



HAL
open science

Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992)

Caroll Marechal

► **To cite this version:**

Caroll Marechal. Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992) : Retour sur les aventures d'un lieu singulier. 2021. hal-04398757

HAL Id: hal-04398757

<https://hal.science/hal-04398757>

Submitted on 17 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968 – 1992)

Retour sur les aventures d'un lieu singulier

Caroll Maréchal

Publié le 31 mars 2021 sur **Problemata** : <http://problemata.org/fr/articles/322>

Abstract :

[FR]

L'histoire du Centre de création industrielle (CCI) est éminemment politique. Les sujets qu'il a traités au fil des années rendent déjà compte de cet aspect. Mais l'étude des contextes dans lesquels il s'est développé montre également les desseins institutionnels à l'œuvre qui ont déterminé et façonné son action, ses activités et son organisation. Avant même sa création, il est au cœur d'enjeux politiques et économiques. Il deviendra, petit à petit, un enjeu culturel, et n'aura de cesse de cristalliser ambitions, tensions, velléités, et critiques jusqu'à sa fusion avec le musée national d'Art moderne (MNAM) en 1992. Cet article propose de revenir, synthétiquement, sur certaines de ces « aventures » qui permettent de tracer une histoire *politique* du CCI : politique culturelle et institutionnelle bien sûr mais aussi enjeux, parfois plus politiques, des stratégies ou des résistances personnelles.

[EN]

The history of the Centre de Création Industrielle (CCI) is eminently political. The subjects that it has dealt with over the years already reflect this aspect. But the study of the contexts in which it has developed also shows the institutional designs at work that have determined and shaped its action, activities and organization. Even before its creation, it was at the heart of political and economic stakes, and it gradually became a cultural issue, and never ceased to crystallize ambitions, tensions, desires and criticism until its merger with the Musée National d'Art Moderne (MNAM) in 1992. This article proposes to look back, in a nutshell, on some of these “adventures” that allow us to trace a political history of the CCI: cultural and institutional politics, of course, but also issues, sometimes more political, of personal strategies or resistance.

Mots-clefs :

[FR] Design, histoire, politique, musée, institution culturelle

[EN] Design, history, politics, policy, museum, cultural institution

N. B. Cet article a été publié uniquement en ligne, cette mise en page n'est donc pas l'originale. Elle reprend néanmoins l'intégralité du texte et des documents qui l'accompagnent tels qu'ils ont été publiés. Les figures sont accompagnées d'une description plus complète sur la version en ligne.

Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968 – 1992)

Retour sur les aventures d'un lieu singulier

Si l'histoire du Centre de création industrielle (CCI) peut se lire par le biais des nombreuses expositions qu'il a produites, il est également intéressant de se pencher sur la généalogie de son fonctionnement et de sa structuration pour saisir pleinement son évolution. L'histoire du CCI est éminemment politique. Les sujets qu'il a traités au fil des années rendent déjà compte de cet aspect. Mais l'étude des contextes dans lesquels il s'est développé montre également les desseins institutionnels à l'œuvre qui ont déterminé et façonné son action, ses activités et son organisation. Avant même sa création, il est au cœur d'enjeux politiques et économiques, les pouvoirs publics reconnaissant que la « "dimension esthétique" constituera désormais un élément déterminant de la qualité fonctionnelle et marchande des produits industriels, en particulier sur le plan de la concurrence internationale¹ ». Il deviendra, petit à petit, un enjeu culturel, et n'aura de cesse de cristalliser ambitions, tensions, velléités et critiques jusqu'à sa fusion avec le musée national d'Art moderne (MNAM) en 1992. Cet article propose de revenir, synthétiquement, sur certaines de ces « aventures » qui permettent de tracer une histoire *politique* du CCI : politique culturelle et institutionnelle bien sûr mais aussi enjeux, parfois plus politiques, des stratégies ou des résistances personnelles.

Le CCI ou l'espoir français d'un Centre de design

Le début des années 1960 est marqué par le retard de la France, en regard des autres pays occidentaux, tant en termes de réflexions que de réalisations, pour se doter d'un organisme chargé de la valorisation du design industriel. Le deuxième mitan de cette décennie voit émerger à la fois l'élaboration de nombreux projets dans le but de la création d'un centre de design en France, et l'éveil des pouvoirs publics français. En 1968, Olivier Guichard, ministre de l'Industrie, nomme un chargé de mission de l'Esthétique industrielle en la personne de Robert Catherine, inspecteur général à l'Industrie². Ce dernier propose la mise en place d'un Conseil national de l'esthétique industrielle³, « organe consultatif placé auprès du ministre de l'Industrie, pour connaître et délibérer des grandes options d'une politique de "l'esthétique industrielle"⁴ ». L'un des groupes de travail se concentre sur la création d'un Centre de Design.

1. Archives François Mathéy, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de Robert Catherine datée du 12 février 1968. Les archives de François Mathéy seront désignées dans la suite de l'article par les lettres : A.F.M. – COTE – Bib. Art Déco.

2. Archives François Mathéy, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Rapport de M. Sargueil sur la réunion organisée par M. Catherine au ministère de l'Industrie, 29 février 1968.

3. Cette idée se concrétisera avec la création du Conseil supérieur pour la création esthétique industrielle (CSCEI) en mai 1971.

4. Archives François Mathéy, G7/1, Bibliothèque des arts décoratifs. François BARRÉ. « Pour la création en France d'un Centre de design », non daté, p. 6-7.

Dans ce but, il s'entretient à plusieurs reprises avec les membres de l'Union pour le Centre national d'esthétique industrielle⁵. Cette dernière, constituée le 29 février 1968⁶, regroupe plusieurs associations et sociétés⁷, avec l'objectif de créer un Centre. Le projet est porté par Georges Combet, directeur honoraire de Gaz de France. Il est articulé autour de différentes activités : des expositions permanentes regroupant une sélection effectuée par un jury des meilleurs produits de l'industrie française, un fichier regroupant tous les objets retenus par les jurys de sélection – renseignant sur le producteur, le créateur et le produit lui-même –, des expositions thématiques, une bibliothèque, l'organisation de conférences, etc.

L'échec de ce projet semble s'expliquer par les désaccords qui émergent dès 1967 au sein des nombreuses organisations s'intéressant à la création industrielle. Représentée par Yolande Amic, l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) participe aux réunions jusqu'en décembre 1967. Le 22 décembre 1967, dans une lettre adressée à Georges Combet, Eugène Claudius-Petit désengage l'UCAD – dont il est le président (1961 – 1975) – de ce regroupement, sur les conseils de Yolande Amic, François Mathey et Raoul Ergmann⁸. Il invoque l'échec du projet quant au souhait d'une large union de l'ensemble des groupements existants⁹ et évoque également la volonté de l'UCAD d'accueillir, en son sein, ce futur Centre d'esthétique industrielle¹⁰ (**Fig. 1**).

Cette impulsion, donnée par Eugène Claudius-Petit, va mettre en route l'élaboration du Centre de création industrielle. Plus qu'un élan vers la création d'un *design centre* à la française, cet épisode révèle également les luttes de pouvoir à l'œuvre pour revendiquer la paternité de ce nouveau lieu et le fait que ce soit l'UCAD qui se saisisse de ce projet n'est pas anodin. Cette institution privée représente à la fois, au début des années 1960, le seul lieu d'exposition de « l'Art vivant » à Paris, et traverse également plusieurs crises : crise interne, crise économique et crise

5. Archives François Mathey, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de Pierre-Henri de Mun adressée à Robert Catherine, 5 avril 1968 ; réponse de Robert Catherine à Pierre Henri de Mun, attestant des échanges téléphoniques et épistolaires entre le chargé de mission et les membres de l'Union pour le centre national d'esthétique industrielle, 18 avril 1968.

6. L'Union est officiellement constituée le 29 février 1968 mais les membres se réunissent dès 1967.

7. L'Union pour le centre national d'esthétique industrielle regroupe : la Chambre syndicale des esthéticiens industriels, le Comité national pour l'éducation artistique, les Créateurs d'architecture intérieure et de modèles, la Fondation pour l'Art, la Recherche et la Culture, l'Institut d'esthétique industrielle, la Maison des métiers d'art français et la Société des artistes décorateurs. Archives François Mathey, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. « Union pour le centre national d'esthétique industrielle. Memorandum », mai 1967, p. 2.

8. Archives François Mathey, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de Yolande Amic à Eugène Claudius-Petit, 22 décembre 1967.

9. L'organisation Formes utiles et le Centre de recherche d'esthétique appliquée (CREA), entre autres, refusent de s'associer à ce projet. Archives François Mathey, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de René Herbst à Georges Combet, 7 avril 1967, et lettre de Mme Galy-Dejean à Georges Combet, n.d.

10. « Il est un secteur qui mérite particulièrement notre attention c'est celui de l'Art quotidien... c'est dans cette perspective que l'Union centrale étudie la création d'une Galerie des Arts quotidiens qui constituera l'embryon d'un véritable Centre d'esthétique industrielle. » Archives François Mathey, G/25, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre d'Eugène Claudius-Petit à Georges Combet, 22 décembre 1967.

statutaire¹¹. La création du CCI apporte alors un nouveau souffle à l'Union centrale des arts décoratifs, et lui permet de continuer à exercer son rôle de précurseur dans la promotion de la création contemporaine¹².

