

Entretien avec Olivier Cinqualbre, par Audrey Jeanroy

Savoir et savoir-faire

Trente ans d'architecture au musée national
d'Art moderne – Centre Pompidou

Olivier Cinqualbre a été jusqu'en 2023 conservateur et chef du service Architecture du musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, institution dans laquelle il a passé la majeure partie de sa carrière, œuvrant d'abord pour le Centre de création industrielle (CCI) puis pour le musée national d'Art moderne (Mnam). Son parcours se confond dès lors avec l'évolution du musée et celle de la collection d'architecture, d'envergure internationale, dont il fait figure d'expert pour le premier xx^e siècle. Son profil de conservateur-architecte, bien qu'atypique au regard des trajectoires professionnelles actuelles, est caractéristique de la manière dont se sont constituées les grandes collections muséales d'architecture, de New York à Rotterdam en passant par Montréal. Cette position d'observateur engagé lui a tout autant servi à défendre le rôle social et culturel d'une profession, celle d'architecte, qu'à retisser à bon escient les fils d'une épopée malmenée, celle de la modernité, à travers la mise en valeur de projets et de figures emblématiques parfois momentanément oubliés ou insuffisamment documentés. Il a été, seul ou en collaboration, le commissaire d'expositions de référence, dont les catalogues ont fait date, sur Pierre Chareau (1993), Renzo Piano (2000), Robert Mallet-Stevens (2005), Richard Rogers (2007), Le Corbusier (2015), l'Union des artistes modernes (2018) et Paul Nelson (2021).

Si la recherche a été au cœur de sa démarche et a guidé le fil des expositions qu'il a élaborées, elle lui a permis de dépasser son cadre initial, construisant sur plusieurs années un vaste monde de connaissances sur des profils de carrière et de commanditaire, mais également sur des types de source. Chercheur et pédagogue, Cinqualbre n'a eu de cesse d'interroger la perception des visiteurs et de favoriser une éducation culturelle à l'architecture par différents biais. Cet entretien, réalisé le 29 janvier 2024 à Paris, est l'occasion de revenir sur son parcours professionnel, sa méthode de travail, son rapport au chef-d'œuvre, ainsi que sur la construction de la collection Architecture du Mnam-CCI du Centre Pompidou.

Audrey Jeanroy – En tant qu'architecte, votre formation vous éloigne *a priori* du parcours traditionnel des conservateurs de musée en France. Pouvez-vous détailler votre formation et vos ambitions professionnelles initiales ?

Olivier Cinqualbre — J'ai commencé des études d'architecture à l'unité pédagogique d'Architecture n° 1 (UPA 1, Paris-Villemin) à la rentrée 1973, que j'ai poursuivies jusqu'à mon diplôme au printemps 1981. Ces études m'ont petit à petit éloigné de la pratique professionnelle d'architecte, sans doute à cause du contexte et de l'environnement dans lesquels je les ai faites. Paradoxalement, elles ne m'ont pas éloigné du métier de conservateur de musée, puisque, de toute façon, la formation, le métier et la fonction n'existaient pas¹, et qu'il n'y avait pas de musée ni de département d'architecture en France.

L'après-Mai 1968 était un moment de fortes critiques, de contestation, à la fois dans la pratique professionnelle et dans le rôle social de l'architecte. La critique portait également sur l'enseignement que l'on recevait. J'ai pris un vrai plaisir dans ces études, dans ce domaine que je ne connaissais pas. Il y avait à l'époque une certaine liberté dans l'apprentissage, comme la possibilité d'avoir des unités de valeur dans d'autres écoles d'architecture. Mais il y eut malgré tout une insatisfaction assez rapide concernant l'apprentissage professionnel *stricto sensu*. S'ajoutait à cela un côté très normatif, y compris dans les influences de l'époque, où une partie des enseignants était actifs dans la filière de l'industrialisation du bâtiment, de dépôt de modèles constructifs. Essayer de s'en sortir n'était pas bien vu et, à la limite, copier était plus apprécié. *A posteriori*, le bilan de ces études m'apparaît, ou nous apparaît, lorsque nous en parlons collectivement, encore pire que ce que l'on vivait sur le moment.

Toujours est-il que sur les six années théoriques d'enseignement, je n'ai pas eu un cours d'histoire de l'architecture. Pour pallier ce manque, on allait voir ailleurs. J'ai suivi plusieurs années quelques enseignements à l'unité pédagogique d'Architecture n° 6 – devenue l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette –, notamment un cours d'Hervé Filippetti sur l'architecture rurale et un cours de Michel Vernes sur la construction à la fin du XIX^e siècle et sa source absolue, la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.

A. J. — Quel était votre rapport au chef-d'œuvre dans ce cadre qui ne favorisait pas le rapport à l'histoire ?

O. C. — Nous étions alors dans une période de critiques par rapport à notre enseignement et à la production du moment. Je me rendais compte que, parmi les élèves proches de moi, rares étaient ceux à lire. Une fois, nous avons fait un sondage interne à l'UPA 1, qui avait quand même un nombre d'étudiants conséquent et nous nous étions aperçus que les lecteurs réguliers de revues – je ne parle même pas des abonnés – étaient très limités.

La connaissance, pour moi, passait par les livres, les revues, les petits voyages à l'échelle régionale. Lorsque je suis allé en Franche-Comté, je suis passé voir la saline royale d'Arc-et-Senans. De même pour les premières villas de Le Corbusier à la Chaux-de-Fonds, je m'y rendais en partant de Morteau. Il n'y avait pas de voyages spécifiques à l'étranger, ni dans le cadre scolaire ni dans le cadre personnel, pour découvrir l'architecture ou voir un architecte, mais quand j'étais à Londres, j'allais voir le bassin des pingouins de Berthold Lubetkin au zoo. *A posteriori*, j'ai été fasciné quand j'ai découvert que Laurent Beaudoin², alors étudiant, était allé voir Alvaro Siza au Portugal et avait été l'un de ses premiers introducteurs en France. Mais il n'y avait pas d'enseignement qui nous aurait poussés à aller voir ailleurs, ni quelque chose d'exceptionnel que l'on aurait pu faire par nous-mêmes.

Nous souffrions un peu de l'architecture postmoderne. Nous regardions l'actualité en nous demandant ce à quoi nous pourrions être susceptibles d'adhérer

sur le plan esthétique. À côté, il y avait les grandes vedettes de l'architecture historique, mais sans plus. Il n'y avait pas de tropisme vers Le Corbusier, par exemple. Plus largement, ce qui nous intéressait, c'était l'actualité architecturale. Nous regardions avec attention les architectes encore modernes, comme ceux de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA), ou certains marginaux.

Une œuvre à laquelle j'ai été très attaché dès ma scolarité, parce que ma relation à elle était antérieure, c'est celle de Jean Renaudie, qui est des plus singulières³. Je connaissais Renaudie, le centre-ville d'Ivry-sur-Seine, et je ne me posais pas la question à ce moment-là de savoir si c'était moderne ou néomoderne. En tout cas, je ne considérais pas ces projets comme brutalistes, comme beaucoup de critiques aujourd'hui. Renaudie interrogeait le logement social, dans une recherche sortant du prototype des grands ensembles. À l'époque, je le voyais plus comme un architecte du logement, inventeur d'un nouveau modèle avec le prolongement des terrasses, que comme un urbaniste et un adepte de la végétalisation.

A. J. – Votre diplôme présentait plusieurs particularités, même si votre démarche n'était pas totalement inusitée. Le choix de l'architecture industrielle à la charnière des XIX^e et XX^e siècles était quant à lui presque marginal au regard de l'historiographie d'alors, malgré la contemporanéité des écrits de Maurice Daumas. Pouvez-vous revenir sur ce choix et sur le contexte de ce diplôme ?

