dernier instrument pour travailler la présentation de ces oeuvres. En effet, on n'éclaire pas de la même manière un plâtre, un bronze, un marbre blanc ou noir, un bois, etc... Ce double système permet les variations nécessaires qui doivent aller d'un jeu de flammes jusqu'à celui de l'ombre, contrairement à l'éclairage de la peinture.

../...

4.

QUESTION : Avez-vous l'impression d'avoir répondu aux demandes du Musée ?

G. A. - Il me semble que oui - le résultat est un travail d'équipe et on a réussi ensemble. Certains rythmes ont été donnés par le programme muséographique et la collection. Par exemple il était décidé depuis le début que la "Tristesse du roi" de MATISSE serait située à l'entrée comme "ouverture" du Musée. Aujourd'hui on peut bien sûr enlever ce tableau et le remplacer par un autre. Mais les conservateurs devront tenir compte de l'espace. C'est une des grandes différences d'avec l'ancienne présentation.

Par ailleurs le travail que j'ai fait pour le Centre Georges Pompidou m'a confirmé qu'il n'existe pas un modèle de Musée type, que chaque Musée diffère, car ce sont les contextes qui donnent les différences : pays, villes et lieux où ces musées sont construits, mais aussi et surtout les oeuvres d'art qui constituent le Musée.

QUESTION : Peut-on dire qu'il n'y a pas eu à l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977, d'architecture intérieure pour ce bâtiment et qu'aujourd'hui une volonté d'identification des lieux par rapport à leur fonction semble se dessiner ? (Salle Garance, Librairie, Galeries contemporaines du Musée, Collections permanentes). Est-ce un constat d'échec de la première conception ?

G. A. - La conception de l'origine, réalisée à partir de panneaux mobiles, est une architecture intérieure. On peut l'approuver ou non, mais c'en est une. Peut être pourrait-on dire qu'elle s'appuie plus sur une idéologie que sur une conception concrète d'architecture. Mais tout l'édifice est idéologique ; l'utopie était sans doute d'avoir voulu traduire cette idéologie de la même manière pour toutes les disciplines. Or une oeuvre d'art ne se présente pas comme un document, une sculpture comme un simple objet, une collection permanente comme une exposition temporaire. L'important me semble être de créer des rapports dans les différentes architectures intérieures, dans le respect de l'édifice, qui expriment et rendent compte de la nature du contenu présenté. Toute vision globalisante ou normative est une négation de l'identité des propositions et des organismes qui les signent. On pourrait penser qu'au Centre, cette vision appliquée, entre autres, aux espaces a entretenu une certaine confusion pour le visiteur tant dans sa recherche de lieux spécifiques que pour sa perception pluridisciplinaire du Centre.

.../...

5.

QUESTION : Peut-on dire qu'il y a une nouvelle idéologie qui s'intègre au bâtiment ? -

G. A. - Généralement je suis contre l'idéologie. Mais je pense que dans la conception d'origine on avait plus mis l'accent sur l'idéologie que sur la présentation des oeuvres. Aujourd'hui, on essaie de tenir compte de l'un comme de l'autre.

QUESTION : Quels ont été vos rapports avec RENZO PIANO ?

G. A. - R. PIANO est un ami et un architecte que j'admire beaucoup. Il n'a pas voulu réaliser ce programme muséographique des collections permanentes, mais nous avons eu de nombreux échanges d'opinions et discussions en commun et je crois que le résultat lui plaît.

QUESTION : Travailler dans un bâtiment aussi fortement signé par lui ne vous a-t-il pas posé un problème de signature ?

G. A. - Je crois pouvoir dire qu'aujourd'hui l'architecture des Collections permanentes du Musée porte autant ma signature que le bâtiment celles de R. PIANO et R. ROGERS. Par ailleurs, non seulement il y a eu dialogue, mais échange, car l'on pourrait avancer que le réaménagement des Galeries contemporaines que R. PIANO a dirigé tient un peu compte de notre proposition pour les Collections permanentes. Juste retour pour un juste rapport entre ces lieux qui relèvent tous deux du Musée national d'art moderne. Les visiteurs devraient aujourd'hui, grâce à l'architecture, mieux percevoir leur situation et le rôle de l'un par rapport à l'autre.