Le CCI à l'UCAD, entre autonomie et restriction (1969 – 1972)

Le projet du CCI est conduit par les conservatrices du musée – Yolande Amic et Yvonne Brunhammer –, mobilisées par François Mathey et son adjoint, récemment recruté, François Barré¹³, qui vont ensemble donner les contours définitifs du nouveau Centre de création industrielle¹⁴. Sa vocation est double : transmettre l'information et entretenir un dialogue. Son action se situe à la fois dans la mise en place d'un centre de documentation, et dans l'organisation d'expositions, mais il n'a pas vocation à constituer de collections. « Anti-musée¹⁵ », le CCI ne fait pas d'acquisitions, malgré tout certains objets, issus de la sélection, viennent enrichir les collections du musée des Arts décoratifs.

Inauguré le 24 octobre 1969 avec l'exposition *Qu'est-ce que le design ?*¹⁶, le CCI est abrité dans 300 m² composés de six salles spécialement aménagées sur deux niveaux au Pavillon de Marsan. Quatre salles sont dédiées aux expositions dont la Galerie du CCI – qui présente des manifestations avec des « sélections internationales de produits rendant compte de l'état du marché » –,

11. L'année 1964 marque le centenaire de l'Union, elle marque également le début de crises successives à l'UCAD. Des conflits naissent au sein de la conservation du musée – des dissensions entre Michel Faré et François Mathey –, puis de l'UCAD – entre Michel Faré et Eugène Claudius-Petit – qui handicapent son action au moment même où elle tente de renouveler la convention qui la lie à l'État et qui doit expirer en 1965 (cette convention ne sera renouvelée qu'en 1977). Ces conflits débouchent sur une remise en cause de son implantation au Pavillon de Marsan – ce qui entraînerait l'abandon du musée des Arts décoratifs –, ainsi qu'à un questionnement sur le périmètre légitime de ses activités. Michel Faré, conservateur en chef, est suspendu de ses fonctions en juillet 1964, François Mathey le remplace par intérim en 1965, puis officiellement en 1967. La même année, les pouvoirs publics mettent en place le Centre national d'art contemporain (CNAC) sous la direction de Blaise Gautier, assisté de Germain Viatte. La création du CNAC souligne la volonté des pouvoirs publics de mener une action favorable envers la création contemporaine. À partir de 1969, la programmation du musée national d'Art moderne (MNAM) évolue avec l'action d'un nouveau conservateur, Jean Leymarie, assisté de Dominique Bozo. Le musée des Arts décoratifs voit son rôle de pionnier diminué par cette nouvelle génération de conservateurs.

12. Une note du 10 avril 1968 intitulée « L'avenir de l'Union centrale des arts décoratifs » explicite bien ce contexte particulier à l'Union pendant la seconde moitié des années 1960. Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs. « L'avenir de l'Union centrale des arts décoratifs », 10 avril 1968, non signée mais attribuée à Raoul Ergmann dans une note de Robert Bain du 2 mai 1968 (Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs).

13. Sorti de l'ENA à 26 ans, François Barré intègre d'abord les Affaires étrangères. Peu attiré par une carrière dans l'administration, il rejoint le cabinet de Jacques Chaban-Delmas à la municipalité de Bordeaux où il va participer à l'organisation du festival SIGMA. En 1967, il y organise une exposition sur le design avec Jean-Claude Maugirard, où il présente les créations de Joe Colombo, Marco Zanuso et Verner Panton. Désireux de rejoindre Paris, il assiste un temps le réalisateur Georges Franju avant d'être engagé par François Mathey au musée des Arts décoratifs. François Barré, entretien avec l'auteure, 4 août 2016.

14. Une délégation permanente a été mise en place à partir de 1968 pour réfléchir à la création et à la vocation du CCI, ainsi qu'à son fonctionnement et son installation au Pavillon de Marsan. À partir d'avril 1968, certains membres établissent des projets explicitant leurs conceptions et visions pour le futur CCI. Ces recommandations seront discutées jusqu'en décembre 1968, date à laquelle la délégation permanente n'est plus convoquée.

15. Ce terme est utilisé par Jean d'Allens, directeur des Galeries Lafayette, membre de la délégation permanente du CCI, dans son rapport « Mission et structure d'un Centre de création industrielle (CCI) français » du 30 avril 1968 (Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs). Cette terminologie sera reprise et transformée par la suite en « non-musée » pour qualifier le CCI dans de nombreux documents et par certains acteurs du CCI, notamment François Barré.

16. *Qu'est-ce que le design ?*, Pavillon de Marsan – Centre de création industrielle, 24 octobre – 31 décembre 1969.

et la Galerie Rivoli – qui se consacre aux « expositions de recherches et de tendances¹⁷ ». Une cinquième salle est attribuée au centre de documentation¹⁸ qui propose à la consultation des « fiches » concernant les produits commercialisés sur le marché français.

Nouveau département de l'Union centrale des arts décoratifs, le CCI n'a pas de personnalité juridique distincte, à l'exception de l'association destinée à rassembler le concours des administrations, des firmes, des groupes ou sociétés et des individus soucieux d'aider à son développement. François Barré soulève la « situation paradoxale du CCI qui connaît un succès croissant tant auprès du public que de la presse et qui voit cependant son action freinée par un manque de moyens particulièrement critique¹⁹ ». Sous l'égide de l'UCAD, le CCI jouit en effet d'une grande autonomie concernant ses choix de programmation, néanmoins le manque de moyens limite ses activités.

Jusqu'en 1972, l'UCAD le finance grâce à ses propres ressources mais pousse le CCI, dès 1970, à trouver des financements propres, notamment par une contribution des industriels. Un mode de financement qui ne convient pas aux membres du CCI, soucieux de garantir à la structure une indépendance par rapport aux milieux économiques. Le rythme soutenu des expositions – une trentaine en quatre ans – montre certes le dynamisme du Centre mais dévoile également « son utopisme financier²⁰ ». Le CCI se retrouve rapidement en déficit, malgré le soutien, à partir de 1972, des pouvoirs publics sous la figure du Conseil supérieur pour la création esthétique industrielle (CSCEI) présidé par Eugène Claudius-Petit, également président de l'UCAD.

Son succès immédiat et les espaces restreints du Pavillon de Marsan amènent le CCI à investir de vastes locaux au rez-de-chaussée du Pavillon X des Halles de Baltard dès 1970. Enlisé dans des problèmes financiers et de renouvellement de convention, l'UCAD ne peut plus prendre en charge le CCI, qui rejoint l'Établissement public du Centre Beaubourg (EPCB) en 1973 où il trouve un cadre viable à son action.

Le CCI intègre l'EPCB (1972 – 1975)

L'intégration du CCI à Beaubourg « est sans doute une conséquence de l'intérêt personnel que porte Georges Pompidou au design²¹ ». Certes le goût du président pour « l'art de son temps » est connu, mais regarder l'intégration du CCI de ce seul point de vue serait nier le rôle joué par François Mathey. Dès 1969, Mathey est en relation avec le président Pompidou. Il participe activement à la programmation du futur Centre Beaubourg au sein de l'équipe de travail constituée par le président en janvier 1970, qui doit également travailler à l'élaboration d'une exposition

17. Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs. Compte-rendu de la 1re réunion du Comité de patronage, 19 février 1970.

18. Situé au milieu des salles d'exposition du CCI, il se présente « sous la forme d'un vaste fichier Ronéo » qui peut être consulté librement par les visiteurs. Ces « fiches » comportent une description du produit, sa date de sortie, son prix, les noms de l'éditeur, du designer, de l'importateur et du distributeur. Une photographie, parfois en couleur, accompagne le descriptif.

19. Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs. Intervention de François Barré lors de la 1re réunion du Comité de patronage. Compte-rendu de la 1re réunion du Comité de patronage, 19 février 1970.

20. « Le Centre de création industrielle : pour une approche typologique, épistémologique et systématique du design », musée des Arts décoratifs [en ligne] : <<https://bit.ly/3q5vlf6>>.

21. Claire LEYMONERIE. *Le temps des objets*. Saint-Étienne : Cité du design, 2016, p. 132.

bilan sur l'art contemporain prévue pour 1972. Cette exposition doit préfigurer la coopération entre plusieurs équipes qui contribueront ensemble aux activités du futur Centre. Le président de la République, en faisant appel à Mathey pour le commissariat de cette exposition, lui offre une place de choix et lui laisse entrevoir la possibilité de diriger le futur musée national d'Art moderne au sein du Centre Beaubourg. C'est dans ce contexte que François Mathey va, conscient des difficultés de l'UCAD et du CCI, souffler au président Pompidou la nécessité de l'intégration du CCI au nouveau Centre, reflétant le multiculturalisme – peut-être utiliserait-on plus volontiers aujourd'hui l'idée de multidisciplinarité – voulu dans le projet. Il imagine alors que François Barré puisse diriger le CCI, lui le MNAM, et ainsi concevoir ensemble une programmation ambitieuse. C'est sans compter sur la réception catastrophique de l'exposition « Douze ans d'art contemporain²² » dont le vernissage est marqué par la protestation d'une partie du monde artistique contre les modalités d'organisation de l'exposition, mais surtout, contre l'attention présidentielle dont elle a fait l'objet²³. Cet échec collectif imputé à Mathey va lui coûter la direction du futur musée national d'Art moderne du Centre Beaubourg²⁴.