O. C. – J'ai bénéficié de la possibilité de faire un diplôme qui ne prenait pas en compte la dimension du projet. Néanmoins, j'étais dans la marginalité absolue, même si certains diplômes pouvaient présenter une étude très profonde sur le programme ou un autre aspect. Le côté recherche pure et mémoire n'existait pas. Quand j'étais à l'UPA I, il n'y avait qu'une autre étudiante qui faisait un diplôme de recherche et qui le prolongeait : Dominique Rouillard.

J'ai soutenu mon diplôme intitulé « Vers l'usine nouvelle » début 1981, sous la direction de Jean-Louis Cohen, alors enseignant à l'UPA I depuis deux ans. Je m'étais intéressé à l'espace de travail à travers un concours d'architecture lancé par l'Agence nationale pour l'amélioration des conditions de travail. J'y avais répondu avec des camarades en 1978 et, à cette occasion, je m'étais rendu compte du peu d'analyses, de publications ou de références sur le sujet. J'avais donc proposé à Cohen un sujet. Nous sommes partis de la dimension historique car c'était ce pour quoi il était le plus à même de m'aider et mon intérêt pour l'histoire était fort. Nous avons assez vite déterminé la période, le tournant du XX^e siècle, et le phénomène, l'effet du taylorisme, du fordisme et de l'organisation scientifique du travail sur l'espace de l'usine. Je cherchais à comprendre comment les ingénieurs avaient modifié l'organisation du travail à l'intérieur d'une usine et comment les architectes répondaient à la demande de production des bâtiments. C'est ce qui m'a dirigé vers un mode opératoire, celui de la recherche.

A. J. – Votre diplôme en poche, vous ne vous apprêtiez donc pas à devenir architecte mais chercheur indépendant, rattaché à plusieurs institutions qui initiaient, fabriquaient et exposaient la recherche architecturale, mais aussi la production architecturale contemporaine. À quels mécanismes avez-vous alors participé et quelles collaborations avez-vous tissées à ce moment ?

O. C. – J'ai eu comme premier commanditaire le ministère de l'Équipement, à travers un nouveau programme de recherche : le plan « Lieux de travail et constructions publiques ». Ce jeune plan était dirigé par Pierre Lajus, sous-directeur

de l'Architecture. Il y avait également une architecte passée par les États-Unis, Ruth Marques. Le programme de recherche comprenait quatre départements et je me suis occupé, entre 1982 et 1986 environ, du plus petit, un programme transdisciplinaire d'histoire et de sociologie. Cela m'a permis d'être de l'autre côté de la recherche, c'est-à-dire d'essayer de voir quels étaient les manques, d'initier des travaux, d'organiser des séminaires de réflexion, d'aider les autres entités du plan à mettre en place des choses, comme un concours d'étudiants. En parallèle, des institutions me commandaient des travaux de recherche historique, notamment l'Inventaire général, à la fois la cellule du patrimoine industriel et le travail en relais au sein de l'Inventaire Île-de-France.

Il y eut d'autres recherches, comme celles pour le CCI. Ce travail a commencé par une participation au catalogue d'exposition *Architecture et Industrie. Passé et avenir d'un mariage de raison*⁴, pour lequel j'ai rédigé un article sur le taylorisme dans l'architecture. Puis, au sein d'un laboratoire de l'UPA 6, nous avons reçu la commande d'une petite publication, un cahier de la collection « Culture au quotidien » sur l'espace de travail⁵. Cette commande émanait du CCI qui programmait une exposition sur les lieux de travail. Pour « Lieux ? de travail », en 1986, j'ai travaillé sur un sujet très particulier, une filiale des usines Renault, compagnie devenue spécialiste de la programmation des usines et même des équipements complexes. En parallèle, l'Institut français d'architecture préparait une autre exposition, « L'usine et la ville : 150 ans d'urbanisme, 1836-1986 ».

Dans cette période de recherche, en tant que chercheur indépendant, je cherchais à la fois à obtenir des contrats, à trouver des structures pour m'accueillir, à me faire connaître et reconnaître. Une personne suivait mon travail, Alain Guiheux, car nous fréquentions le séminaire d'Hubert Damisch en auditeurs libres depuis septembre 1981. Guiheux était intégré au CCI, pas tant comme architecte, même s'il en avait la formation et le niveau de compétence, mais comme « intellectuel », quelqu'un à même de conceptualiser, d'écrire, sans être forcément dans la réalisation d'expositions. Il n'était pas, à la différence d'autres personnes à l'époque, chef de projet. Il allait contribuer à l'exposition « Les Immatériaux » (1985), puis s'occuper d'architecture, notamment avec « Lieux ? de travail ». Cette exposition, d'une certaine façon, est une exposition de recherches ou, en tout cas, de traduction pour le grand public et en instantané de recherches en cours. Elle était en phase avec le plan « Lieux de travail et constructions publiques ». Ma contribution d'alors était limitée, mais je regardais avec intérêt comment se faisaient les choses.

A. J. — Comment envisagiez-vous cette première phase de collaboration avec le Centre Pompidou ? Quels en étaient le cadre et les enjeux ?

O. C. — Guiheux œuvrait sous la direction de François Burkhardt. En 1992, le Mnam-CCI fut créé et l'idée s'est imposée de constituer des collections d'architecture et de design. Guiheux était devenu chef du service Architecture et proposait la programmation d'expositions. Il n'était pas le seul à faire des expositions d'architecture au CCI, il y avait également Jean Dethier et Chantal Béret. La pratique des expositions a connu des inflexions, dont une prédilection pour les originaux par rapport aux fac-similés et des présentations plus « muséales » que des panneaux pédagogiques. Certaines expositions étaient également constituées dans le cadre de partenariats avec des détenteurs d'archives, voire des musées. Indépendamment, des échanges d'exposition permettaient aussi d'avoir une programmation régulière, sans payer en permanence au prix fort des manifestations.

Guiheux a fait appel à moi dans le cadre de l'exposition « Tony Garnier (1869-1948) » (1990), produite par le CCI. Nous avons alors décidé de privilégier les dessins originaux et donc de mener un travail de recherche pour en retrouver, même si nous avons aussi utilisé des substituts, comme des maquettes fabriquées pour l'occasion. Guiheux, qui connaissait mon travail sur les usines et ma méthodologie, notamment mon goût de l'archive, m'a sollicité pour cette capacité à aborder les archives publiques et à trouver des archives privées. J'ai compris que c'était cela qui l'intéressait. Il m'a abordé en pensant à la *Cité industrielle*, sur laquelle je n'avais pourtant pas travaillé, mais c'était en fait toute la carrière de Garnier qui l'intéressait. J'ai donc obtenu un contrat à mi-temps en vacation pour la durée de préparation de l'exposition et cette expérience m'a permis de combiner mon travail de chercheur et ma capacité à découvrir des documents. L'exposition s'appuyait sur deux principes : la matérialité de ce que l'on présente et la pédagogie, la transmission envers un public qui ne connaît pas forcément l'architecture.

Une complicité s'est établie au fil du temps avec Guiheux et c'est parce que nous avons retrouvé beaucoup de documents originaux sur Garnier qu'il m'a donné la « mission impossible » de travailler sur Pierre Chareau⁶. À l'époque, il n'y avait rien à se mettre sous la dent. Au départ, l'exposition était réduite à la partie architecture, puis cela a évolué avec l'arrivée de Dominique Bozo, nommé président du Centre Pompidou à l'été 1991, qui souhaitait une exposition plus importante. J'ai donc essayé de restituer toute sa carrière, malgré tout plus en design qu'en architecture, à l'image de l'exposition. Ma technique de travail de recherche, d'enquête, est ressortie et mes futurs collègues du design se sont progressivement désintéressés du sujet et me l'ont abandonné, parce qu'ils ne pratiquaient pas ce type de travail sur les archives. L'exposition a fait resurgir nombre de dessins originaux et de photographies anciennes, mais la grande difficulté tenait à son ambition : au départ, quand elle n'était basée que sur l'architecture, elle devait s'étendre sur 300 mètres carrés ; une fois étendue à l'ensemble de la carrière de Chareau, il a fallu trouver des éléments pour 700 mètres carrés.