CHOIX D'OEUVRES IMPORTANTES ACQUISES DEPUIS 1981

I -

Pierre BONNARD

Nu à la baignoire, 1931. Huile sur toile

Georges BRAQUE

L'Estaque, 1906

L'Homme à la guitare, 1914. Huile sur toile

* L'Atelier IX, 1952-56. Huile sur toile

Michel LARIONOV

Promenade, Vénus de Boulevard, vers 1912-13. Huile sur toile

Fernand LEGER

Composition aux quatre chapeaux, 1927. Huile sur toile

* Les acrobates en gris, 1942-44. Huile sur toile

La forêt, 1942. Huile sur toile

Le jongleur et les acrobates, 1943. Huile sur toile

Les grands plongeurs noirs, 1944. Huile sur toile

et un ensemble important de dessins

Henri MATISSE

Luxe, calme et volupté, 1904. Huile sur toile

Porte-fenêtre à Collioure (Fenêtre ouverte), 1914. Huile sur toile

Portrait de Greta Prozor, 1916. Huile sur toile

Portrait d'Auguste Pellerin, 1917. Huile sur toile

* Jazz, maquette originale, 1942-47. 20 gouaches découpées

Projet pour les vitraux de la chapelle de Vence, 2^e état, 1949

Nu bleu II, 1952. Gouache découpée et collée sur papier

Nu bleu III, 1952. Papier gouaché et découpé

et un ensemble important d'oeuvres sur papier

Piet MONDRIAN

New York City I, 1942. Huile sur toile

II -

Alexandre CALDER

Requin et baleine, vers 1933. Bois

* Fishbones, 1939. Métaux peints

Croix du sud, 1970. Acier peint

Horizontal, 1974. Acier peint

Max ERNST

* Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis, 1923. Huile sur toile

Ubu imperator, 1923. Huile sur toile

Chimères, 1928. Huile sur toile

Loplop présente une jeune fille, 1931. Huile sur planche de bois
et matériaux divers

Jardin gobe-avions, 1935. Huile sur toile

* Le jardin de la France, 1962. Huile sur toile

Alberto GIACOMETTI

Tête, 1925. Plâtre

Femme, 1927. Plâtre original
 Femme, 1927. Bronze
 Les danseurs, 1927. Terre cuite
 Homme, 1927-28. Plâtre
 Homme et femme (Le couple), 1928-29. Bronze
 La pointe à l'oeil, 1932. Bois et fer
 Caresse, 1932 (malgré les mains). Marbre
 Lustre, avant 1948. Plâtre
 Figurine dans une boîte entre deux maisons, 1950. Bronze et verre
 Portrait de sa mère, 1951. Huile sur toile
 4 Dessins : Le chien, 1948. Annette (double face), 1951, Intérieur, 1954.
 Paysages, 1956. Crayons

Paul KLEE
 Rhythmisches, 1930. Huile sur toile

André MASSON
 Les chevaux morts, 1927. Huile et sable sur toile
 La pythie, 1943. Huile et tempera sur toile

Joan MIRO
 L'addition, 1925. Colle et huile sur toile encollée
 Peinture-objet, 1931. Panneau en bois peint
 Personnage, 1934. Pastel sur papier poncé
 Femme en révolte, 1938. Aquarelle
 Danse de personnages et d'oiseaux, 1968. Huile sur toile
 Bleu II, 1961
 Et un ensemble important d'oeuvres sur papier

III -

Francis BACON
 Van Gogh dans un paysage, 1957. Huile sur toile

BALTHUS
 * Le peintre et son modèle, 1981. Caséine et tempera sur toile

Jean DUBUFFET
 Trois personnages dans un paysage de montagne, 1920-25. Huile sur toile
 Paysage vineux, août 1944. Huile sur toile
 La campagne heureuse, 1944. Huile sur toile
 Jazz Band, Dirty Style Blues, 1945. Huile sur toile
 Dhôtel nuancé d'abricot, 1947. Huile sur toile
 Sérénité profuse, 1957. Huile sur toile
 Rue passagère, 1961. Huile sur toile
 * Le cours des choses, 1983. Acrylique sur papier marouflé sur toile
 Le cours des choses, 1984. Huile sur toile
 Et un ensemble important d'oeuvres sur papiers