Si l'intégration du CCI est prévue à l'aube de l'élaboration du Centre Beaubourg en 1970, elle n'est décidée définitivement que lors d'une réunion de la Commission restreinte du conseil d'administration « consacrée au CCI et au musée » le 27 novembre 1972²⁵. Cette réunion a pour objet de questionner le maintien du départ du CCI vers Beaubourg et la future politique de l'UCAD « ainsi amputée de son antenne la plus contemporaine ». Les membres²⁶ conviennent que le CCI ne peut s'épanouir au sein de l'UCAD mais qu'il « ne doit pas être absorbé d'une manière unilatérale et qu'il convient de fixer les modalités du transfert pendant la période transitoire ». Une convention entre l'UCAD et l'EPCB va être élaborée entre le 27 novembre 1972 et le 30 mai 1973, afin de fixer les rapports entre « le CCI-EPCB et le CCI-UCAD²⁷ » jusqu'à l'ouverture du Centre Beaubourg. La convention définitive prend effet le 1er juillet 1973²⁸.

Dans le contexte du début des années 1970 – critique du fonctionnalisme et du consumérisme, recherche de l'individu contre la masse –, le CCI va élargir son champ d'action à l'ensemble des disciplines participant à la création de l'environnement : architecture et urbanisme, design de produits, communication visuelle. L'ouverture à l'automne 1968 de l'Institut de l'Environnement,

22. *Douze ans d'art contemporain en France 72/72*, Grand Palais, 16 mai – 28 septembre 1972.

23. François Barré, entretien avec l'auteure, 4 août 2016.

24. Voir Brigitte GILARDET. « L'exposition *Douze ans d'art contemporain, 1972* », in *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*. Dijon : Les presses du réel, 2014, p. 417- 453.

25. Archives UCAD, E3/3, Bibliothèque des arts décoratifs. Commission restreinte du Conseil d'administration de l'UCAD. Compte-rendu de la réunion du 27 novembre 1972, consacrée au CCI et au musée.

26. Étaient présents à cette réunion : Mlle Gorse, M. Bouilhet, M. Dupont, M. Fermigier, M. Motte, M. Peignot et M. Spar. Assistaient également à la réunion : Mme de Gary, Mlle Brunhammer, M. Barré et M. Mathey, ainsi que Mme Pochelu et M. Careil, représentant de l'EPCB.

27. Archives UCAD, E3/3, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de Line Sourbier (responsable administratif et financier du CCI) à Robert Bain, 5 juillet 1973.

28. Archives UCAD, E3/15, Bibliothèque des arts décoratifs. Convention entre l'Union centrale des arts décoratifs et l'Établissement public du Centre Beaubourg, paraphée et signée par Eugène Claudius-Petit, président de l'UCAD, et Robert Bordaz, président de l'EPCB, 30 mai 1973.

rue Erasme, avait déjà montré l'intérêt croissant des questions liées à l'environnement. Soucieux de rendre compte de la relation quotidienne des individus aux espaces, aux objets et aux signes, le CCI délimite son nouveau terrain d'action. Il devient un observatoire critique de la société. À partir de 1973, suite à son départ de l'UCAD, il déplace donc ses domaines d'activités vers l'environnement et la fonction sociale du design en élargissant son champ d'action à l'urbanisme, à l'architecture, aux communications visuelles et aux sciences sociales, domaines qui sont au cœur des questionnements de l'après 68. S'il conserve encore sa sélection de produits, elle s'interrompt dès 1974, pour faire place à un système informatisé qui, faute de moyens, disparaît à son tour en 1978. Le CCI s'éloigne ainsi progressivement de la défense d'une consommation éclairée, cette évolution est source d'interrogations de la part des professionnels, de la presse et du grand public, et provoquera un débat sur « la valeur d'usage » du Centre de création industrielle²⁹. Certains intellectuels – notamment Roland Barthes et Jean Baudrillard – avaient déjà posé un nouveau regard sur la valeur des objets et des images ainsi que leur fonction sociale³⁰ et à partir de 1975, le CCI édite une revue, *Traverses*, qui se fera très brièvement l'écho des questions d'architecture et de design en termes d'environnement, et fera une place de plus en plus large aux sciences sociales et à l'esthétique avec des textes d'analyse et de réflexion.

1976, « comme une odeur de fascisme artistique³¹ »

1976 marque un tournant majeur dans l'histoire du CCI qui déménage au Centre Beaubourg et qui voit partir une partie de son équipe fondatrice – François Mathey et François Barré.

Mathey est sommé, par Robert Bordaz, président du Centre Beaubourg et Michel Guy, secrétaire d'État à la culture, de choisir entre son poste de Conservateur en chef au musée des Arts décoratifs et celui de directeur du CCI. Avec un certain regret, il quitte le CCI en avril 1976³². François Barré est alors pressenti pour succéder logiquement à son mentor. Le programme des manifestations – critiques et critiquées – proposées par le CCI entre 1974 et 1976 entérine cette perspective. En proposant des expositions critiques sur les problèmes de l'environnement depuis 1974, le CCI invite le public à réfléchir et à confronter les éléments qui construisent son quotidien. Trois productions³³ portées par François Barré vont s'avérer conflictuelles, et leur succession, dans un laps de temps court, va lui coûter la direction du CCI (**Fig. 2**) (**Fig. 3**) (**Fig. 4**).

29. Jocelyn de NOBLET. « À propos de la valeur d'usage du Centre de création industrielle », *Créé*, n° 36, août-septembre 1975, p. 36 et 82 ; François BARRÉ. « Le débat à propos de la politique du Centre de création industrielle », *Créé*, n° 37, octobre-novembre 1975, p. 10-11.

30. Voir notamment : Roland BARTHES. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957 ; Roland BARTHES. « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, n° 1, 1964, p. 40-51 ; Jean BAUDRILLARD. *Le Système des objets : la consommation des signes*. Paris : Gallimard, 1968.

31. Jean BOURET. « Les papiers du Barnabooth's Club », *Les Nouvelles littéraires*, 17 juin 1976.

32. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 11 mai 1976.

33. La première est la production du film *Le droit à la ville* d'Henri Lefebvre réalisé par Jean-Louis Bertucelli en 1974. La deuxième est l'exposition *Qu'est-ce qu'une campagne publicitaire ?* en 1975 (à ce sujet voir Clémence IMBERT, « Mammoth écrase les prix, Grapus détruit le pub : l'exposition *Qu'est-ce qu'une campagne publicitaire ?* » in Béatrice FRAENKEL, Catherine DE SMET (dir.). *Études sur le collectif Grapus, 1970-1990... Entretiens et archives*. Paris : B42, 2016, p. 66-85). La troisième est l'exposition *Architectures marginales aux USA* présentée au Centre culturel américain puis au musée des Arts décoratifs entre le 18 novembre 1975 et le 12 janvier 1976.

Considérées comme des « opérations d'agitation culturelle³⁴ », ces manifestations ne sont pas du goût du gouvernement français pour qui le CCI doit être « la vitrine esthétique de la production industrielle française³⁵ ». Suite au départ de François Mathey, et malgré le soutien de ce dernier³⁶, Robert Bordaz se nomme directeur du CCI par intérim fin mai 1976, évinçant François Barré de la direction. À six mois de l'inauguration du Centre Pompidou, le personnel du CCI se met en grève, « récuse son nouveau directeur par intérim³⁷ » et diffuse dans la presse ses revendications au travers de communiqués³⁸ et pétitions³⁹.

Le 14 juin 1976, François Barré est licencié sans préavis par Robert Bordaz⁴⁰, officiellement pour manquement au devoir de réserve, officieusement pour « fautes graves » – autorisation d'assemblées générales du personnel pendant les heures de travail, avoir porté sur la place publique des débats considérés comme confidentiels et avoir fait publier à titre onéreux dans les colonnes du *Monde* un manifeste signé par 250 personnes⁴¹. La colère du personnel du CCI est à son paroxysme. Suivis par certains salariés des autres départements du Centre Beaubourg, ils continuent la grève et la campagne d'information lancées en mai 1976⁴².

Si l'on veut lire entre les lignes de l'événement, les choses sont assez simples. La direction à Beaubourg a reconnu qu'il s'agissait là d'une décision gouvernementale. Depuis longtemps, le CCI est la bête noire des Affaires culturelles : refus de se plier à la marche traditionnelle de l'administration [...], organisation d'expositions qui entraînent des remous et des débats publics [...], opinions politiques trop ouvertement prononcées, réflexion sur les choses au lieu du rôle de promoteur industriel attendu [...], etc. Il fallait donc nettoyer ce lieu de sédition ! Mutations arbitraires (les fautes professionnelles ayant été prouvées inexistantes) qui ne doivent rien au hasard, parmi lesquelles celle d'un délégué du personnel, « démission » du directeur, nomination à sa place d'une personne dévouée aux Affaires culturelles, il n'en faudrait pas plus, si les choses en restaient là, pour que meure un département qui a (sans doute trop bien) prouvé son efficacité dans son domaine⁴³.