A. J. – Comment qualifieriez-vous votre méthode et les pistes que vous avez suivies lors de la gestation de l'exposition « Pierre Chareau », au début des années 1990 ?

O. C. – Tout d'abord, j'ai mis en place un conseil scientifique. J'avais déjà suggéré quelques noms pour un conseil similaire dans le cadre du catalogue *Architecture et Industrie*, ce n'était donc pas une démarche pionnière. Puis est venu le temps du constat qu'il n'y avait pas grand-chose à part quatre ou cinq dessins originaux, donnés par René Herbst au musée des Arts décoratifs. Il existait la Maison de verre, des bâtiments que Chareau avait pu construire en nombre limité, quelques aménagements intérieurs qu'on a pu découvrir à cette occasion et puis les meubles (fig. 1). Ces derniers, comme les luminaires, constituaient la masse exposable. Ils venaient principalement de collections de marchands.

Le point de départ du travail a consisté à en apprendre plus sur sa biographie. Ensuite, il a fallu formuler des hypothèses de travail : examiner les légendes ou les récits produits sur lui, détailler son réseau de clientèle (les clients amis, les clients mécènes, comme les familles Bernheim et Dalsace), voir comment il s'est constitué et s'il y avait des clients que l'on ne connaissait pas. De même, la question que l'on pouvait se poser était : est-ce que des archives ont été produites ou est-ce qu'il faut en rester au fait que le travail de Chareau était un travail



de conception, un travail intellectuel et de discussions avec les artisans, dont Louis Dalbet ? Nous avons essayé d'avancer sur ces questions et les découvertes ont permis d'enrichir la connaissance. Par ailleurs, il fallait pouvoir transformer cela en exposition, donc prendre en compte la matérialité. Il y a eu des pistes fructueuses, à la fois pour l'exposition et pour la collection par la suite. C'est le moment où Chareau, dans la crise des années 1930, en est venu à travailler avec un jeune Suisse, Louis Moret, rencontré par l'intermédiaire de l'architecte Alberto Sartoris. Il y avait en Suisse de la correspondance, des photographies et des dessins envoyés par Chareau pour essayer de nourrir une clientèle locale. Un autre lot de dessins originaux a aussi été retrouvé aux États-Unis.

Mais il faut faire la distinction entre ce que l'on pouvait trouver pour augmenter la connaissance générale sur Chareau et ce qui pouvait servir pour l'exposition. Quand il reçoit la Légion d'honneur en 1925 pour sa participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, l'information est bonne pour une note dans le catalogue, mais pour la cimaise, ce n'est pas terrible. En revanche, le fait de voir qu'à côté des « clients habituels » apparaissent d'autres clients à la suite des présentations de Chareau en 1925, ça, c'était de nature à relancer des pistes. La recherche en archives publiques a également donné de petites choses, notamment le fait que Chareau se vit comme architecte à partir de 1932. Il a donc sollicité le secrétariat des Beaux-Arts pour obtenir une aide, éventuellement une commande d'école. Pour les expositions, comme pour le travail de conservateur, l'apprentissage se fait au fur et à mesure. Un savoir-faire autant qu'un savoir se constitue.

1. Christian Beneyton (graphiste, responsable du studio de design graphique intégré à la direction de la communication du Centre Pompidou), carton d'invitation à l'inauguration de l'exposition « Pierre Chareau (1883-1950) », 1993, impression offset, dimensions inconnues.

A. J. — Est-ce lors de cette phase intermédiaire avec le CCI qu'a commencé à émerger l'idée d'une collection d'architecture, à laquelle vous pourriez participer ?

O. C. — Au départ, la collection d'architecture a été pensée par Bozo lors de sa réorganisation du Centre Pompidou. Bozo devint, au départ de Burkhardt, en même temps directeur du CCI et directeur du Mnam, puis fut nommé président. Il avait clairement une vision pour le devenir du Centre Pompidou, celle d'une grande institution internationale sur le modèle du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, et il envisageait de créer des collections. Les collections sont à la fois le prolongement du travail du CCI, une évolution patrimoniale, une évidence, qui tenait à pouvoir créer rapidement une collection avec une équipe préexistante ; une équipe ayant déjà des relations avec le milieu professionnel. Au-delà de l'aspect administratif et budgétaire, la constitution de la collection reposait aussi sur le fait que l'établissement public était autonome. Bozo était libre de faire ce qu'il voulait et il réussit même à faire augmenter le budget d'acquisition. Il se trouve que je travaillais à ce moment à la préparation de l'exposition Chareau. Elle était donc contemporaine de la mise en place de l'idée de collection par Bozo, de la suppression du CCI et du début de l'action de Guiheux pour rassembler des pièces.

Lorsque Bozo a décidé de créer la collection, la commande portait sur l'architecture à partir de 1960. En parallèle, cependant, la collection de design a acquis des pièces historiques, ce qui a entraîné l'architecture et l'a obligée à remonter également le temps pour arriver, comme pour les collections premières du musée, à la césure avec le musée d'Orsay. J'étais dans les lieux, bien qu'extérieur au Centre Pompidou, et j'avais cette étiquette d'historien. Guiheux s'est alors battu pour me faire intégrer son service après l'exposition Chareau, afin de travailler sur la collection. Il a plaidé mon cas, mon profil de chercheur, auprès de Germain Viatte, le directeur du musée. Pour les acquisitions auprès d'architectes contemporains vivants, il n'y a pas besoin d'un chercheur, il faut savoir ce que l'on veut faire et établir de bonnes relations, mais pour les décennies plus anciennes, il y a une dimension d'enquête, il faut retrouver des choses perdues, et c'est ça qui a fait que j'étais au bon endroit au bon moment. J'ai ensuite obtenu le titre de conservateur en 1994, c'est allé assez vite. Les premières acquisitions que j'ai menées sont des acquisitions historiques, des œuvres de Paul Nelson et d'André Bruyère, alors encore vivant.

A. J. — Bien plus tard, pour l'exposition « Robert Mallet-Stevens » en 2005, votre introduction au catalogue semble emblématique de cette approche qui vous caractérise. Vous commencez par évoquer l'image qui colle à la peau de l'architecte, celle d'un dandy mondain, et qui a longtemps empêché de traverser le miroir pour atteindre le cœur de sa pratique professionnelle. Pour ce faire, vous suivez le chemin des archives, qui peut être pléthorique lorsque l'on touche à des agences florissantes. Le texte se transforme en exposé de la méthode, à l'égal d'un travail universitaire, qui, loin d'effrayer le lecteur, le fait entrer à petits pas dans les méandres de la découverte. Comment avez-vous abordé ce travail et comment a-t-il été considéré au sein du musée ?

