

Brigitte Gilardet, communication orale du 7 mars 2023.

Séminaire du comité d'histoire du ministère de la culture, consacré aux « cinquante premières années du Centre Georges-Pompidou : bilans et perspectives (2022/2023) ».

François Mathey et son équipe ou l'action méconnue des créateurs du CCI au musée des Arts décoratifs (MAD).

François Mathey a été l'un des participants aux premiers groupes de travail ayant donné naissance au Centre Pompidou, il a accompagné (en qualité de chargé de mission dès 1963) les réflexions sur un futur musée du XX^e siècle auprès de Gaëtan Picon, alors Directeur général des arts et lettres nommé par André Malraux¹. Le musée des Arts décoratifs dans les années 1960/1970, fut un peu un laboratoire de ce que sera le Centre Georges-Pompidou, à une petite échelle, sur un mode artisanal². François Mathey (1917-1993) a été le conservateur en chef du musée des Arts décoratifs (MAD) de Paris, de 1967 à 1985. Il a débuté son activité dans ce musée dès 1953. Son action, aujourd'hui relativement méconnue, a été particulièrement marquante et singulière. Il a en effet réalisé plus de 350 expositions, essentiellement tournées vers l'art contemporain, l'art vivant, alors que cela ne semblait pas être la vocation première de son musée. Une approche biographique et chronologique de cette personnalité du monde culturel d'après-guerre permet de revisiter tous les champs de la création (peinture, sculpture), mais aussi les nouveaux modes d'expression qui ont conquis leur légitimité plus tard, comme le cinéma, la photographie, la BD et, bien sûr, le design. Le lieu d'exercice des activités de François Mathey est en soi un « acteur principal » qui épaula son action. L'Union centrale des Arts décoratifs (UCAD) est en effet une institution privée qui rassemble un musée, une bibliothèque, des écoles d'enseignement artistique et qui s'inscrit depuis 1905 au sein du paysage muséal parisien, dans le prestigieux Palais du Louvre, au Pavillon de Marsan. François Mathey et l'UCAD vont ensemble répondre aux besoins formulés par les pouvoirs publics au cours des Trente Glorieuses, préfigurer et contribuer très directement à l'émergence d'un musée du XX^e siècle et d'un centre consacré à la création industrielle, deux entités qui vont être réunies à partir de 1977 au sein d'une implantation commune, le Centre Beaubourg.

Pour apprécier à sa juste valeur la contribution de François Mathey et de ses équipes à la reconnaissance du design en France, il convient d'évoquer les prémices et la naissance du Centre de création industrielle (CCI) au musée des Arts décoratifs, ses objectifs, ses moyens, ses réalisations et les mutations institutionnelles dont cette entité a fait l'objet.

Des arts appliqués au design

Le CCI naît en 1969. Cette structure est le fruit d'une volonté politique de moderniser le pays dans le cadre de la croissance économique des Trente Glorieuses. Il est un jalon, une étape dans le long chemin que l'UCAD et son musée vont contribuer à baliser et qui mène les Français des années 1960 de l'art décoratif au design.

Des années 1950 à 1968 : des arts ménagers au design

En 1955, le Salon des arts ménagers, créé en 1923, est la référence d'alors en matière d'équipements domestiques. Pourtant, il est aussi très critiqué, jugé en décalage avec les besoins de la population. Dans un article paru dans *France Observateur* le 3 mars 1955, Henri-François Rey évoque « Le Salon des arts ménagers ou le musée des pauvres » : le salon est considéré comme élitiste, car les équipements qu'il

¹ Brigitte Gilardet, « François Mathey à l'Union centrale des Arts décoratifs », dans Agnès Callu, *Autopsie d'un musée*, p. 65-75, en ligne : <https://books.openedition.org/editionscnrs/29119>

² Brigitte Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon : les presses du réel, 2014.

présente ne sont pas accessibles à la majeure partie des visiteurs, qui ne sont pas encore locataires et vivent souvent encore à l'hôtel. En 1961, c'est l'esthétisme industriel des objets représentés que conteste Gérard Gassiot-Talabot, dans un article paru dans *Arts*. Il souhaite, pour compenser l'académisme des formes proposées, que soit créée une section expérimentale au sein de la section « formes utiles ». C'est Jacques Viénot qui, dans les années 1950, crée en France la revue *Esthétique industrielle* qui s'intitule ensuite *Design industrie*. En France, seule la presse féminine s'intéresse à l'époque au design et trois générations de journalistes se succèdent avant que ce thème puisse effectivement élargir son public. L'UNESCO prend très vite la mesure de cette nouvelle catégorie d'activité et reconnaît en 1957 l'ICSID, le Conseil international des sociétés de design industriel, puis en 1963 l'ICOGRADA, le Conseil international des associations de design graphique, et en 1964, l'IFI, la Fédération internationale des architectes d'intérieur. Roger Tallon se souvient au moment de notre entretien³ de l'importance pour les Français de l'action menée par l'UNESCO qui va leur permettre de côtoyer le milieu professionnel international, notamment les Suédois et les Italiens, lors des réunions et colloques organisés par cet organisme international. Si le milieu du design en France met du temps à s'affirmer internationalement, c'est parce qu'il est alors constitué d'individus et d'entreprises encore numériquement faibles. Ils vont bénéficier de la cohésion du milieu international rencontré dans le cadre de l'UNESCO⁴]. Les spécialistes du design font remonter les premières expositions temporaires sur ce thème dans l'espace muséal public parisien aux expositions du MAD organisées par François Mathey et Yolande Amic : l'exposition « Antagonismes 2 : l'Objet » en 1962 rassemble ainsi 150 artistes et présente près de 500 objets⁵.