34. « Remous au Centre Beaubourg. M. Mathey n'a pas de successeur au Centre de création industrielle », *Le Monde*, 28 mai 1976.

35. *Ibidem*.

36. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 11 mai 1976.

37. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre ouverte au président du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 25 mai 1976, signée par le personnel du CCI.

38. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Communiqué de presse, 24 mai 1976.

39. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Pétition, 24 mai 1976.

40. Archives UCAD, E3/3, Bibliothèque des arts décoratifs. Manifeste de soutien au CCI, non daté.

41. « Menaces sur le "Centre de création industrielle" », *Le Monde*, 5 juin 1976.

42. Archives François Mathey, G10, Bibliothèque des arts décoratifs. Texte du Comité de soutien au CCI, 18 juin 1976.

43. J.B., « CCI : Danger, ingérence politique », *Zoom*, juillet 1976.

Prophétique, cet article montre l'action à l'œuvre dès 1976, si ce n'est d'enterrer le CCI, du moins de le contenir dans une politique culturelle plus conventionnelle. Deux lettres présentes dans les archives – une de François Mathey adressée à Robert Bordaz (**Fig. 5**), et une seconde de Yolande Amic à Sébastien Lose (**Fig. 6**) – permettent de constater l'ingérence de l'État au niveau du CCI dès 1974⁴⁴.

Le CCI au Centre (1976 – 1984)

Robert Bordaz nomme Jacques Mullender⁴⁵ en novembre 1976 à la direction du CCI, mettant fin à la contestation. Mullender arrive au CCI dans un contexte difficile de crise et d'une quasi-absence de programmation pour les expositions inaugurales du Centre dans lequel le CCI s'installe le 20 décembre 1976. Suite à l'inauguration du Centre le 31 janvier 1977, et la rocambolesque exposition de Haus Rücker *Archéologie de la ville*⁴⁶, le CCI gagne en importance. Il y dispose de 4 000 m² parmi lesquels les espaces ouverts au public sont répartis sur deux niveaux : au rez-de-chaussée se trouve le service de Documentation-Information ; au-dessus, la Galerie d'actualités et la Galerie rétrospective⁴⁷.

La fréquentation du public au CCI, qui jusqu'ici se limitait au musée des Arts décoratifs à une moyenne de 4 000 personnes par mois, se multiplie par 100 pour atteindre une moyenne de 300 000 personnes par mois. L'année inaugurale a donc constitué, pour le CCI, une année expérimentale tant par la variété des sujets abordés⁴⁸ que par les méthodes d'approche pour répondre à ces brusques mutations de fréquentation, d'espaces d'exposition et de public. Les années suivantes vont marquer un retour progressif à une gestion plus traditionnelle dont la volonté est de

44. La lettre de François Mathey, adressée à Robert Bordaz, fait état de son intention de laisser la direction du CCI et de son « désir de voir François Barré prendre sa direction ». Il s'inquiète « des démarches, contacts, interrogations » pour trouver une personne le remplaçant et qui se font à l'insu de la direction actuelle du CCI et « concourent à une sujétion du CCI ». Il relève également l'attitude critique de François Barré qui pour lui est « une base nécessaire de réflexion, car [il n'existe pas] de recherche sérieuse qui feindrait d'ignorer la thèse et se contenterait d'emblée d'une synthèse conforme ». La lettre de Yolande Amic, adressée à Sébastien Lose, confirme quant à elle que les Affaires culturelles sont préoccupées, dès 1974, par la perspective que François Barré soit à la tête du CCI : « [...] Barré a inventé et fait le CCI. Sans lui le CCI est une organisation sans esprit, un service d'État de plus condamné à une action ennuyeuse et conventionnelle [...]. Que l'avenir du CCI vous préoccupe, je le conçois [...]. Le faire coiffer par un individu qui, du fait de son traitement deux fois supérieur, apparaîtra comme le directeur du CCI, c'est contraindre Barré à démissionner. Peut-être est-ce ce que vous souhaitez après tout. Mais alors autant fermer le CCI tout de suite. Nous sommes entourés de crabes tous prêts à chausser les bottes de Barré, tous convaincus qu'ils en savent autant que lui et feront mieux. [...] Avez-vous politiquement si peur de la critique qu'il vous faille évincer quelqu'un de la qualité intellectuelle et morale de François Barré ? Confondez-vous culture et administration ? [...] Le CCI, c'est Barré et pour le moment, pour quelques années encore, personne d'autre. [...] Pour employer les comparaisons qui vous sont chères, ce n'est pas l'administration d'une clinique qui fait sa réputation mais bien le chirurgien qui opère, l'administration l'aide mais ne le gouverne pas. » Archives François Mathey, G11, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 1er février 1974. Archives UCAD, E3/3, Bibliothèque des arts décoratifs. Lettre de Yolande Amic à Sébastien Lose, 8 février 1974.

45. Administrateur civil et responsable culturel, Jacques Mullender (1925-2009) occupe, de 1943 à 1966, des postes administratifs à l'étranger, essentiellement en outre-mer et en Afrique. À partir de 1976, et de sa nomination à la direction du CCI, sa carrière se concentrera sur le domaine culturel.

46. *Archéologie de la ville*, Centre de création industrielle – Centre Georges-Pompidou, 1er février – 8 mars 1977.

47. Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1976. Les archives du Centre Pompidou seront désignées dans la suite de l'article par les lettres : A.C.P.

48. Les sujets abordés passent de la ville au tatouage, de la bande dessinée à l'affiche politique, de l'architecture au sport. Pour plus de précisions, voir la liste des expositions du CCI de 1977 : <<https://is.gd/JUpgrW>>.

réaffirmer la vocation culturelle du CCI. Passant de 37 manifestations en 1977 à 11 en 1983, l'effervescence des expositions proposées laisse place dès 1978 à une volonté de limiter le nombre de manifestations de façon à permettre à la fois un allongement de leur durée et un accroissement de leurs dimensions⁴⁹. Jacques Mullender favorise des scénographies « spectaculaires » où la muséologie prime sur la mission informative du CCI.

À la multitude des sujets et domaines abordés sur une même année se substitue l'accentuation d'un domaine ou d'une manifestation en particulier. En 1979, la programmation du CCI est marquée par les œuvres et tendances architecturales du XX^e siècle ; en 1980 par l'exposition *Cartes et figures de la terre* ; en 1982 par une série de manifestations sur la presse et une seconde série sur la Chine. Paul Blanquart succède à Jacques Mullender le 5 février 1982. Directeur du CCI pendant deux ans, il ne fera pas de changement majeur et assurera la continuité avec le programme engagé précédemment. Il confirmera le rôle qu'entend tenir le CCI, à savoir « contribuer à la formation en France d'un mouvement culturel à propos de l'environnement⁵⁰ ».

Des prémices d'une collection... (1984 – 1990)

Les dernières années du CCI en tant que département « autonome » du Centre Pompidou sont marquées par l'arrivée de François Burkhardt à sa direction en 1984. Il entreprend rapidement une réorganisation de ses structures internes⁵¹, et met en place différentes cellules et services qui restructurent le CCI⁵².

Après la définition d'une nouvelle politique culturelle, Burkhardt s'attache en 1986 à réaliser « une redistribution de ses espaces et à jeter les bases d'une programmation qui leur soit adaptée⁵³ ». Ce changement de politique associé au nouvel agencement des espaces montre déjà le glissement qu'opère Burkhardt d'une réflexion sur le design de consommation à celle d'un design « artistique ». En renforçant les expositions collaboratives avec le MNAM, les expositions monographiques, et en publiant les *Cahiers du CCI* en réponse aux *Cahiers du MNAM*, Burkhardt engage le rapprochement du MNAM avec le CCI dont il fera la pierre angulaire de son second mandat (1987-1990) avec le projet d'une collection « CCI/MNAM⁵⁴ ». Cette dimension culturelle du design et de l'architecture, ainsi que la limitation de l'accès de la bibliothèque à un « public averti », suppriment les dimensions sociales et populaires que le CCI s'était évertué depuis sa création en 1969 à mettre en œuvre.

49. Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1978.

50. Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1983.

51. « Cette réforme vise à favoriser une irrigation permanente des domaines d'études et de recherche (architecture, design au sens large, technologies nouvelles) par les apports des sciences exactes et sociales et à permettre ainsi tout à la fois un discours théorique sur la création industrielle et la pratique d'une interdisciplinarité novatrice au travers des manifestations ». Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1984.

52. La cellule architecture, la cellule audiovisuel, la cellule design, la cellule innovation sociale et la cellule technologies nouvelles ; un service au public correspondant à la bibliothèque, la recherche documentaire et la communication. Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1984.

53. Archives du Centre Pompidou. Rapport d'activités de 1986.

54. « CCI-MNAM » est la formule employée par Burkhardt pour nommer la collection.