O. C. — L'exposition Mallet-Stevens s'inscrivait effectivement dans la droite ligne des expositions historiques avec une phase de recherches (fig. 2). En 1995, elle était initialement programmée pour avoir lieu pendant la fermeture du Centre Pompidou, en 1998, dans les galeries nationales du Grand Palais, puis elle a été reportée et, enfin, elle n'est plus apparue dans les programmes du Centre Pompidou. L'idée a ensuite réémergé, mais, entre-temps, j'avais fait beaucoup de choses. L'ambition

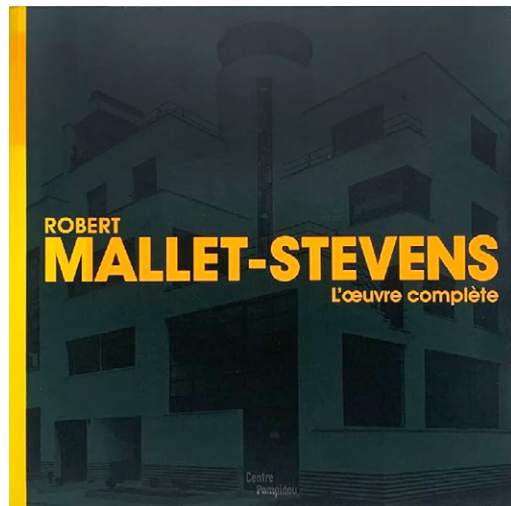
était cependant restée la même : augmenter la connaissance sur l'architecte et trouver des moyens de présenter cette architecture à un grand public. En 2005, cela faisait déjà un certain temps que la collection existait et j'ai pu trouver des originaux de Mallet-Stevens, les faire entrer dans les collections et trouver de nouvelles pistes. L'exposition m'a aussi permis de poursuivre cette dynamique et d'enrichir le fonds en dessins, archives et meubles. Mais, là encore, des manifestations l'avaient précédée : une exposition de la Ville de Paris pour le centenaire de sa naissance et la publication de Maurice Culot aux éditions Archives d'architecture moderne⁷. À la différence de Chareau, le musée des Arts décoratifs avait beaucoup plus de pièces parce qu'il avait bénéficié d'un don de M^{me} Mallet-Stevens. La préparation de l'exposition Mallet-Stevens a duré dix-huit mois. Nous avons fait émerger des choses, mais il nous manquait les maquettes originales pour les villas Noailles, Cavrois et pour la rue Mallet-Stevens. Elles ont été refaites, mais encore fallait-il avoir les documents permettant leur réalisation. Nous devions en outre augmenter les connaissances sur sa carrière avant les villas d'importance, c'est-à-dire son travail de rédacteur et de décorateur, mais aussi informer son activité après la crise des années 1930, comprendre ce qu'il avait pu réussir à faire dans l'environnement de l'exposition de 1937.

Paradoxalement, ma méthode de travail consistait à essayer de ne pas trop faire durer le plaisir de la recherche, car j'étais dans un rôle de conservateur, avec des acquisitions, des accrochages et d'autres expositions. J'essayais de trouver le meilleur rapport d'investissement pour mener à la fois les recherches et la réalisation de l'exposition. J'ai gardé comme règle de travail de consacrer la moitié du temps à la recherche et l'autre moitié à la transformation, en mémoire, publication ou autre. Toutefois, le gabarit de l'exposition est important à prendre en compte car si l'on n'a pas assez de temps de préparation, on ne fait que courir après, et si l'on en a trop, le travail est décuplé par d'autres missions. Mon chemin de réflexion reste constant, cependant. La technique consiste à prendre connaissance de ce qui existe, voir si des pistes n'ont pas encore été exploitées, être dans le systématisme vis-à-vis des archives publiques et, enfin, compter un peu sur la chance : cela marche de temps en temps.

A. J. — Revenons un peu en arrière. En 1998 est publié le premier catalogue de la collection d'architecture du Mnam. En seulement sept ans ont été rassemblés 3 000 dessins et 350 maquettes. L'ampleur du travail mené est considérable. Quelles leçons avez-vous tirées de cette première phase d'acquisition ? La somme d'œuvres rassemblée laisse entendre que les sollicitations aux architectes et à leurs ayants droit ont été bien accueillies ; l'avez-vous vécu ainsi ? Enfin, comment s'est passée la collaboration entre Guiheux, l'intellectuel, et vous, l'homme des archives ?

O. C. — Ce travail n'a pas été mené à deux, il faut y associer Chantal Béret, historienne de l'art passée à l'architecture en travaillant au CCI et qui avait alors des relations

2 Olivier Cinqualbre (dir.), *Robert Mallet-Stevens. L'œuvre complète*, catalogue de l'exposition « Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945) » (Paris, Centre Pompidou, 27 avril – 29 août 2005), Paris, Centre Pompidou, 2005, couverture. Maquette par Alexandre Nicolas.



avec des architectes contemporains. Au départ, ce sont eux qui étaient au cœur de la démarche. Le travail de la collection s'est appuyé sur ce qui préexistait au CCI. En 1992, au moment des expositions « Manifeste », les douze premiers architectes ou créateurs collectionnés étaient des personnalités à dimension internationale qui avaient des relations avec le Centre Pompidou par le biais de conférences, d'expositions ou de scénographies. Lorsque Bozo a suscité dans l'urgence, quasiment en un an, l'émergence d'un embryon de collection suffisamment conséquent pour être exposé sur près de 800 mètres carrés, cela n'a été possible que parce qu'il existait déjà des liens de longue date avec des architectes. L'explication tient à cela.

Entre 1992 et 1998, le rythme des entrées en collection a été très élevé, avec une plus grande facilité pour le contemporain que pour l'historique. D'ailleurs, le catalogue de la collection d'architecture de 1998⁸ tord un peu la réalité, en faisant apparaître des entrées de créateur pour lesquels nous n'avions pas d'œuvres originales. Pour Chareau, par exemple, nous avons intégré une maquette faite pour l'exposition de 1993 ; de même pour la maquette du théâtre expérimental pour Woodstock de Frederick Kiesler et la maquette de la tour Einstein d'Erich Mendelsohn⁹. Pontus Hultén avait eu une démarche similaire pour la grande maquette du *Monument à la III^e Internationale*. Le catalogue s'enrichit aussi d'acquisitions faites par d'autres départements, comme le Cabinet des arts graphiques, qui avait fait entrer des dessins de Theo van Doesburg. Jean Clair avait aussi acquis les dessins originaux pour le recueil de planches *Une cité moderne* (1922), de Mallet-Stevens.

Alors que l'idée première était d'avoir un ensemble de projets, à partir d'une sélection établie par Guiheux et Béret, la collection s'est progressivement déplacée vers la figure de l'architecte, c'est-à-dire qu'à partir du moment où nous étions en contact avec un architecte, comme Bruyère¹⁰, par exemple, nous regardions tout ce qui pouvait nous intéresser dans son travail. Nous ne voulions pas récupérer le fonds entier mais plutôt choisir certains projets, dans la mesure où ils avaient une existence physique – toujours la matérialité. En revanche, pour l'acquisition Nelson en 1993, nous avons fait une sélection de dessins et acheté en fonction de nos moyens. Si nous avions pu avoir tout le fonds, nous l'aurions pris d'emblée, mais nous n'avons pas pu nous l'offrir. Pour des créateurs comme Nelson ou Oscar Nitzchké, nous étions en concurrence avec le MoMA et le Centre canadien d'architecture (CCA). Leur valeur était déjà très conséquente.

Nous avons dès lors très vite compris que nous n'arriverions pas à nous faire donner facilement les projets connus d'architectes en vue. Nous avons aussi remarqué qu'il y avait peut-être d'autres projets intéressants que nous ne connaissions pas. De surcroît, la liste ne tient pas compte du travail en cours de l'architecte, alors que c'est celui-là qui l'intéresse et dont il a envie de parler. Parfois, ce travail en cours est aussi important que l'œuvre du début de carrière. Ainsi, la collection se constitue au fil du temps, en s'éloignant parfois de ses principes initiaux.