Pierre Restany souligne l'originalité de la démarche :

« Deux ans après Antagonismes, qui était un itinéraire à travers la peinture contemporaine, le musée des Arts décoratifs nous présente une seconde invitation au voyage, dans le domaine de l'objet [...] Et de même qu'Antagonismes 1 mettait en accusation la « bonne peinture » de notre époque et soulignait impitoyablement les conformismes stylistiques, Antagonismes 2 prend la valeur d'un manifeste antifonctionnaliste. Le fonctionnalisme est le sous-produit industriel de l'esprit géométrique, dans l'art appliqué⁶ ».

Michel Ragon, lors de sa visite de l'exposition, s'enthousiasme pour le sujet, un peu déboussolé toutefois par les audaces baroques des exposants. Puis, il fustige l'esprit fonctionnel véhiculé par les tenants de l'Union des artistes modernes (UAM) exposés au Salon des arts ménagers, qu'il trouve largement dépassé :

« On est soudain replongé en plein style nouille. Les volutes, les courbes, le naturalisme floral et animal cher à la génération de la fin du XIXe siècle, tout cela vous est envoyé en pleine figure, sans crier gare. [...] Sorti un peu écœuré du Pavillon de Marsan, je me suis retrouvé stupéfait au Salon des arts ménagers. Stupéfait devant la pauvreté des formes présentées, leur allure

³ Françoise Jollant, (textes rassemblés et préfacés par), *La critique en design : Contribution à une anthologie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, collection « Critiques d'art », 2003, p. 11-50. Entretien de Françoise Jollant avec l'auteure, le 30 mars 2010.

⁴ Entretien de Roger Tallon avec l'auteure, le 9 mars 2010.

⁵ « Mme Yolande Amic et M. François Mathey ont réuni pour l'exposition l'Objet (Antagonismes 2) près de cinquante œuvres, ayant pour objet d'être... "Objet". Ces œuvres, ils les ont choisies et parfois suscitées chez les créateurs attendus, généralement sculpteurs, mais aussi "artistes décorateurs", peintres, voire architectes et poètes. Les antagonismes jouent entre ces "propositions en vue d'un style nouveau", et pour représenter nos temps "excessifs" on a ouvertement espéré l'hétéroclite, le baroque et la contradiction. On a sollicité des "manifestes" individuels en vue d'un "Manifeste" possible. Plus attrayante que la première expérience, cette tentative a su convoquer l'imprévu : il n'est certes pas souvent du neuf absolu, mais fréquemment une brillante utilisation du récent ». P.-M. Grand, « Pour un "style 1962" : l'exposition "l'Objet" », *Le Monde*, le 16 mars 1962.

⁶ Historien de l'art et critique, Pierre Restany crée le groupe des Nouveaux Réalistes, écrit à partir de 1963 dans la revue italienne *Domus* sur l'art contemporain, le design ou les faits de société. Voir Richard Leeman (dir.), *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, INHA / Éditions des Cendres, 2009.

mesquine. [...] Je pensais pouvoir opposer au lit théâtral de Mathieu un indiscutable lit « fonctionnel » aux formes pures. Je l'ai cherché en vain⁷ ».

De l'exposition « Assises du siège contemporain » à la naissance du CCI

Le travail de « défrichage » approfondi mené par Yolande Amic, assistée d'Yvonne Brunhammer, se poursuit en 1968 avec l'exposition intitulée « Assises du siège contemporain ». L'exposition organisée par Yolande Amic en 1968 va en effet préfigurer la création d'un Centre de création industrielle (CCI) qui va naître un an plus tard. Assises du siège contemporain est une exposition déjà présentée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1966.