La proposition politique de Burkhardt pour son second mandat s'articule autour de trois actions principales : la mise en place d'une collection de design ; le renforcement des activités liées au design ; la mise en œuvre d'un accompagnement pédagogique sur l'ensemble des activités du CCI⁵⁵. Dans une note qu'il rédige en novembre 1987⁵⁶, il réaffirme ce que doit être le rôle du CCI au sein d'une institution culturelle – le Centre Pompidou – en rappelant que celui-ci n'est pas un « Design Centre » et de ce fait, ne doit pas subir de « pression économique ou politique » afin de servir l'intérêt public. Il insiste sur la nécessité d'associer la politique du CCI à « une politique culturelle globale » dans une complémentarité avec les différents départements du Centre Pompidou, pour assurer « une perception globale de l'évolution culturelle au XX^e siècle, et, plus particulièrement à partir des années 1950 ». La constitution d'une collection devient alors, dans le programme de Burkhardt, un élément nécessaire de la vocation interdisciplinaire du Centre Pompidou.

À partir du 11 mai 1988, Burkhardt réunit plusieurs experts internationaux au sein d'un comité de la collection⁵⁷, dont certains (Wim Crowel, Jocelyn de Noblet et Bazon Brock) formulent des propositions en octobre 1988 qui rejoignent les préoccupations des membres du Centre⁵⁸. Le 28 novembre 1988, une journée de travail est organisée pendant laquelle les participants abordent différentes questions : concept de la collection « CCI/MNAM » en regard de celle du musée des Arts décoratifs, premières orientations pour une représentation spatiale de la collection et exposition de préfiguration de la collection.

Les critères de sélection et les conditions d'acquisition ne sont pas réellement définis. Ils se résument à la perspective de « compter sur une grande partie d'archives dans les entreprises et les bureaux de design ». Aux prospections et recherches autour de la constitution d'une collection vont se substituer l'exposition *Culture de l'objet, objet de culture* en 1989, qui préfigure le projet de collection alors même que celui-ci n'est qu'à l'état de discussions. Les échanges avec la conservation du MNAM sont interrompus, le CCI rédige seul un document de synthèse faisant « table rase des questions et des interrogations posées précédemment sur le rôle de cette future collection de design⁵⁹ ». La sensation, sans que les archives puissent véritablement le démontrer,

55. Archives du Centre Pompidou, 97 110/010.10. Note de François Burkhardt à l'attention de Jean Maheu, 31 décembre 1987.

56. Archives du Centre Pompidou, 97 110/010.10. François BURKHARDT. « Le CCI et le design : politique à moyen terme », 18 novembre 1987.

57. Le comité est composé de Raymond Guidot, responsable du design et ingénieur-conseil au CCI, Jocelyn de Noblet, théoricien du design, Wim Crowel, designer graphique et directeur du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam (1985 – 1993), Bazon Brock, théoricien et critique d'art, et Jean-Hubert Martin, directeur du MNAM. Il est renforcé à partir de novembre 1988 par Yvonne Brunhammer, conservatrice en chef du musée des Arts décoratifs, Jean-François Barbier-Bouvet, chef du service des études et de la recherche de la BPI, Jean-Paul Ameline, conservateur du MNAM, et des membres de l'équipe du CCI : Marie-Laure Jousset, Nicole Chapon-Coustere, Georges Rosevegue et Diane Saunier.

58. Ils rappellent entre autres quelques préalables à la constitution d'une telle collection : l'absence de rapports visibles entre les œuvres d'arts plastiques et les produits de design (Wim Crowel) ; l'utilité de recourir à la contextualisation de l'apparition de ces objets (Bazon Brock) et des présentations chronologiques (Jocelyn de Noblet) ; la nécessité de ne pas se restreindre au design (au sens où on l'entend en France) pour avoir des sélections qui vont de l'objet « banal » à l'objet « technologique » ; le danger d'utiliser les objets d'art comme illustration aux objets design, et inversement (Wim Crowel). Archives du Centre Pompidou, 2009 001/028. « Propositions pour une collection d'objets du design au Centre Georges-Pompidou (Jocelyn de Noblet, Wim Crowel, Bazon Brock) », résumés établis par Raymond Guidot, 1^{er} octobre 1988.

59. Archives du Centre Pompidou, 2009 012/012. Lettre de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

est ici celle d'une sorte de précipitation, d'énerverment ressentis dans les échanges (Fig. 7). Sans doute peut-on faire l'hypothèse d'une volonté politique interne d'arriver à clore l'épineux dossier avant la fin du second mandat de François Burckhardt.

La réception de l'exposition préfigurative de la collection, *Culture de l'objet, objet de culture*⁶⁰ (Fig. 8), est un nouvel épisode catastrophique. Ce qui aurait pu être l'occasion d'une « fructueuse collaboration MNAM-CCI » se retrouve être une « exaltation débarrassée de toute analyse critique » et la « projection utopique d'une collection⁶¹ ». Si la scénographie réalisée par Achille Castiglioni doit souligner les effets thématiques, accentuer l'intensité des relations entre les œuvres et mettre en évidence la différence de conception entre la collection d'une discipline et une collection interdisciplinaire, l'approche muséologique « traditionnelle » propose en réalité un « fourre-tout » d'éléments dont les liens « sous-jacents » sont obscurs, et renforce cette confusion et les contre-sens qui en découlent⁶².

Le projet de cette collection disparaît en même temps que prend fin le second mandat de François Burkhardt à la direction du CCI. Elle refait surface en 1991 avec l'arrivée de Dominique Bozo à la présidence du Centre Pompidou.

... à la disparition du CCI (1990 – 1992)

Nommé directeur conjoint du MNAM et du CCI en 1990, puis président du Centre Pompidou le 29 août 1991, Dominique Bozo entreprend un important mouvement de rénovation qui va bouleverser à la fois la structure interne du Centre – en modifiant les différents départements qui le composent –, et la structure architecturale – en réorganisant les espaces. Ce nouvel agencement trouve son origine dès 1970 au moment de l'élaboration du programme des futurs utilisateurs du Centre Beaubourg. Dominique Bozo, nommé stagiaire de musée en 1969, est affecté au musée national d'Art moderne alors situé au Palais de Tokyo, où il se consacre à un examen complet de la collection qui lui fait prendre conscience de l'ampleur de ses carences. Il participe à la programmation du Centre en 1970. À cette époque, il semble déjà hostile à la cohabitation de plusieurs départements autonomes à l'intérieur du Centre⁶³ : « Son hostilité fut notée par François Mathey,

60. *Culture de l'objet, objet de culture*, Galerie du CCI – Centre Pompidou, 24 mars – 29 mai 1989.

61. Archives du Centre Pompidou, 2009 012/012. Note de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

62. « ces rencontres annoncées comme “expérimentales, non définitives, éminemment fragiles et critiquables” ne sont pas neuves, portent en elles toute la lourdeur d'un appareil conceptuel post soixante-huitard, empoussiéré de citations libertaires. Pour faire jeune, on a enfilé le jean mental (“la culture c'est Colgate, Palmolive, Rika Zaraï, Picasso”), on revendique l'ouverture, tout en justifiant l'esprit sérieux par un système rhétorique épicié de “modernité”. Du coup, les élucubrations brouillent les pistes en voulant les éclaircir, aller vers l'inconnu, la découverte. Le visiteur trinque : faux témoin qu'on souhaitait mettre à l'aise, il ressort avec une grosse migraine. La bonne intention cache un mépris, ou une surestimation des connaissances. Le public a tout vu, tout lu. » Laurence BENAÏM. « Culture de l'objet, objet de culture à Beaubourg. Le ventre de la baleine », *Le Monde*, 7 juin 1989.

63. François Barré, entretien avec l'auteur, 4 août 2016.

François Barré et Jean-Pierre Seguin qui la rappelait avec courtoisie⁶⁴ ». Ce rejet du programme des utilisateurs de Beaubourg se manifeste une nouvelle fois en 1986 lorsque Dominique Bozo démissionne de ses fonctions de directeur du MNAM, poste qu'il occupait depuis 1981, pour protester contre le manque de moyens et d'autonomie dont il dispose. Il remet notamment en cause la fonction du président du Centre qui selon lui empêche le MNAM de prendre toute son ampleur, en s'interposant et s'immiscant dans les décisions de la direction du musée.

La fusion du CCI et du MNAM, la restauration d'une présentation classique des collections du MNAM en 1985, les expositions qui s'orientent dans le sens d'un bilan des courants muséifiés et le projet de déménagement de la BPI⁶⁵ renforcent l'idée de ce qui semble être le dessein délibéré de Dominique Bozo, qui « semble n'avoir eu de cesse d'imposer la réduction du Centre au musée d'Art moderne⁶⁶ », d'imposer une normalisation du Centre⁶⁷. Dans une note confidentielle⁶⁸ rédigée en août 1990, Dominique Bozo entendait « contribuer à la recherche d'une issue institutionnelle réaliste à la crise que manifestent, de manière prolongée, les conditions d'insertion du musée national d'Art moderne au sein du Centre Georges-Pompidou ». Il élabore quatre scénarii possibles pour sortir le musée de la « crise ». L'un d'entre eux, « Le musée, "département" du Centre restructurant l'ensemble des activités à dominante muséographique », est celui sur lequel s'appuiera la fusion du MNAM et du CCI deux ans plus tard. Il privilégie « le renforcement interne de la maîtrise par le musée des espaces et des moyens correspondant à sa mission ainsi que l'objectif d'un réexamen raisonné des fonctions jusqu'ici assignées au CCI⁶⁹ ».