A. J. – À vos débuts, comment était réparti le travail au sein du service Architecture ?

O. C. – Le travail sur la collection était réparti en fonction des champs d'intérêt, tout d'abord entre Béret, Guiheux et moi, puis avec les personnes qui œuvraient dans le service et faisaient aussi des acquisitions, comme Jacqueline Stanic¹¹. Certains intercesseurs nous ont également aidés, on les retrouve notamment dans les catalogues de la collection (1998 et 2016) : des universitaires ou des personnes avec d'autres profils qui, avant de devenir des signatures, avaient travaillé sur des sujets historiques ou en relation avec des architectes vivants. Il était

normal, logique et éthiquement justifié de les solliciter. Je pense par exemple à Joseph Abram, qui a signé les notices dans les deux catalogues sur ses héros, Nelson et Nitzchké. La collection est un travail collectif. Il ne se résume pas à avoir les bonnes idées, le bon *feeling* avec l'architecte ou à savoir bien négocier, il y a aussi tout un travail en amont et en aval de l'acquisition-donation. Ce sont d'abord tous les débats et les questions à l'intérieur du service : que tenter ? quelle période ou quel secteur géographique privilégié ? que peut-on apprendre de ce projet ? qu'est-ce qui est intéressant dans l'absolu ? qu'est-ce qui n'est pas encore en collection publique ?

Puis vient le temps de la commission d'acquisition, où il faut faire en sorte que la pièce soit acceptée. En aval, tout le travail de constat, de restauration, de photographie et de saisie de la fiche en base de données constitue un processus important. Il est mené par des personnes du service qui n'ont pas de formation d'architecte, qui n'ont parfois pas suivi d'études en histoire de l'architecture ou en histoire de l'art. Le service intègre ainsi des personnes qui sont plutôt dans le « faire » des expositions et qui, par réorganisation, cooptation ou intérêt pour l'architecture, se sont retrouvées à collaborer. Dès lors, ce premier travail collectif d'entraînement, d'échanges et d'initiation, se fait entre collègues et avec des générations de jeunes, élèves de l'Institut national du patrimoine ou stagiaires des écoles d'architecture. La réalisation d'un projet d'accrochage ou d'exposition engage beaucoup de monde et c'est un moyen de voir si notre travail est bon. Si les gens trouvent leur compte dans ce que l'on présente, qu'ils s'y intéressent, c'est gagné. L'agent d'accueil dans la salle du musée est le premier critique de notre travail.

A. J. — Parmi les expositions que vous avez dirigées ou auxquelles vous avez collaborées, il y a aussi des monographies d'architectes en activité, comme Piano et Rogers, avec lesquels vous avez dû négocier et travailler. Comment s'est construite votre relation avec ces figures du dernier quart du xx^e siècle ? Quelle est votre vision de la collection d'architecture, entre des projets dits « historiques » et une production beaucoup plus récente, aux enjeux spécifiques ?

O. C. — À chaque fois, mon approche passait par l'explication du bien-fondé d'une collection, la nécessité de privilégier des originaux, de procéder à une sélection, d'échanger avec l'architecte sur ce qui nous intéressait et sur ce que lui souhaitait voir apparaître. Je me suis alors rendu compte qu'il y avait un argument imparable : le fait « Centre Pompidou », et en premier lieu le bâtiment, que connaissent les architectes à travers le monde. L'autre élément fort est d'arriver à leur faire comprendre qu'à partir du moment où ils sont représentés dans la collection, ils sont avec les autres, que la collection est d'autant plus riche qu'elle compte des architectes qu'ils aiment ou apprécient. Une fois un don d'œuvres obtenu, l'une de mes stratégies consistait à demander à l'architecte quel serait le maître d'œuvre ami qu'il aimerait voir à ses côtés dans la collection. Cette sorte de « chaîne de l'amitié » a bien fonctionné avec les architectes vivants, les « semi-historiques », auxquels je me suis intéressé en premier : Bruyère m'a dit d'aller voir Guy Rottier, qui m'a dirigé vers Antti Lovag, puis cela s'est arrêté avec Jean-François Zevaco qui était malade et dont l'œuvre n'est pas entrée en collection.

Que ce soit sous la direction de Guiheux ou de Frédéric Migayrou, il y a toujours eu une réflexion sur les orientations de la collection. Il peut y avoir des personnalités qui réunissent toutes les envies et d'autres pas, mais sans que personne

3. Olivier Cinqualbre et Renzo Piano devant une épreuve photographique d'une salle du musée à son ouverture en 1977, lors de l'inauguration de la salle « L'architecture du Centre Pompidou (1971-1977) » pour commémorer le quarantenaire de l'institution, Paris, Centre Pompidou, 13 décembre 2017.



n'empêche des acquisitions. L'acquisition ou le don se construisent aussi dans une relation forte avec l'architecte, qui peut évoluer. Par exemple, j'ai pris la suite de Béret vis-à-vis de Patrick Berger¹². Il arrive néanmoins un moment où l'on multiplie les acquisitions, où le réseau s'agrandit, et il devient difficile d'être toujours dans une relation étroite. Les architectes ou les ayants droit attendent quelque chose de vous, de poursuivre cette relation qui leur a plu à un moment donné et de rester informés sur la collection et les restaurations, mais c'est chronophage.

J'ai beaucoup apprécié en 2000 les échanges avec Piano (fig. 3), dont l'exposition avait été programmée, pendant la fermeture du Centre Pompidou, par le directeur adjoint du musée de l'époque, Bernard Blistène. Il avait un intérêt affirmé pour l'architecture et a décidé de programmer trois expositions phares : Piano, Jean Nouvel et Rem Koolhaas. Il nous est revenu, à Guiheux, Béret et moi, de faire la répartition. Guiheux s'est attribué Koolhaas, Béret a choisi Nouvel, qu'elle connaissait bien, et j'ai hérité de Piano, comme s'il était déjà un sujet historique. J'étais content de travailler sur une œuvre que je ne connaissais pas pleinement, je savais qui il était et j'avais vu certains de ses bâtiments, mais cela représentait tout de même une immersion forte dans son œuvre. Pour Piano, une exposition est aussi un projet d'architecture. Elle est gérée et pratiquée de la même façon – pas simplement la scénographie, mais le travail intellectuel, son fonctionnement. L'exposition a le droit à une petite boîte, comme les autres projets de l'agence, et à une équipe. C'était très intéressant à voir et cela m'a amené à rédiger dans le catalogue un récit de ce processus. L'exposition était en même temps un moyen de regarder avec Piano, de façon rétrospective, son travail sur plusieurs décennies. Même si les projets les plus forts revenaient toujours, cela permettait de les regarder un peu différemment, et ça l'intéressait de déplacer ainsi le regard. Faire la sélection des projets, c'est aussi un travail, non pas préparatoire, mais d'exercice pour de futures acquisitions. À partir de l'exposition, avec Piano, nous avons mené des acquisitions projet par projet, c'est-à-dire que dans la masse des opérations, je disais : « cela, j'aimerais que cela rentre en collection ». C'est ce qui s'est passé

avec le projet du centre culturel Jean-Marie Tjibaou, à Nouméa, qui venait à peine d'être inauguré. Là, il fallait donc pratiquer autrement la sélection, car j'étais intéressé par un projet avant même d'avoir la validation par la réalisation.

A. J. — N'y a-t-il pas une part aléatoire dans le choix de pièces (dessin, plan ou maquette) dont le projet associé n'est pas encore patiné par l'histoire ? Ce choix tient-il à votre relation avec l'architecte ou à une prise de position vis-à-vis de la collection ?