Wilfredo LAM
 La Réunion, 1945

Roberto MATTA
 Space and the ego, 1945. Huile sur toile

Nicolas de STAEL
 * Les musiciens, 1953. Huile sur toile

Bram VAN VELDE

* Composition, 1949. Huile sur toile

Willem De KOONING

Sans Titre XX, 1976. Huile sur toile

Simon HANTAI

* Ecriture, 1959. Encre sur toile

Joseph BEUYS

Peau, 1966-85

Fonds VII 2, 1967-1984

Ellsworth KELLY

Park Blue panel, 1984. Acrylique sur toile

Yves KLEIN

* Anthropométrie (82), 1968. Pigment et résine synthétique sur papier monté sur toile

Claes OLDENBURG

Wrist watch on Blue, 1961

Jacket + Shirt, 1961

Pink cap, 1961

Peintures émaillées sur plâtre

* Nam June PAIK - T.V. Moon, 1963-65-76>. 9 postes de T.V. à installer dans un espace obscur

Jackson POLLOCK

Number 26 A - black and white, 1948. Email sur toile

Frank STELLA

Mas o menos, 1964. Poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile

IV -

Ainsi que des oeuvres de la dernière génération :

ADAMI - ALBEROLA - ANSELMO - ARROYO - ARTSCHWAGER - BEN -
BLANC - BOLTANSKI - BOUILLON - BRUS - BURAGLIO - BUREN -
CAMPANO - COMBAS - CUCCHI - FAVIER - FLANAGAN - GAUTHIER -
GERZ - GILBERT and GEORGE - GRAND - KERMARREC - KIEFER -
KOUNELLIS - LE GAC - MARDEN - MARTIN - MEURICE - NAUMAN -
PAGES - PENONE - RAINER - RAYSSE - RICHTER - ROUAN - RUCKRIEM
SAYTOUR - SCHNABEL - SCHUTTE - SERRA - SZAFRAN - TELEMAQUE -
TREMBLAY - TREMLETT - TUTTLE - VIALLAT - ZORIO

Une liste exhaustive des oeuvres acquises peut être remise par le Service de presse du Musée national d'art moderne.

LISTE DES OEUVRES

<u>NOM DE L'AUTEUR</u>	<u>TITRE DE L'OEUVRE</u>	<u>TECHNIQUE</u>
Valerio ADAMI	Thorwaldsen, 1980-81	Acrylique sur toile
Jean-Michel ALBEROLA	L'Afrique, 1983	Huile sur toile
Jean-Michel ALBEROLA	Derrière Suzanne, avril-mai 1983	Huile sur toile
Giovanni ANSELMO	Direction, 1967-68	Boussole sur pierre
Eduardo ARROYO	Caballero Espanol, 1970	Huile sur toile
Richard ARTSCHWAGER	Book III (Laocoon), 1981	Formica, pignées métalliques
Georg BASELITZ	Die Mädchen von Olmo, 1981	Huile sur toile
Jean-Pierre BERTRAND	, 1983	Crayon graphite sur papier, plexiglas
Jean-Charles BLANC	Red Rider, série B, 1983	Technique mixte sur toile