En août 1991, il se consacre à la réorganisation générale de l'Établissement, qui sera concrétisée en décembre 1992 par l'adoption d'un nouveau décret d'application de la loi qui a fondé le Centre en 1975. Le 24 décembre 1992, la réunion du musée national d'Art moderne et le Centre de création industrielle est inscrite par décret « portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou⁷⁰ ». L'Établissement public comprend dorénavant deux départements : le département du musée national d'Art moderne-Centre de création industrielle et le Département du développement culturel, des directions et des services.

La fusion du MNAM et du CCI a pour but de renforcer les deux départements en associant leurs

64. Laurent FLEURY. *Le cas Beaubourg – Mécénat d'État et démocratisation de la culture*. Paris : Armand Colin, 2007, p. 293. Dès 1972, François Mathey fait part de problèmes liés à l'aménagement intérieur du Centre et à l'attribution des espaces. Il prévient qu'un déséquilibre dans l'attribution des espaces favoriserait une hégémonie du MNAM au détriment des autres organismes et rendrait « véritablement statiques des activités qui ne passent pour l'être qu'à la suite de la longue ségrégation où elles ont été maintenues au point de s'y complaire ». Archives François Mathey, G9, Bibliothèque des arts décoratifs. Note de François Mathey, « Conseil des utilisateurs du 2 novembre 1972 ».

65. En 1990, Jacques Toubon, alors ministre de la Culture, exprime son souhait de déménager la BPI au sein de la BNF. Ce projet n'aura pas lieu suite au refus exprimé par Claude Pompidou, veuve du président Pompidou. Voir Jacques TOUBON. « Sauver le Centre », *Le Monde*, 28 juin 1990.

66. Laurent FLEURY, *op. cit.*, p. 293.

67. Laurent FLEURY, *op. cit.*, p. 293-294.

68. Archives du Centre Pompidou, 1997 034/001. Dominique BOZO. « Le musée national d'Art moderne et le Centre Georges-Pompidou. Scénarios pour une évolution institutionnelle », août 1990.

69. *Ibid.*, p. 14.

70. Décret n° 92-1351 du 24 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

compétences. D'une part, le musée national d'Art moderne pourra bénéficier « de l'expérience et [de] l'excellence maintes fois prouvées du Centre de création industrielle dans les domaines de l'architecture et du design, en matière d'organisation d'expositions, et particulièrement de scénographie⁷¹ ». D'autre part, le CCI bénéficie du soutien du MNAM pour constituer des collections. Le MNAM, enthousiasmé dès 1987⁷² par un projet commun avec le CCI, voit ses collections considérablement enrichies par des aspects plus étendus de la création contemporaine. Cette réunion des deux départements permet en fait au MNAM de se mettre au niveau de deux autres musées d'envergure internationale et emblématique : le MoMA et le Stedelijk, qui dès le milieu des années 1930 avaient constitué des départements architecture et design⁷³. Enfin, cette réorganisation « consacre les velléités hégémoniques du musée national d'Art moderne dont le discours a toujours dénoncé l'étroitesse de ses espaces⁷⁴ » et permet au MNAM de bénéficier de moyens et d'une autonomie étendus.

Si le MNAM gagne en importance à partir de 1992, le CCI, lui, disparaît, absorbé par le musée. Les seules survivances se délitent peu à peu : les équipes quittent progressivement le Centre Pompidou, et le Centre de documentation du CCI, qui avait survécu aux différents réaménagements, disparaît en 2002 au profit de la Bibliothèque Kandinsky, qui accueille également la Documentation des collections du musée national d'Art moderne. La création des collections Architecture et Design sera alors perçue comme la compensation d'une politique visant à masquer la mort du CCI.

« Le CCI est mort, vive la collection du Mnam !⁷⁵ » conclut Marie-Laure Jousset en 2006, dans un entretien. Ayant travaillé au CCI de 1987 à 1992, et commissaire de certaines de ses expositions, elle devint conservatrice de la collection Design du MNAM-CCI en 1992. Une oraison funèbre à rebours qui connote rétrospectivement la façon politique et très française dont fut gérée la vie et la disparition de cette institution contemporaine consacrée au design sous toutes ses formes.

71. Rapport d'activités du Centre Pompidou, 1992, p. 123.

72. Archives du Centre Pompidou, 97110/010.10. Note de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

73. Ouvert en 1929, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York crée une collection Architecture et Design dès 1934 à la suite de l'exposition *Machine Art* présentée la même année ; le Stedelijk, inauguré en 1895, héberge dès 1934 un musée d'arts appliqués, le *Museum voor Moderne Toegepaste Kunst* – dont la collection inclut du design industriel mais également du design graphique et des affiches –, qui devient un département du Stedelijk en 1945.

74. Laurent FLEURY, *op. cit.*, p. 236-237.

75. Marie-Laure Jousset, entretien avec Élisabeth de Charnières-de-Laage, 10 mai 2006, dans Élisabeth de CHARNIÈRES-DE-LAAGE. *Le design au Centre de création industrielle. Genèse d'une collection au musée national d'Art moderne (1969-2005). Enjeux, discours et représentations*. Pré-mémoire de Master Histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel et Pascal Ory, université Paris 1-Sorbonne, mai 2006. Archives du Centre Pompidou, RAP. 2008 014.

UNION CENTRALE DES ARTS DECORATIFS

Palais du Louvre - Pavillon de Marsan

107, rue de Rivoli, Paris 1er

Le Président
Tél. 742 22 84 et la suite
N/Réf. 3838 - ECP/MC

Paris, le 22 décembre 1967

Monsieur Georges COMBET
Président de l'Union pour
le Centre National d'Esthétique
Industrielle
39, rue de la Bienfaisance
PARIS 8^e

Monsieur le Président et Cher ami,

C'est avec le plus vif intérêt que j'ai suivi les travaux des séances relatives à la rédaction du Protocole préliminaire à l'Union des Associations, Sociétés et Comités que vous avez présentés en vue de la création d'un Centre Français d'Esthétique Industrielle.

Mme Amic me rapporte que le 6 décembre il a été décidé qu'au cours de la prochaine réunion prévue pour le vendredi 19 Janvier à 17 h 30, les Associations représentées devraient donner leur adhésion définitive à votre groupement.

Comme à vous, le rassemblement des efforts de tous me paraissait souhaitable et si vous aviez pu réaliser cette Union c'est bien volontiers que l'Union Centrale des Arts Décoratifs aurait donné son adhésion à l'Association nouvelle dont vous poursuivez la création. Mais en l'état actuel des pourparlers, je crois savoir que les groupements de Mme Galy-Dejean et Formes-Utiles, pour ne citer que ceux-là, que plusieurs jeunes Designers poursuivent une action parallèle à celle de votre future Association et que celle-ci de ce fait ne représenterait qu'une partie du Design Français. L'Union Centrale des Arts Décoratifs se veut de rester ouverte à tous ne peut à ce stade des négociations se lier avec vous.

En fait, l'Union Centrale des Arts Décoratifs souhaite accueillir elle-même ce futur Centre d'Esthétique Industrielle et si faute d'un engagement précis de l'Etat quant au financement et à la situation géographique de notre Société, ce Centre n'a pas encore pu être réalisé, nos intentions à cet égard sont bien précisées dans les documents concernant le renouvellement de la Convention de l'Union Centrale soumis à l'approbation du Ministère et je me permets de vous en rappeler les termes.

Il est un secteur qui mérite plus particulièrement notre attention, c'est celui de l'Art Quotidien... c'est dans cette perspective que l'Union Centrale étudie la création d'une Galerie des Arts Quotidiens qui constituera l'embryon d'un véritable Centre d'Esthétique Industrielle. Par ailleurs, le "Centre d'Art et de Recherche" créé par la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à, entre autres objectifs, celui d'organiser un Centre de Documentation grâce à la "Centralisation, le dépouillement, le classement et

..//..

(Fig. 1)

Lettre d'Eugène Claudius-Petit à Georges Combet, 22 décembre 1967, p. 1.

mise en oeuvre des innombrables documents français et étrangers touchant à l'Esthétique Industrielle, aux Arts Appliqués et à l'Art de notre temps en général".

J'espère que vous voudrez bien continuer à me tenir informé des progrès de vos démarches que je suivrai avec grand intérêt et la plus vive sympathie, souhaitant que les développements futurs de votre entreprise nous permettent d'intervenir activement par la suite.

Croyez, Monsieur le Président, à mes meilleurs sentiments.

Bien à vous
E. CLAUDIUS PETIT
Président de l'Union Centrale des
Arts Décoratifs.

(Fig. 1)

Lettre d'Eugène Claudius-Petit à Georges Combet, 22 décembre 1967, p. 2.



(Fig. 2)

« Qu'est-ce qu'une campagne publicitaire ? », exposition à la Maison de amandiers, Centre de création industrielle, 15 octobre – 7 novembre 1975, vue de l'exposition.



(Fig. 3) (Fig. 4)

« Architectures marginales aux USA », exposition au Centre américain de Paris puis au Musée des arts décoratifs, Centre de création industrielle, 18 novembre 1975 – 12 janvier 1976, vue de l'exposition.