O. C. — Ce qui était intéressant, avec le projet de Nouméa, c'était de récupérer un ensemble conséquent de dessins et de plans et de voir que, pratiquement à chaque fois, Piano avait une idée assez claire de ce qu'il voulait faire, alors même que le projet allait évoluer. Les panneaux du concours – j'ai insisté pour qu'on les ait en collection – montraient déjà le système en cases, mais elles avaient bien moins d'élégance que celles qui ont été construites. De même, on peut lire dans l'ensemble l'évolution progressive des discussions avec ses interlocuteurs kanaks, notamment sur la question de l'entrée.

Pour les expositions, comme pour les accrochages de la collection, l'enjeu était de pouvoir montrer l'architecture à un public non spécialisé, c'est-à-dire présenter les éléments de conception en l'absence du bâtiment réalisé à proximité, si ce n'est par le biais de la photographie. On montre alors au public les supports du projet et cela revient à parler de ce qu'est l'architecture, ce qu'est le travail de l'architecte et sa pensée. Il faut jouer sur les deux niveaux : ce qui relève de l'architecture en général et ce qui singularise cet architecte. Lors des premiers accrochages, nous nous sommes rendu compte que la première question des visiteurs, face à ces dessins sur papier, était de savoir si l'édifice avait été construit. Nous avons donc commencé par inscrire sur les cartels : « projet réalisé », « projet non réalisé », « concours », « lauréat », mais le mieux aurait été de pouvoir associer à chaque fois une image de la réalisation le cas échéant, ce qui est impossible à cause de problèmes de droits et de logistique.

On peut aussi sélectionner un projet à cause de sa filiation. Le projet de la fondation Jérôme Seydoux-Pathé m'intéressait car la forme organique en « blob », à l'arrière de la façade classée, me rappelait ce qu'avait tenté de faire Piano au tout début de sa carrière et qu'il n'avait pratiquement pas réussi à construire.

Lorsque l'on se retrouve à avoir, au fil des années, réuni quasiment des fonds d'archives, on sait bien que tout n'a pas la même valeur. Pourtant, c'est satisfaisant car, d'une certaine façon, ce qui est moins fort rend plus fort ce qui est à côté. J'ai aussi anticipé la manœuvre lors du concours du musée du Quai Branly. Au-delà de faire entrer un événement en collection, par le biais des panneaux de présentation des différentes équipes, c'était un moyen de compléter le travail d'architectes que je connaissais déjà ou de créer de nouvelles entrées. L'idée était de profiter d'un paysage instantané avec de grands noms internationaux.

Plus largement, le premier guide du choix, le plus évident, c'est le lieu : le musée national d'Art moderne, ce qui signifie pour moi « architecture moderne », c'est-à-dire l'architecture du Mouvement moderne. Le « moderne tempéré¹³ », suivant la définition de René Jullian, est déjà hors champ. On ouvre les bras à Tony Garnier et à l'avant-garde, c'est évident, mais pas jusqu'à Michel Roux-Spitz. Lorsque j'aborde un mouvement, je m'intéresse aux chefs de file, aux seconds couteaux et aux inconnus méritants. À partir du moment où les architectes du Mouvement moderne s'effacent, cela devient plus difficile, et je ne parle pas du très contemporain, pour

lequel il n'y a pas de recul historique. Dans ce cas, je regarde davantage le nom de l'architecte ou le projet exceptionnel.

Pour l'entre-deux, entre les modernes et les contemporains, j'ai fait des choix. La conviction est une dimension qui compte et la commission d'acquisition est un examen, pour l'œuvre comme pour le rapporteur. On doit répondre à ce moment à une question simple : « Alors que l'État va payer pour conserver cette œuvre que vous proposez, êtes-vous certain qu'elle sortira des réserves ? » Ainsi, la première justification, ce n'est pas le critère du goût, mais le fait que l'on peut mettre l'œuvre en regard de telle autre ou qu'elle vient remplir un vide. Malgré tout, obtenir l'accord de la commission d'acquisition après avoir réussi à retrouver une pièce est un enjeu. C'est ce qui s'est passé quand on a voulu développer le thème de l'architecture-sculpture. J'ai d'abord regardé le fonds de photographies de Vera Cardot et Pierre Joly – que le service Architecture avait contribué à acquérir pour la bibliothèque Kandinsky – pour trouver les créateurs que Joly avait plébiscités pour ses articles et dont Cardot et lui avaient fait des photographies des œuvres. On retrouve alors dans la bande Rottier, mais aussi Pierre Székely et le sculpteur Philolaos.

A. J. — La collection d'architecture du Mnam a rapidement eu une vocation transfrontalière, puis internationale. Elle a ainsi éclairé des scènes architecturales lointaines, comme le Japon, l'Inde et l'Amérique du Sud. Comment la prospection et la collecte de ces projets se sont-elles passées, et quel regard portez-vous sur cette collection aujourd'hui ?

O. C. — Nous n'avons pas eu de mal à faire comprendre que la collection était destinée au Centre Pompidou, du fait que tous les architectes connaissent le bâtiment. Mais faire entendre la nécessité d'obtenir des originaux fut plus compliqué. Pour les Picassos, cela paraît plus évident que pour l'architecture. Cela étant, l'intitulé nous dessert : musée *national* d'Art moderne. À chaque fois, il faut réexpliquer que la collection ne porte pas que sur la France, mais est internationale. « National » ne spécifie que la propriété de l'État. On explicite aussi le bénéfice réel du caractère inaliénable de la collection. Dans l'éternelle comparaison avec le MoMA, un architecte brésilien de renom, prix Pritzker, nous a dit un jour : « Au MoMA, je vends ; à vous, je donne. » Il sait en effet que nous ne vendrons pas son dessin pour acheter « mieux ». J'essaie aussi de faire comprendre cela à nos concitoyens et visiteurs. La collection du musée est une collection de l'État et pas seulement du Centre Pompidou. Elle prend la suite des collections du Louvre et d'Orsay, dans un continuum patrimonial.

La vocation internationale, nous l'avons eue dès le départ. Je pense que parmi les douze premiers architectes de la collection, il y avait une majorité d'étrangers, ne travaillant pas forcément en France. Après, construire cette dimension internationale, c'est autre chose. On privilégie nécessairement des scènes ou, plus simplement, on bénéficie d'opportunités. Par exemple, notre très conséquent fonds italien est le résultat de hasards et surtout de la collaboration d'une collègue, d'origine italienne par son père, Concetta Collura. Progressivement, elle a acquis des notions d'architecture au sein du service, s'est constitué un réseau en Italie et a appris à travailler avec les *beni culturali*¹⁴. De même, l'extraordinaire fonds japonais fait suite aux bonnes relations de Béret et de Guiheux avec quelques grands noms, au développement de ce secteur par Migayrou, puis à la présence de Yūki Yoshikawa dans l'équipe (fig. 4a et b). Toutes les décennies ne sont pas

également représentées, les pays ne présentant pas forcément une production extraordinaire en continu. D'une certaine façon, les premières décennies du *xx*^e siècle au Japon ne présentent pas d'architectes extraordinaires, à part Antonin Raymond, qui n'est pas japonais, alors qu'après la Seconde Guerre mondiale, c'est une scène très étonnante.

Nous nous sommes intéressés au Brésil car le pays n'avait pas été aussi atteint que d'autres par la Seconde Guerre mondiale. L'architecture moderne des premières décennies n'y est pas très conséquente, mais à partir des années 1940 s'est développée l'architecture de béton¹⁵. Le réseau de Valentina Moimas¹⁶ nous a poussé davantage vers les architectes de São Paulo que vers ceux de Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer était inatteignable, alors que Paulo Mendes da Rocha était encore accueillant. Quand on investit un territoire ou un continent comme celui-là, notre stratégie est de ne pas proposer l'achat d'œuvres mais de privilégier les dons, cela clarifie tout de suite la situation et on ne perturbe pas l'économie locale de ces œuvres.