<u>NOM DE L'AUTEUR</u>	<u>TITRE DE L'OEUVRE</u>	<u>TECHNIQUE</u>
Christian BOLTANSKI	Composition théâtrale, 1981 Vitrine de référence, 1971 Composition grotesque, 1981 Composition architecturale, 1982 Saynètes comiques, 1974 Saynètes comiques, 1974	Boîte avec objets Photographie en couleur Photographie en couleur Suite de fotogr. noir/blanc Photogr. rehaussées de pastel
François BOUILLON	Echo, Ecco, 1984	Feuille cuivre et acier
BRANDT		
Marcel BROODTHAERS	Rubens, 1973	Typographie sur toile
Günter BRUS	La vengeance de Watteau, 1983	Crayon, pastel, gouache
Pierre BURAGLIO	Fenêtre Bâti dormant, 1977 Fenêtre, 1977 La fenêtre, 1979 Fenêtre, 1981	Vantail, verre incolore et verre bleu Bois peint Bois vert incolore, vert bleu (Angle fenêtre) bois vert incolore Châssis tronqué, verre soufflé
IV Robert COMBAS	Le cousin d'Anatole, le drapeau, 1983 Rocamboles contre ..., 1983 En avant les enfants, 1984	Acrylique et aquarelle sur papier Marker à encre et aquarelle sur papier Acrylique sur carton d'emballage

<u>NOM DE L'AUTEUR</u>	<u>TITRE DE L'OEUVRE</u>	<u>TECHNIQUE</u>
Enzo CUCCHI	Sguardo di un quadro ferito, 1983	Huile sur toile
Philippe FAVIER	Sans titre, 1983 Sans titre (Le salon de musique), 1983	Acrylique sur papier Acrylique sur papier
Barry FLANAGAN	Soprano, 1981	Bronze, socle bois
Gérard GAROUSTE	Orthros et le classique, 1981-82 Orion le classique Orion l'indien, 1981-82	Fusain et estompe sur papier Huile sur toile
Dominique GAUTHIER	Médée V, 1982	Huile, acrylique graph.
Michel GERARD	Lames levées, 1980	Ensemble de 4 éléments en acier forgé
Toni GRAND	Bois vert équarri, équarri + une refente... , 1973 Bois équarri, abouté en ligne courbe fermée, 1976 Bois flotté et stratifié, polyester/ graphite , 1978 Bois écorcé, 1978-79 Bois et polyester, deux éléments, 1982	Bois de Kotibé (africain)
Joël KERMARREC	A.A Portrait à la règle bleue, oct. 80-mai 81	Acrylique sur toile
Anselm KIEFER	To the supreme Being, 1983	Huile sur toile
Jannis KOUNELLIS	Sans titre, 1969 Sans titre, 1968	Plaque de métal et tresse de cheveux Bois, laine, ficelle

<u>NOM DE L'AUTEUR</u>	<u>TITRE DE L'OEUVRE</u>	<u>TECHNIQUE</u>
Jean LE GAC	La sieste du peintre (avec petit chien), 1983	Photographie, crayon et pastel
Richard LONG	Cercle d'ardoises de Cornouailles	Arrangt au sol, de pierre cornouailles
Brice MARDEN	Thira, 1979-80	Huile et cire sur toile
François MORELLET	Du jaune au violet, 1956 "Répartit. aléa. de 24 carrés noirs/blancs, 1958	Acrylique sur toile Huile sur bois
Bruce NAUMAN	Untitled, 1965	Fibre de verre et peinture acrylique
Claes OLDENBURG	Wrist Watch on blue, 1961 Jacket + shirt, 1961 Pink Cap, 1961	Peinture émaillée sur plâtre Peinture émaillée sur plâtre Peinture émaillée sur plâtre
Bernard PAGES	Colonne, été 1980 Piquets Colonne, 1980	Bois taillé, peint, (ciment + brique) 10 assemblages Bois taillé et peint, ciment coloré
Nam June PAIK	Moon is the oldest T.V., 1965-1976-1985	15 postes de télévision
Giulio PAOLINI	Caryatide, 1980	2 colonnes plâtre + dessin mine plomb
Arthur Renger PENCK	TM, 1974	Acrylique sur toile
Giuseppe PENONE	Arbre, 1973	Bois