L'exposition française débute en plein Mai 68 et se poursuit durant l'été. Pierre Restany⁸ la cite cependant en 1969 comme l'une des expositions les plus importantes des dix dernières années organisées par le MAD, même s'il considère qu'il s'agit d'une manifestation « technique » : « Nous devons donc pendant longtemps encore nous contenter de jalons épars, comme les manifestations « techniques » présentées sous l'égide du musée des Arts décoratifs, « L'objet I » et II [sic]⁹, « Assises du siège contemporain », la grande anthologie « Lumière et mouvement » organisée par Frank Popper en 1967¹⁰ ». François Mathey suit la devise du MAD, chargé de promouvoir le Beau dans l'Utile, à la recherche de la beauté et de la création dans les objets du quotidien. Il déplore le conformisme du goût qui règne en France, sans doute parce que l'organisation des rapports entre l'industrie et les promoteurs de l'esthétique industrielle n'a pas encore permis d'offrir aux jeunes générations de Français des produits au meilleur coût, aptes à les séduire. Dans l'entretien d'avril 1968 qu'il accorde à *Plaisir de France*, il se prononce sur le goût des Français et annonce la future création du CCI. Le journaliste s'exprime et laisse la parole à François Mathey :

« Les Français et le « moderne » [...] Mathey m'apprend qu'en ce domaine où la création en France me semble encore très limitée : « Beaucoup de choses se préparent. Notre prochaine exposition sur le siège contemporain nous a permis de faire le tour de la question et de découvrir de nombreux chercheurs, des jeunes, de tout jeunes – des architectes en particulier – qui se passionnent pour le meuble. Et les industriels, non sans rechigner, commencent à s'y intéresser. Il y a beaucoup de recherches en ce qui concerne les matériaux nouveaux, comme le polyester. Et puis il y a les meubles gonflables – encore trop chers –, les meubles en carton... Je pose le problème du marché. Comment réagiront les Français dont l'attitude est généralement hostile ou indifférente à l'égard du mobilier et du décor vraiment modernes ? François Mathey ne voit aucune raison de ménager sur ce point ses compatriotes, à quelque niveau social qu'ils appartiennent. Il lui paraît évident que les Français sont « foncièrement réactionnaires : le Français a la nostalgie de l'Ancien Régime. Il a peur du nouveau, de l'aventure, de l'incertain. [...] Nous sommes en retard sur beaucoup d'autres pays, l'Amérique surtout, bien plus ouverts que nous à tout ce qui est nouveau¹¹ ».

Esprit nouveau, matériaux nouveaux, François Mathey évoque la recherche à laquelle s'intéressent désormais les industriels, le mot « design » n'est pas encore lâché¹², mais le CCI se prépare et va être créé officiellement l'année suivante. L'exposition de 1968 suscite de la part des designers et de leurs éditeurs de nombreux dons au profit du musée¹³ qui vont enrichir de façon continue les collections

⁷ Brigitte Gilardet, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », *Critique d'art* [En ligne], 42 | 2014 (mis en ligne le 1^{er} mai 2015, consulté le 20 avril 2021).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Il s'agit en fait des expositions de 1962 intitulées « Antagonismes 2 : l'Objet » au MAD et celle de 1966 « L'Objet II » organisée à la galerie privée Lacroix avec l'aide de F. Mathey et de Michel Ragon.

¹⁰ Pierre Restany, *Livre blanc. Objet blanc*, Milan : Galleria Apollinaire, 1969, p. 77.

¹¹ « Entretien avec François Mathey », *Plaisir de France*, avril 1968.

¹² Le mot « Design » est accepté par l'Académie française en 1971.

¹³ Par exemple, le don Hagafors Stolfabrik, 1968 : chaise d'enfant, numéro d'inventaire 41681 ; le don d'Eugenio Gerli, 1968, une chaise [S 83] empilable, numéro inventaire 41781 ; une création de Joe Colombo, un don Kartell,

permanentes de l'UCAD grâce aux nombreuses expositions du CCI. Si la question de la constitution d'une collection « design » au sein du Centre Pompidou pouvait encore faire débat au cours des années 1980, cette collection a bel et bien été créée : très riche, elle comprend actuellement quelque 8 000 œuvres, de près de 900 designers, allant du début du XX^e siècle à aujourd'hui. Durant cet été 1968, François Mathey est également commissaire de la section française pour la 4^e Triennale du design de Milan, ayant pour thème *Il grande numero* (Le grand nombre). Il est présent à cette manifestation avec François Barré. Les événements de Mai 68, et leurs conséquences en août 1968 en Italie, vont empêcher les designers réunis d'exposer véritablement leur travail mais le catalogue de l'époque fait apparaître la qualité des choix opérés par François Mathey : Folon, Roger Tallon, mais aussi César, déjà mobilisé dans le cadre de l'exposition sur « l'Objet » organisée en 1962.