Dans d'autres secteurs, on prospecte en fonction de la culture des archives et du patrimoine sur place. Il y a des lieux où l'on n'arrive pas à pénétrer, ou uniquement par la bande, comme l'Amérique du Nord, à cause de la concurrence (MoMA et CCA) et du rapport à l'argent. Les archives sont un bien monnayable qui peut entrer dans le circuit des successions ou être vendu en viager par les architectes. Toutes périodes confondues, la Suisse est aussi un cas intéressant, où on ne peut pas entrer, car les écoles d'architecture y sont les lieux de destination habituels des archives des agences, avec comme bénéficiaire que les enseignants peuvent ainsi facilement apprendre à leurs étudiants les travaux de restauration sur le Mouvement moderne. Pour d'autres pays, on commence par voir quelle est la politique nationale en matière d'archives. Quand les régions italiennes se « battaient » entre elles, c'était très bien pour nous. Pour l'Espagne, et d'une façon moindre le Portugal, car nous avons des œuvres de Siza, les acquisitions et dons d'œuvres des années 1955-1985 se sont arrêtés quand le Museo Reina Sofia a commencé à s'y intéresser.

A. J. — Vous mentionniez la collection du Mnam comme un prolongement de celles du musée du Louvre et du musée d'Orsay. Toutefois, peut-on considérer de la même façon la notion de chef-d'œuvre dans ces trois collections ? L'architecture réalisée étant nécessairement et généralement, à moins d'avoir des éléments à échelle 1, hors de la portée du musée, comment faire comprendre le lien entre la production matérielle de l'architecte (le plan, le dessin) et l'architecture ?

O. C. — Je crois que le chef-d'œuvre existe dès lors qu'il est, par l'histoire ou par son actualité, considéré comme tel. Dans la logique de notre collection, qui met



a.



b.

4. Préparation et montage de l'exposition
« Pierre Chareau : architecte de la maison de verre.
Un moderne au temps de l'Art déco », Tokyo,
Panasonic Shiodome Museum of Art, 26 juillet –
13 octobre 2014.

a. Olivier Cinqqualbre et Rieko Omura,
commissaires de l'exposition.
b. Olivier Cinqqualbre, Rieko Omura
(face à lui, de dos) et deux traductrices.

en avant les processus de conception, on a des chefs-d'œuvre d'art plastique à part entière. Le projet peut l'être aussi. Pour moi, la Maison suspendue¹⁷ (1936-1938) de Nelson est un chef-d'œuvre, même si, malheureusement, la seule pièce qui nous manque, la maquette originale, est au MoMA. Il existe un autre biais qui serait de considérer que le chef-d'œuvre, c'est toute la carrière. Mais ça ne correspond pas à notre principe de départ qui était de dire : « On veut ce qu'il y a de mieux pour la collection, mais dans une œuvre d'architecte, tout n'a pas la même valeur, essayons donc de trouver les projets les plus importants. » Pour moi, certaines pièces (maquettes, dessins) ont effectivement valeur de chef-d'œuvre, même si elles n'ont pas le même potentiel que le bâtiment : la maquette de Ronchamp¹⁸ est un chef-d'œuvre parce que Ronchamp est un chef-d'œuvre. Initialement, en 1956, elle est entrée dans la collection en tant que sculpture – elle n'est pas terrible en tant que sculpture, mais c'est une architecture exceptionnelle.

Il faut considérer aussi le manque d'argent qui ne nous permet pas d'acheter des icônes, comme le serait un dessin de gratte-ciel de verre par Ludwig Mies van der Rohe. La collection du MoMA est intéressante et complètement différente de la nôtre. La collection d'architecture du Mnam ne s'est constituée que par l'équipe, à travers son évolution dans le temps, alors que le MoMA s'est construit à partir d'une collection privée qui leur a été confiée. Cette dernière est constituée, pour faire simple, de « beaux dessins », parfois uniques par rapport aux projets qu'ils représentent. Actuellement, le MoMA doit avoir 3 000 dessins en collection, en dehors du fonds Mies van der Rohe. De notre côté, l'échelle est différente, avec plusieurs dizaines de milliers de dessins, ce n'est pas le même potentiel iconique. Je pense que nous pouvons faire émerger de cette masse cent à deux-cents chefs-d'œuvre, entre un Modulor papier découpé de Le Corbusier, la villa Schwob, la maquette de Ronchamp, quelques dessins de Mallet-Stevens et de Nelson, dont celui de la salle de concert pour la station de radio WGN de Chicago. On arriverait à faire une exposition itinérante de cent dessins, même si une collection de dessins circule mal à l'échelle internationale.

Je pense que les visiteurs sont à même, indépendamment d'un goût ou d'une connaissance, de reconnaître un chef-d'œuvre. Le Centre Pompidou est un chef-d'œuvre. Étrangement, c'est un monument qui n'est pas un monument, mais les gens se disent instinctivement que c'est quelque chose. En tant que commissaire, je ne flèche pas la reconnaissance du chef-d'œuvre, mais je peux jouer sur la surface de rayonnement, sur les explications et sur l'accompagnement. Après, certains peuvent ne pas être réceptifs du tout. Il y a toujours un travail à mener entre ce qu'est l'architecture, ce qu'elle peut être, et ce qu'est l'architecture que l'on montre.

A. J. – Vous avez d'ailleurs pris part à une forme de pédagogie de l'architecture en étant conseiller scientifique pour une série de films de la chaîne Arte. Vous qui n'avez jamais enseigné en école d'architecture ni à l'École du Louvre, pensez-vous que la première mission d'un conservateur réside dans la pédagogie que vous développez autour des œuvres dont vous avez la charge ?

O. C. – La collection de films d'Arte a été initiée, en même temps que la collection d'architecture du Centre Pompidou, sur une idée de Guiheux. Il voulait produire en images animées des relevés d'architecture. Un prototype a été réalisé sur la villa Dall'Ava de Koolhaas qui était projeté dans l'accrochage de nos acquisitions en 1993. Dans un second temps, l'équipe de producteurs des Films d'ici s'est rapprochée d'Arte et s'est servie de cette expérience pour proposer non pas

une série, mais une collection de premiers films sur l'architecture. Elle a été le fruit d'échanges entre Luciano Rigolini pour Arte et Richard Copans et Stan Neumann pour Les Films d'ici. Ils se sont mis d'accord sur un format de 26 minutes. Arte souhaitait en outre inclure la voix ou les propos de l'architecte concerné ainsi que des éléments pédagogiques. Ce travail d'élaboration d'un module de film n'a pas satisfait Guiheux, qui s'est senti trahi et spolié. La collection de films a commencé avec des architectures du xx^e siècle, portées par les éditions du Centre Pompidou, puis je suis entré dans la boucle en devenant conservateur. La collection a eu du succès, mais il était difficile de trouver des financements.

Le plus intéressant, en termes de pédagogie, tenait principalement au fait que les films atteignaient un public bien plus large que celui des expositions. Les premières expositions payantes sur lesquelles j'ai travaillé faisaient autour de 45 000 visiteurs pour Garnier, 80 000 pour Chareau, 120 000 pour Mallet-Stevens et 230 000 pour Le Corbusier. Le moindre film d'Arte avait 400 000 téléspectateurs à la première projection, sans parler des rediffusions et de la production de DVD. Atteindre ce public non spécialisé était formidable. Le second aspect tenait au travail collectif réalisé à la fois pour choisir les sujets et accompagner les réalisateurs. Ils étaient intéressés par l'architecture et, d'une certaine façon, ils se formaient à travers leurs films, en autodidacte qui avaient la compétence de l'image et du scénario.