1er février 1974
C 11/FM/mcs

XXXXXXXXXXXXX 260 32 14

Monsieur BORDAZ
Président de l'Etablissement
Public du Centre Beaubourg
35 boulevard Sébastopol
75001 Paris

Monsieur le Président,

Je crains que tous les malentendus actuels ne découlent plus ou moins directement de mon intention de laisser le CCI à partir de 1976 et de mon désir de voir François Barré prendre sa direction. Il me semblait en effet que la confiance qui règle nos rapports exigeait que vous soyez au courant de mes projets or, sans que ma succession soit ouverte, j'ai la conviction que selon les interprétations des uns et des autres ceux-ci s'évertuent à rechercher le personnage qui leur conviendrait le mieux pour me remplacer.

Tout Paris, c'est à dire notre petit milieu, est au courant des diverses démarches, contacts, interrogations qui se font dans ce sens à notre insu et concourent à une sujétion du CCI. La personnalité que nous avions primitivement envisagée pour établir un dialogue avec les industriels n'est-elle pas, à point nommé et définie autrement, le prétexte habile pour susciter un nouveau directeur ? Par son profil supposé et modelé au gré des opinions des futurs responsables de Beaubourg, il semble bien que le personnage en question devrait dès maintenant orienter et contrôler l'action du CCI.

Il est bien évident que si la contestation que représentent les arts plastiques est permanente par nature et par vocation, cet aspect culturel et de principe la rend finalement inévitable. Plus dangereux apparaît un organisme dont l'action vise tous les aspects de la vie quotidienne, à travers les produits et les idées, qui met en question la société contemporaine et l'insertion de chacun dans cette société. Je conçois que les pouvoirs, et quels qu'ils soient, éprouvent à cet égard quelque appréhension. Mais à mon sens celle-ci n'a guère d'objet si la personne qui assume la direction du CCI étudie tous ces aspects critiques avec objectivité et honnêteté ; c'est la confiance que je fais à François Barré. Je me garderais de réfuter son attitude critique : c'est une base nécessaire de réflexion, car je ne connais pas de recherche sérieuse qui feindrait d'ignorer la thèse et se contenterait d'emblée d'une synthèse conforme.

Ces réflexions me semblent utiles pour introduire et expliquer la note ci-jointe d'ordre plus administratif.

Je vous prie de croire, Monsieur le Président, à l'assurance de mes sentiments fidèlement dévoués.

François MATHEY
Directeur du CCI

(Fig. 5)

Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 1er février 1974.

Paris, le 8 février 1974

N/réf : YA/amc

Monsieur S. LOSTE
8 rue du Pas de la Mule
75003 Paris

Mon cher Loste,

De même que vous avez fait Beaubourg, et j'insiste sur le vous car sans votre ténacité Beaubourg ne serait jamais sorti de terre, Barré a inventé et fait le CCI. Sans lui le CCI est un organisme sans esprit, un service d'Etat de plus condamné à une action ennuyeuse et conventionnelle; je pense que ce n'était pas ce que vous souhaitiez lorsque vous avez été d'accord sur son implantation à Beaubourg.

Que l'avenir du CCI vous préoccupe, je le conçois; que Barré ait besoin d'être assisté d'un très bon secrétariat et d'un administratif de poids, j'en suis bien d'accord, lui aussi d'ailleurs. Mais c'est avec lui qu'il faut mettre cela en place et c'est à lui et à nous de choisir les personnages de ces emplois. Le faire coiffer par un individu qui, du fait de son traitement deux fois supérieur, apparaîtra comme le directeur du CCI, c'est contraindre Barré à démissionner. Peut-être est-ce ce que vous souhaitez après tout. Mais alors autant fermer le CCI tout de suite. Nous sommes entourés de crabes tous prêts à chausser les bottes de Barré, tous convaincus qu'ils en savent autant que lui et feront mieux. Nous avons vécu aux Arts Décoratifs cette bataille de gens se disant tous compétents en matière de design, jusqu'à ce que Barré arrivant, les choses soient vues de plus haut, qu'une doctrine se dégage et qu'une politique intelligente soit définie.

Avez-vous politiquement si peur de la critique qu'il vous faille évincer quelqu'un de la qualité intellectuelle et morale de François Barré ? Confondez-vous culture et administration ? N'est-il pas plus sage alors que "l'idée" est si rare d'aider celui qui a cette idée et qu'il veut bien, d'une manière totalement désintéressée, en faire bénéficier la collectivité, lui donner les moyens de la mettre en oeuvre. Ou bien préférez-vous le rejeter, dans l'opposition par une procédure sournoise,

.../...

(Fig. 6)

Lettre de Yolande Amic à Sébastien Loste, 8 février 1974, p. 1.

ce qui est inexpiable.

Le CCI, c'est Barré et pour le moment, pour quelques années encore, personne d'autre. Contrairement à d'autres, il est modeste, ne se fait jamais valoir, aussi est-il facile de gommer le positif de son action et de ne faire apparaître que le négatif. Pour employer les comparaisons qui vous sont chères, ce n'est pas l'administration d'une clinique qui fait sa réputation mais bien le chirurgien qui opère, l'administration l'aide mais ne le gouverne pas.

Voilà ce que je voulais vous dire en toute amitié et c'est une dadaïe qui parle, pas du tout farfelue.

Mme Deneuille

Mme Gauzit

Mme Kiser

Mme Mihajlovic

Mlle de Sèze

Mlle Dostich

3

4

5

6

Yolande Amic

5

M. Deneuille

M. Gauzit

M. Mihajlovic

M. de Sèze

(Fig. 6)

Lettre de Yolande Amic à Sébastien Lose, 8 février 1974, p. 2.

B
6.02.89.

NOTE à Jean-Hubert MARTIN

Paris, le 30 janvier 1989
COLL. JPA/CR/n°203

Préparation de l'exposition MNAM-CCI
"Culture de l'objet".

Musée
national d'art moderne

Lorsqu'en Septembre 1988 tu m'as proposé de collaborer à la préparation de l'exposition de préfiguration de création par le CCI d'une collection d'objets industriels caractéristiques de la 2e moitié du XXe siècle en collaboration avec le MNAM, j'ai accepté avec grand plaisir car ce projet me semblait pouvoir correspondre à la possibilité d'ouvrir le MNAM à des aspects plus étendus de la création contemporaine dans la perspective d'un futur musée du XXe siècle.

Les premières séances de travail avec Paul-Hervé Parsy et Raymond Guidot m'ont d'ailleurs semblé tout à fait positives car la réflexion sur les potentialités et les risques d'une telle exposition s'intégrait à une démarche plus générale tendant à poser le problème de l'intérêt d'une telle collection et du rôle spécifique du Centre Georges Pompidou par rapport aux autres institutions nationales dans ce domaine.

Les conclusions des consultants extérieurs sollicités durant l'été 1988 par le CCI sur le sujet (B. Brock, W. Crowell, J. de Noblet) rejoignaient d'ailleurs nos préoccupations. Ils avaient, en effet, rappelé quelques évidences préalables à la constitution d'une telle collection :

- 1 - L'absence (dans la plupart des cas) de rapports visibles entre les oeuvres d'arts plastiques et les produits du design (W. Crowell) -
- 2 - L'utilité du recours à des présentations des contextes sociaux d'apparition des objets industriels (B. Brock) et le mérite de présentations chronologiques cohérentes (J. de Noblet)-

Centre Georges Pompidou
75191 Paris Cedex 04 Téléphone 42 77 12 33 Télécx CNACGP 212 726

(Fig. 7)

Note de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

- 3 - La nécessité de déborder le cas du seul design (au sens où on l'entend traditionnellement en France) pour déboucher aussi bien sur l'objet "banal" que sur l'objet "technologique".
- 4 - Inversement, les dangers d'utilisation des objets d'art pour illustration des objets de design (W. Crowell).

Parallèlement, Raymond Guidot avait rassemblé - pour la journée de réflexion MNAM-CCI du 28/11/1988 - un ensemble de questions méthodologiques, techniques et juridiques essentielles quant au développement de cette collection au Centre Georges Pompidou. Il avait notamment évoqué :

- A/ les critères de sélection des objets de la future collection ;
- B/ la question du traitement juridique et administratif de ces objets (acquisition inventoriée ou non, prêt, dépôt, etc...) ;
- C/ le caractère évolutif de la collection ;
- D/ les partenaires éventuels de la collection : organismes publics français (DAP, UCAAD, ...), organismes publics étrangers, organismes privés, et les formes de ce partenariat ;
- E/ les contraintes techniques de présentation de la future collection (surfaces d'exposition, de réserves, etc...).

La poursuite d'un tel débat, à condition d'être mené jusqu'au bout et avec l'ensemble des équipes du CCI et du MNAM, aurait permis de dégager la route d'une fructueuse collaboration MNAM-CCI.

Dans cet esprit l'exposition de préfiguration pouvait être envisagée comme une exposition-test (le terme avait paru convenir à chacun) où l'on pouvait expérimenter à la fois les rapprochements possibles entre oeuvres d'art et objets industriels, mais également les distances nécessaires à respecter. C'est d'ailleurs de cette manière que le travail avait commencé en Octobre 1988 puisque des présentations à caractères synchroniques avaient été envisagées aussi bien que des présentations contextuelles (reconstitutions de lieux-types incluant oeuvres et objets).