<u>NOM DE L'AUTEUR</u>	<u>TITRE DE L'OEUVRE</u>	<u>TECHNIQUE</u>
Arnulf RAINER	Kreuz, 1959	Huile sur panneau d'aggloméré
Martial RAYSSE	L'ami des nuages, 1982 Image V, 1975	Technique mixte sur bois Pastel et tempera sur papier d'emballage
Gerhard RICHTER	Grau (n° 349), 1973 Bilder, Juni (n°527), juin 1983	Huile sur toile Huile sur toile
François ROUAN	Cassone VI, 1980-81 Cassone VII, 1982-83	Huile sur toile Huile sur toile
Ulrich RUCKRIEM	Dolomit, 1982	Dolomie
Patrick SAYTOUR	Tuilage, 1977 Sans titre, 1974 Sans titre, 1968	Toile solarisée, bois, peinture acryl. Pièce au sol constituée de 30 paquets Toile plastifiée et pliée
Julian SCHNABEL	Portrait of J.S. in Hokodate, Japan in 1984, 1983	Huile et fibre de verre sur toile
Thomas SCHUTTE	Drei Akte, 1982	(3 t.) Acrylique et personnages en bois
Richard SERRA	5 : 30, 1969 Plinth, 1967	Acier 5 éléments fibre de verre caout. néon
Joël SHAPIRO	Sans titre, 1976	Fusain sur papier
Hervé TELEMAQUE	Le propre et le figuré, 1982	Acrylique et collage de papier sur toile

NOM DE L'AUTEURTITRE DE L'OEUVRETECHNIQUE

Daniel TREMBLAY

Sans titre, 1983

Fausse ardoise

David TREMLETT

Mexico 3, 1984

Crayon noir et pastel sur papier

Richard TUTTLE

House, 1965

Bois peint

Geer VAN ELK

Untitled, 1981

Photo marouflée sur toile

Claude VIALLAT

Toile, 1966
Répétition, 1968
Sans titre, 1966
Fenêtre à Tahiti (hommage à Matisse), 1976
Bâche kaki, 1981
Hommage à Manet, 1982Peinture à la gélatine et colorants
Gouache acrylique sur bois
Empreintes sur toile métis
21 dessins avec texte
Acrylique sur bâche (militaire) kaki
Acrylique sur toile de bâche

Gilberto ZORIO

Per purificare le parole, 1969
Vulcano, 1983
Puguo fosforescente, 1971Tuyau de pompier
Cuir, caoutchouc, limaille de métaux
Cire phosphorescente et 2 lampes

AMENAGEMENT DES COLLECTIONS PERMANENTES DU M.N.A.M.

. L'aménagement des collections permanentes a été étudié dans le but de revoir la présentation des collections afin d'améliorer la qualité des supports d'Oeuvres et l'éclairage.

. L'étude architecturale a été confiée à Madame Gae AULENTI et les premières esquisses ont été réalisées dès 1982.

. L'aménagement a été réalisé en deux phases :

- 1ère tranche - 4ème étage Sud - 2800 m² - de septembre 84 à février 1985

- 2ème tranche - 4ème Nord - 3200 m² - de février 1985 à septembre 1985

Parallèlement à l'aménagement du 4ème étage, confié à Gae Aulenti et réservé aux collections 1905-1965, le Centre a procédé à l'aménagement du 3ème étage Sud, dédié aux collections contemporaines de 1965 à 1985.

. L'aménagement du 3ème étage a été conçu par les Services du C.N.A.C. G.P. (cellule Exposition) et utilise les équipements du Centre.

. Afin de compléter l'aménagement du 4ème étage, le remaniement complet des Terrasses Sud et Centrale a été également réalisé.

. La Terrasse Sud, dont la Maîtrise d'Oeuvre a été confiée à Monsieur Renzo Piano est ainsi accessible à tous les visiteurs du Centre et est reliée directement au Belvédère du 5ème étage.

. La terrasse Centrale fait partie intégrante des collections permanentes et est accessible uniquement par l'intérieur du Musée. A ce titre, la Maîtrise d'Oeuvre a été confiée à Madame Gae Aulenti.

. Pour le 4ème étage, Madame Gae Aulenti propose une architecture qui guide intuitivement le visiteur dans son parcours. Pour permettre la cohérence de ce parcours, l'entrée des collections a été portée du 3ème étage au 4ème étage.