C'était encore une histoire de collection où il y avait des règles, puisque le spectre était infini. Par exemple, on ne pouvait faire qu'un seul film par architecte. Avant moi, il y avait eu un film sur le Centre Pompidou, cela a « grillé » Piano et Rogers. Lorsque différentes institutions sont entrées dans le comité éditorial, l'idée a émergé de présenter une même typologie à travers les âges, c'est le cas pour l'école : avec l'école d'architecture de Porto de Siza, le Bauhaus de Dessau et les Beaux-Arts de Paris. Le choix était une question fondamentale, un peu à l'image de ce que je faisais en tant que conservateur. Par exemple, pour Frank Lloyd Wright, j'ai milité pour qu'on choisisse un bâtiment peu connu, le siège de la Johnson Wax. De même, il fallait être stratégique avec Le Corbusier. Lors de la réunion, la moitié du comité était pour Ronchamp, quand l'autre était pour l'unité d'habitation de Marseille. Finalement, ma proposition habile parce que médiane du courant de La Tourette l'a emporté. Quand on ne fait que deux films par an environ, avec un coût de production élevé, il ne faut pas se tromper.

Plus largement, je crois que la pédagogie passe aussi par les stagiaires que nous avons eus dans le service. Il s'agit d'un échange mutuel, comme avec Delphine Jacob. Elle était venue me voir car elle s'intéressait à Mallet-Stevens. Elle a alors rencontré M^{me} Salomon, veuve d'André Salomon, et cela a abouti au don des archives. Beaucoup de jeunes chercheurs ou chercheuses avec lesquels j'ai travaillé, comme Élise Koering, Ana bela de Araujo, Emmanuelle Chiappone-Piriou, Javier Escalonilla Morales ou Boris Hamzeian, avaient une même affinité pour la recherche. Ce qui me démarque, avec d'autres, bien entendu, de la génération de mes enseignants en école d'architecture, c'est le travail sur les archives. Je suis donc sensible aux travaux qui exploitent ces sources, plutôt que l'imprimé ou le témoignage, et leur donnent de l'importance. L'ensemble va de pair, quitte à parfois se fourvoyer en donnant trop de poids aux archives : le document, c'est aussi quelque chose que l'on interprète et qui ne nous donne pas tout.

Notes

- 1 L'École nationale du patrimoine est créée en 1990 et le « statut unitaire » de conservateur en 1991. Michela Passini, « Le métier de conservateur : la construction transnationale d'une nouvelle figure professionnelle dans l'entre-deux-guerres », *Revue germanique internationale*, n° 21, 2015, p. 149-168 [doi.org/10.4000/rgi.1526].
- 2 Né en 1955, il a été étudiant à l'école d'architecture de Nancy, dont il est sorti diplômé en 1979.
- 3 Cinqalbre tisse dès septembre 1968 une relation amicale avec le fils de l'architecte, Serge Renaudie. Tous deux sont récemment revenus sur sa carrière : Olivier Cinqalbre et Serge Renaudie, *Jean Renaudie : architecte de la complexité*, Paris, Éditions du patrimoine – CMN, 2024.
- 4 *Architecture et Industrie. Passé et avenir d'un mariage de raison*, cat. exp. (Paris, CCI, Centre Georges-Pompidou, 1983-1984), Paris, CCI, 1983.
- 5 Cette collection de cahiers fut éditée par le CCI entre 1978 et 1985. Ils étaient parfois le fruit d'une collaboration avec le Centre d'information sur les innovations sociales.
- 6 L'exposition « Pierre Chareau » s'est déroulée en galerie du CCI, au rez-de-chaussée du Centre Pompidou, du 3 novembre 1993 au 3 janvier 1994. Elle a donné lieu à la publication d'un catalogue : Olivier Cinqalbre (dir.), *Pierre Chareau, architecte. Un art intérieur*, cat. exp. (Paris, Centre Georges-Pompidou, 1993-1994), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1993.
- 7 Maurice Culot, Dominique Deshoulières et Hubert Jeanneau, *Rob Mallet-Stevens, architecte*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980.
- 8 Alain Guiheux (dir.), *Collection d'architecture du Centre Georges-Pompidou*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1998. Cinqalbre est mentionné dans l'ours comme « conseil scientifique » et conservateur. La coordination du catalogue est menée par Sabine Vigoureux, attachée de conservation au sein du service, qui s'occupe également de la coordination générale du deuxième catalogue de la collection d'architecture en 2016 (Éditions du Centre Pompidou), avec Anne-Marie Zucchelli.
- 9 La maquette de la Maison de verre de Chareau est bien datée de 1993 et son créateur, l'atelier Alain Pras, est mentionné dans la légende. Guiheux (dir.), *Collection d'architecture*, p. 83. La maquette de Kiesler est la reconstitution (1996) d'un projet de 1931. La maquette de Mendelsohn est plus ancienne. Il s'agit d'une reconstitution réalisée en 1978 pour l'exposition « Paris-Berlin (1900-1933) ».
- 10 Bruyère a alors fait un don, sauf pour la maquette de *L'Œuf* (projet pour New York, AM 1997-2-255), initialement en dépôt, qu'il a transformée en don en 1997, juste avant son décès.
- 11 Attachée de conservation et commissaire de l'exposition « Kisho Kurokawa, architecte. Le Métabolisme (1960-1975) » en 1997 aux côtés de Guiheux.
- 12 Concepteur avec Jacques Anziutti de la Canopée des Halles.
- 13 Jullian utilise l'expression « modernisme tempéré » pour qualifier ceux « qui [dans l'entre-deux-guerres], tout en s'ouvrant aux nouveautés, n'apportent pas eux-mêmes d'innovations fondamentales : tantôt ils tentent des compromis entre les nouveautés et des façons déjà établies, tantôt ils se contentent d'atténuer

l'acuité des idées nouvelles, tantôt ils les adoptent franchement mais sans enchanter. » Il cite notamment les figures d'Henri Pacon, d'Albert Laprade et de Roux-Spitz ; René Jullian, *Histoire de l'architecture moderne en France de 1889 à nos jours. Un siècle de modernité*, Paris, Philippe Sers, 1984, p. 143.

- 14 Les artefacts, d'intérêt historique ou artistique produits par des architectes conservés dans la sphère privée sur le sol italien, avant leur don ou leur achat par le Mnam. Cette reconnaissance par un musée non italien pose des questions de transfert et de patrimonialisation, alors que ces pièces ne sont pas encore intégrées au *Catalogo generale dei beni culturali*. Daniela Festa, « Les biens culturels en Italie », *In situ*, n° 2, 2021 [doi.org/10.4000/insituars.1148].
- 15 Le Mouvement moderne brésilien naît à la fin des années 1930, avec le ministère de l'Éducation et de la Santé de Rio de Janeiro comme point de départ symbolique pour ses acteurs en présence (Lucio Costa, Oscar Niemeyer et Le Corbusier) comme pour l'internationalisation de ses références. Cécile Bourgade, « Oscar Niemeyer et le Brésil : précédents et influences d'un contexte de création », *Journal des anthropologues*, n° 134-135, 2013, p. 177-198.
- 16 Actuellement conservatrice et cheffe du service des collections d'architecture. Durant ses premières années au sein du service, elle prospecta aussi au Mexique et en Argentine.
- 17 Un ensemble de cent-sept dessins sur les deux cent soixante-sept que compte le fonds Nelson.
- 18 Il s'agit de la maquette AM 1110 OA, datée entre 1950 et 1955, donnée par Le Corbusier et le syndicat d'initiative de Lyon au Mnam en 1956.

Crédits iconographiques

Fig. 1. © Cnac.GP. Fig. 2. Conception et réalisation graphique d'Alexandre Nicolas. Fig. 3. © Hervé Véronèse / Centre Pompidou. Fig. 4a et b. © Yūki Yoshikawa.