Il se trouve malheureusement que ce processus n'a pu être mené à terme. Nécessité faisant loi, il était décidé au

.../...

(Fig. 7)

Note de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

cours du mois de Décembre 1988 :

- 1° - que le projet de collection serait proposé tel quel à la direction du Centre Pompidou et aux autorités de tutelle en janvier-février 1989 ;
- 2° - que l'exposition devrait se tenir coûte que coûte en Mars 1989 sur la base de présentations étroitement intégrées d'oeuvres d'art et d'objets de design.

C'est ainsi qu'à l'approche prudente du concept d'exposition retenue jusqu'alors a été préférée une démarche tendant à associer oeuvres et objets de design sur la base de "thèmes" ou "situations" considérés comme communs (l'"Energie", le "Rationnel", la "Contestation", etc...) avec tous les risques d'approximation et de contresens d'une telle démarche (voir les listes proposées sur chaque thème) tandis qu'un document de synthèse, rédigé exclusivement par le CCI, faisait table rase des questions et des interrogations posées précédemment sur le rôle de cette future collection de design.

Qu'y retrouve-t-on en effet ?

- Une exaltation débarrassée de toute analyse critique de l'objet de design considéré comme "acteur de comportement et de style de vie" dans une situation historique "développant un nouveau type d'homme" et assurant le triomphe d'une "société de plus en plus complexe et culturellement riche".
- Une conception réductrice de l'artiste "de plus en plus éloignée de la catégorie des Beaux-Arts, davantage relié au contexte de son époque" et "fasciné par la culture de l'objet" (en oubliant qu'il s'agit souvent dans ce cas de l'objet le plus banal et non de l'objet de design).
- Une projection utopique d'une collection "ouverte sur le futur" (?) montrant "l'immense brassage de toutes les influences" et même promue au rang "d'observatoire des changements en même temps qu'agent actif des changements".

Dans le même document les modalités de présentation d'une telle collection dans le Centre Georges Pompidou restent envisagées très évasivement puisqu'il est seulement dit qu'il "s'agira d'assurer des roulements" (mais qui les assurera ?) pour permettre au public de voir des "morceaux choisis" de la collection (selon quels critères ?), ladite collection étant renouvelée par l'association des partenaires

.../...

(Fig. 7)

Note de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

industriels (selon quelles modalités ?).

Enfin, il est remarquable que rien ne soit révélé de plus sur les transformations à apporter aux statuts du CCI (et du MNAM) pour permettre la création d'une telle collection non plus que sur les radicales modifications de répartition des surfaces à opérer à l'intérieur du bâtiment pour permettre la mise en place d'un tel projet alors que chacun sait que le MNAM ne peut même plus présenter de façon satisfaisante sa propre collection !

Pour conclure, j'aimerais rappeler un principe essentiel : il ne s'agit pas de considérer comme définitivement impossible toute collaboration MNAM-CCI pour la création d'une collection d'objets industriels, mais d'établir cette collaboration sur des bases saines :

- poursuite de l'élaboration conceptuelle ;
 - recherche des moyens permettant la réalisation du projet ;
 - collaboration franche des équipes du CCI et du MNAM.
- Ce n'est malheureusement pas la démarche jusqu'ici retenue. On ne peut que le regretter et espérer que ces premiers faux-pas ne ruinent pas définitivement ce passionnant projet.

Jean-Paul AMELINE





(Fig. 8)

« Culture de l'objet, objet de culture », Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 24 mars 1989 – 29 mai 1989, vue de l'exposition.

Bibliographie

- « Remous au Centre Beaubourg. M. Mathey n'a pas de successeur au Centre de création industrielle », *Le Monde*, 28 mai 1976.
- « Menaces sur le "Centre de création industrielle" », *Le Monde*, 5 juin 1976.
- BARRÉ, François. « Le débat à propos de la politique du Centre de création industrielle », *Créé*, n° 37, octobre-novembre 1975, p. 10-11.
- BENAÏM, Laurence. « Culture de l'objet, objet de culture à Beaubourg. Le ventre de la baleine », *Le Monde*, 7 juin 1989.
- FLEURY, Laurent. *Le cas Beaubourg – Mécénat d'État et démocratisation de la culture*. Paris : Armand Colin, 2007.
- GILARDET, Brigitte. *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*. Dijon : Les presses du réel, 2014.
- J.B. « CCI : Danger, ingérence politique », *Zoom*, juillet 1976.
- LEYMONERIE, Claire. *Le temps des objets*. Saint-Étienne : Cité du design, 2016.
- NOBLET, Jocelyn (de). « À propos de la valeur d'usage du Centre de création industrielle », *Créé*, n° 36, août-septembre 1975, p. 36 et 82.
- TOUBON, Jacques. « Sauver le Centre », *Le Monde*, 28 juin 1990.

Archives

A. F. M., G/25, Bib. Art Déco.

- Lettre de Robert Catherine datée du 12 février 1968.
- Rapport de M. Sargueil sur la réunion organisée par M. Catherine au Ministère de l'Industrie, 29 février 1968.
- Lettre de Pierre-Henri de Mun adressée à Robert Catherine, 5 avril 1968 ; Réponse de Robert Catherine à Pierre Henri de Mun, attestent des échanges téléphoniques et épistolaires entre le Chargé de mission et les membres de l'Union pour le Centre National d'esthétique industrielle, 18 avril 1968.
- Lettre de Yolande Amic à Eugène Claudius-Petit, 22 décembre 1967.
- Lettre de René Herbst à Georges Combet, 7 avril 1967.
- Lettre de Mme Galy-Dejean à Georges Combet, n.d.
- Lettre d'Eugène Claudius-Petit à Georges Combet, 22 décembre 1967.

A. F. M., G7/1, Bib. Art Déco.

- François Barré, « Pour la création en France d'un Centre de design », non daté.

A. F. M., G9, Bib. Art Déco.

- Note de François Mathey « Conseil des Utilisateurs du 2 novembre 1972 ».

A. F. M., G10, Bib. Art Déco.

- Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 11 mai 1976.
- Lettre ouverte au président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 25 mai 1976, signée par le personnel du CCI.
- Communiqué de presse, 24 mai 1976.
- Pétition, 24 mai 1976.
- Texte du Comité de soutien au CCI, 18 juin 1976.

A. F. M., G11, Bib. Art Déco.

- Lettre de François Mathey à Robert Bordaz, 1er février 1974.

A. UCAD, E3/1, Bib. Art Déco.

- « L'avenir de l'Union Centrale des Arts Décoratifs », 10 avril 1968, non signée mais attribuée à Raoul Ergmann dans une note de Robert Bain du 02 mai 1968 (Archives UCAD, E3/1, Bibliothèque des arts décoratifs.

- Jean d'Allens, « Mission et structure d'un Centre de Création Industrielle (CCI) français » du 30 avril 1968.

- Compte-rendu de la 1ère réunion du Comité de Patronage, 19 février 1970.

A. UCAD, E3/3, Bib. Art Déco.

- Commission restreinte du Conseil d'Administration de l'UCAD. Compte-rendu de la réunion du 27 novembre 1972, consacrée au CCI et au Musée.

- Lettre de Line Sourbier (responsable administratif et financier du CCI) à Robert Bain, 5 juillet 1973.

- Manifeste de soutien au CCI, non daté.

- . Lettre de Yolande Amic à Sébastien Lose, 8 février 1974.

A. UCAD, E3/15, Bib. Art Déco.

- Convention entre l'Union Centrale des Arts Décoratifs et l'Établissement Public du Centre Beaubourg, paraphée et signée par Eugène Claudius-Petit, président de l'UCAD, et Robert Bordaz, président de l'EPCB, 30 mai 1973.

A. C. P.

- Rapport d'activités de 1976 ; Rapport d'activités de 1978 ; Rapport d'activités de 1983 ; Rapport d'activités de 1984 ; Rapport d'activités de 1986.

A. C. P. 97 110/010.10.

- Note de François Burkhardt à l'attention de Jean Maheu, 31 décembre 1987.

- François Burkhardt, « Le CCI et le design : politique à moyen terme », 18 novembre 1987.

A. C. P. 1997 034/001.

- Dominique Bozo, « Le Musée National d'Art Moderne et le Centre Georges Pompidou. Scénarios pour une évolution institutionnelle », août 1990.

A. C. P. 2009 001/028.

- « Propositions pour une collection d'objets du design au Centre Georges Pompidou (Jocelyn de Noblet, Wem Crowel, Bazon Brock) », résumés établis par Raymond Guidot, 1er octobre 1988.

A. C. P. 2009 012/012.

- Lettre de Jean-Paul Ameline à Jean-Hubert Martin, 30 janvier 1989.

A. C. P. RAP. 2008 014.

- Élisabeth de Charnières-de-Laage, *Le design au Centre de création industrielle. Genèse d'une collection au Musée National d'Art Moderne (1969-2005). Enjeux, discours et représentations*, Pré-mémoire de Master Histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel et Pascal Ory, Université Paris 1 – Sorbonne, mai 2006.

Entretien

François Barré, entretien avec l'auteure, 4 août 2016.