. Un couloir longe les salles et traverse le bâtiment de part en part. Pour ne pas arrêter la perspective de ce couloir, la porte coupe-feu de séparation des espaces Nord et Sud a été élargie. Le nombre important de salles accroît très sensiblement les surfaces d'accrochages.

. Les cimaises de 5 mètres de hauteur, sont constituées d'une ossature métallique et, en permanent de plaques de matériaux incombustibles doublées de plaques de plâtre. L'ensemble est suspendu pour reprendre les mouvements différentiels des planchers du bâtiment. De plus, les plaques de plâtres sont revêtues d'une toile de verre pour éviter toutes fissurations.

. Les plaques de matériaux incombustibles présentent des qualités mécaniques identiques au bois, ce qui permet un accrochage plus facile des Oeuvres.

. Une attention particulière a été apportée à l'éclairage. Il s'agit d'un éclairage basse tension halogène, situé en partie haute des cimaises, qui se réfléchit sur des casquettes. On obtient ainsi un éclairage diffus et homogène sur l'ensemble de la cimaise.

. Le revêtement du sol est constitué d'un parquet de chêne en bois sur chant. L'utilisation du faux plancher a cependant été conservée pour la mise en place de trappe d'accès.

. L'ensemble des aménagements a coûté 30 M.F. répartis sur deux exercices budgétaires, 1984 et 1985.

MAITRE D'OUVRAGE CENTRE GEORGES POMPIDOU
MAITRE D'OEUVRE GAE AULENTI assisté de
SERI RENAULT INGENIERIE
MAITRE DE CHANTIER G.E.M.O.

Ont participé :

4ème ETAGE SUD

ENTREPRISE C.G.E.E.	Lot 1	DEPOSE CIMAISES ET POUTRES SERVICE
ENTREPRISE SINTAB	Lot 2	CLOISONS
ENTREPRISE WANNER ISOFI	Lot 3A	PLAFOND
ENTREPRISE DRECQ	Lot 3B	AGENCEMENT VITRINE
ENTREPRISE BRIATTE	Lot 4	REVETEMENT DE SOL
ENTREPRISE S.P.R.	Lot 5	PEINTURE
ENTREPRISE SATELEC	Lot 6	ELECTRICITE
ENTREPRISE S.N.V.D.	Lot 6bis	ELECTRICITE RACCORDEMENT
ENTREPRISE DANTO ROGEAT	Lot 7	CLIMATISATION
ENTREPRISE T.N.E.E.	Lot 8	PROTECTION INCENDIE
ENTREPRISE SAUNIER DUVAL	Lot 9	DETECTION INCENDIE
ENTREPRISE ALU FER	Lot 10	MODIFICATION FACADE ET SERRURERIE

4ème ETAGE NORD

ENTREPRISE C.G.E.E.	Lot 1	DEPOSE CIMAISES ET POUTRES SERVICE
ENTREPRISE SINTAB	Lot 2	CLOISONS
ENTREPRISE WANNER ISOFI	Lot 3A	PLAFOND
ENTREPRISE DRECQ	Lot 3B	AGENCEMENT VITRINE
ENTREPRISE BRIATTE	Lot 4	REVETEMENT DE SOL
ENTREPRISE S.P.R.	Lot 5	PEINTURE
ENTREPRISE SATELEC	Lot 6	ELECTRICITE
ENTREPRISE S.N.V.D.	Lot 6bis	ELECTRICITE RACCORDEMENT
ENTREPRISE AATHEX	Lot 7	CLIMATISATION
ENTREPRISE T.N.E.E.	Lot 8	PROTECTION INCENDIE
ENTREPRISE SAUNIER DUVAL	Lot 9	DETECTION INCENDIE
ENTREPRISE ALU FER	Lot 10	MODIFICATION FACADE ET SERRURERIE

TERRASSE SUD

MAITRE D'OUVRAGE	CENTRE GEORGES POMPIDOU
MAITRE D'OEUVRE	ATELIER DE PARIS Monsieur RENZO PIANO
MAITRE DE CHANTIER	G.E.M.O.

Ont participé :

ENTREPRISE PLEVEN GICQUEL	Lot 1	FOURNITURE ET FABRICATION DU REVETEMENT DE SOL
ENTREPRISE UNITEC	Lot 2	REVETEMENT DALLES
ENTREPRISE ALLONCLE	Lot 3	SERRURERIE - OSSATURE CLOISONS
ENTREPRISE SINTAB	Lot 4	REVETEMENT CIMAISES
ENTREPRISE AMICA	Lot 5	ELECTRICITE
ENTREPRISE JARDIN	Lot 6	PEINTURE NETTOYAGE
ENTREPRISE THOERNIG	Lot 7	PLANTATIONS

TERRASSE OUEST

MAITRE D'OUVRAGE	CENTRE GEORGES POMPIDOU
MAITRE D'OEUVRE	GAE AULENTI assisté de SERI RENAULT INGENIERIE
MAITRE DE CHANTIER	G.E.M.O.

Ont participé :

ENTREPRISE PLEVEN GICQUEL	Lot 1	FOURNITURE ET FABRICATION DU REVETEMENT DE SOL
ENTREPRISE THOERNIG	Lot 2A	DEMOLITION
ENTREPRISE UNITEC	Lot 2B	MACONNERIE - REPRISE D'ETANCHEITE POSE DU REVETEMENT DE SOL
ENTREPRISE GIFFARD	Lot 3A	AGENCEMENT EXTERIEUR
ENTREPRISE THOERNIG	Lot 3B	BASSIN
ENTREPRISE S.N.V.D.	Lot 4	ELECTRICITE - ECLAIRAGE
ENTREPRISE THOERNIG	Lot 5	PLANTATIONS

Editions liées aux collections permanentes

CATALOGUES RAISONNÉS

Une collection dresse le catalogue raisonné des fonds importants du Musée, par artiste ou par thème. Chaque ouvrage étudie une à une les œuvres de l'artiste concerné à l'aide d'une abondante iconographie qui en retrace la genèse et les étapes et qui les situe par rapport à l'ensemble du travail de l'artiste.

Les titres disponibles actuellement sont : L'Art américain, Braque, Kandinsky, Léger, Lipchitz, Malevitch, Matisse.

PETIT GUIDE DES COLLECTIONS SALLE PAR SALLE

Ce guide suit pas à pas la nouvelle présentation des collections du Musée, en offrant un panorama de la création du XXème siècle à travers :

- la présentation des grands mouvements et des grandes personnalités qui jalonnent l'histoire du XXème siècle
- des textes d'auteurs, acteurs ou témoins de la création artistique
- des analyses d'œuvres majeures du Musée
- des pointes de repères chronologiques.

PETITE HISTOIRE DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Cet ouvrage retrace les principales étapes du Musée national d'art moderne selon les axes suivants :

- les métamorphoses des collections et de leurs présentations
- la description des lieux qui les ont successivement accueillies
- l'évolution de ses statuts
- les personnalités qui l'ont marqué.

Il propose aussi au visiteur d'aujourd'hui un mode d'emploi des activités du Musée au sein du Centre car il s'attache à les situer, les nommer, les définir.

Ces deux volumes de même format qui présentent deux des aspects d'une même histoire - celle des œuvres des collections et de leurs contextes - sont complémentaires. A paraître prochainement.

CATALOGUE DES OEUVRES DE LA COLLECTION

Le Musée a entrepris la réalisation d'un catalogue des principales oeuvres des artistes présentés dans les collections permanentes.

Cet important ouvrage porte sur 300 artistes retenus jusque dans les années 50, et étudie 800 oeuvres environ, toutes illustrées. De format 30 x 23,5 cm, il comporte 680 pages environ et 775 illustrations dont 325 en couleurs. Le mode de classement suivant a été choisi : un ordre alphabétique par artiste et pour chacune de ces entrées un ordre chronologique des oeuvres.

Chaque entrée monographique comprend :

- une courte biographie de l'artiste et une bibliographie de référence pour chaque ensemble important dans la collection, l'historique et les renseignements généraux de la constitution, son ampleur et son intérêt et la composition des collections d'oeuvres figurant à l'inventaire

- une notice analytique-formelle et historique de chaque oeuvre, ainsi qu'un commentaire sur son importance historique.

Des textes présentent la formation de la collection selon l'histoire du goût, la politique d'acquisition, le rôle du Musée dans sa relation avec les artistes, les marchands, le public. Cette analyse conduite jusqu'à aujourd'hui définit les grandes options de la nouvelle présentation des collections permanentes. Cet ouvrage paraîtra courant 1986.

L'ART EN JEU

Découverte ludique des oeuvres du Musée national d'art moderne. Une série de livres pour faire aimer l'art aux enfants à partir de 6 ans et ouvrir au jeune public les chemins du Musée.

Chaque ouvrage est une découverte d'un tableau ou d'une sculpture choisi dans les collections du Musée national d'art moderne. La présentation rend compte du mouvement de l'oeuvre et s'adapte à l'univers de l'artiste. Le déroulement des images, des questions, des découpes, des jeux graphiques à réaliser soi-même, aident l'enfant à entrer dans l'intimité de l'oeuvre.

LEGER - Les grands plongeurs noirs, 32 pages : 55 F.

MAGRITTE - Le double secret, 32 pages : 55 F.

Réalisé par l'Atelier des enfants et le Musée national d'art moderne, cette collection est co-éditée par Dessain et Tolra.

Activités pédagogiques

VISITES REGULIERES

- ADULTES : visites - animations gratuites sur présentation du ticket d'entrée ou de la "carte adhérent"
- Lundi, mercredi, jeudi, vendredi à 16h et 19h
- Samedi à 11h

- ENFANTS non accompagnés : visites - animations gratuites
- Mercredi à 15h

VISITES DE GROUPES SUR R.V.

- UNE SEANCE UNIQUE qui constitue une première introduction à l'art moderne à partir d'un certain nombre d'oeuvres choisies

- CYCLE D'INITIATION A L'ART MODERNE : par un parcours des collections permanentes en 3 à 5 séances qui couvre l'ensemble des grands mouvements artistiques du XXème siècle

- Tarifs : moins de 25 ans, étudiants 220 F.
enseignants, plus de 65 ans
correspondants
autres groupes 400 F.

- Renseignements et inscriptions (poste 46-25 de 10h à 13h)

DOCUMENTS PÉDAGOGIQUES

- DEBUT D'UNE COLLECTION DE PETITS JOURNAUX, intitulés "parcours des Collections permanentes", dont les titres suivent l'accrochage et le contenu de la collection du Musée, et permet une connaissance plus approfondie de la collection dans une formule très peu onéreuse pour le visiteur.

Premiers numéros en vente à la Librairie du Musée (4ème étage) 10 F.

- MATISSE
- Le Cubisme
- LEGER
- Le Surréalisme.

D'autres numéros sont prévus en 1986.

- LES FICHES PEDAGOGIQUES en consultation dans les salles ont été refaites en fonction de la nouvelle présentation

- UN DEPLIANT, AVEC PLANS des Collections permanentes et des Galeries contemporaines du Musée est à la disposition des visiteurs à l'entrée de ces espaces.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
CENTRE GEORGES POMPIDOU

1985

PLANS DES COLLECTIONS PERMANENTES
DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

- Surface intérieure des Collections permanentes: 8.200m²

4^{ème} Sud : 2.700 m²

4^{ème} Nord: 3.5 00 m²

3^{ème} Sud : 2000 m²

Surface des terrasses où seront présentées des sculptures

4^{ème} Sud : 640 m² (accessible par l'extérieur)

4^{ème} Est : 520 m² (accessible par l'intérieur)

4^{ème} Nord : 270m²

- Hauteur des cimaises : 5m - longueur 2.340m

-Entrée et sortie des Collections permanentes : 4^{ème} étage

- Accès des Collections contemporaines directement par
l'entrée du 4^{ème} (escalier mécanique)

- Accès spécialement réservé aux groupes sur RV :3^{ème} étage