La naissance du CCI, 1969 : ses objectifs, ses moyens

François Mathey engage François Barré en qualité de secrétaire général d'un futur centre de design. Fondé en juillet 1969, le CCI a deux parrains : Maurice Schumann et Jean Prouvé. La première exposition du centre a pour thème : « Qu'est-ce que le design ? » (1969/1970). Parallèlement, et en lien avec le ministère de l'Industrie, se crée en 1970 le CSCEI (Conseil supérieur de la création esthétique industrielle) que préside, à la demande du président Pompidou, Eugène Claudius-Petit. Cette création vise à accroître la légitimité des designers face aux industriels. Dans le rapport d'activité de l'UCAD, François Mathey indique que l'année 1969 restera dans l'histoire de l'UCAD comme celle de la fondation du CCI. Le nouveau centre s'installe en effet dans les nouvelles salles du musée au premier étage, donnant sur la rue de Rivoli. Il reçoit, dès 1969, 500 personnes par jour, l'entrée est libre et gratuite et le public intéressé par la documentation constituée de 4000 fiches (7000 bientôt, indique François Mathey) mises à disposition et qui portent sur tous les produits correspondant aux critères du design et commercialisés sur le marché français. L'objet est considéré selon sa valeur d'usage, ce sont les services rendus par l'objet qui sont garants de sa bonne forme. Telle est la thèse défendue à l'époque notamment par François Barré. Le CCI ne se borne pas à des expositions d'information, il tente d'assurer un dialogue fructueux avec les industriels, les créateurs et le public, et c'est dans cette optique que s'inscrit le concours Luterma en 1973¹⁴. Agnès Lévitte, ancienne collaboratrice du CCI¹⁵, rappelle que celui-ci organise en effet des concours qui permettent de créer de nouveaux objets. Le CCI dispose de 300 m² d'exposition et de plusieurs galeries au sein du Pavillon de Marsan. S'il est amené à promouvoir certaines entreprises de design (comme le mobilier d'aires de jeux Ludic¹⁶), il ne cherche pas à devenir un design center à l'anglaise, il ne se voue pas à la seule promotion systématique du design français. Il développe son programme d'expositions selon deux axes : une sélection thématique de produits, d'une part ; l'exposition des tendances et recherches menées en ce domaine, d'autre part¹⁷. La presse accompagne la création du CCI et ses premières expositions. Catherine Millet dans *Les Lettres françaises* le 20 août 1969¹⁸, Gilles de Bure, qui prend la relève des générations journalistiques précédentes, en écrivant d'abord dans *La Maison de Marie Claire, Elle, Le Jardin des modes*. Ce dernier se consacre également à une nouvelle revue spécialisée sur le design et l'architecture, intitulée *CREE*¹⁹, et pour en définir la ligne éditoriale, il sollicite Claude Braunstein, Jean-Pierre Grunfeld, Jean Tallon et

1968 : fauteuil [801/5], numéro d'inventaire : 41665 ; et un fauteuil [598 dit Groovy] de Pierre Paulin, numéro d'inventaire : 41787.

¹⁴ L'affiche du concours de 1973, dessinée par Jean Widmer, a intégré les collections du Centre Pompidou.

¹⁵ Entretien d'Agnès Lévitte avec l'auteure, le 7 novembre 2008.

¹⁶ L'affiche de l'exposition de 1970, « Jouer aux Halles », dessinée par Jean Widmer, a intégré les collections du Centre Pompidou.

¹⁷ Claire Leymonerie, *Des formes à consommer. Pensées et pratiques du design industriel en France (1945-1980)*, thèse sous la direction de Patrick Fridenson et Franck Cochoy, EHESS, 2010, p. 294, citant les archives de l'UCAD, E3/1/CCI, compte-rendu de la première réunion du comité de patronage du CCI, le 19 février 1970.

¹⁸ Catherine Millet, « Qu'est-ce que le Design ? », *Les Lettres françaises*, 20 août 1969. En 1987, Catherine Millet consacre un numéro spécial d'*Artpress* au design, réalisé en grande partie avec l'aide de Françoise Jollant.

¹⁹ Entretien de Gilles de Bure avec l'auteure, le 16 avril 2010.

Georges Patrix²⁰. Publiée à 10 000 exemplaires en 1970, elle atteint 28 500 exemplaires en 1972. Jacques Michel, dans *Le Monde*, le 30 novembre 1969, constate que la France est le dernier pays à créer un centre du design. Le CCI souhaite relayer toutes formes de création, y compris les formes architecturales, y compris l'architecture utopique défendue par le GIAP²¹ cofondé par Michel Ragon. Mais, faute de subvention, l'UCAD ne parvient pas à organiser une exposition sur ce thème et le design des structures gonflables par exemple fait l'objet de débats au moment de la conception puis de la construction du pavillon français pour l'exposition universelle d'Osaka en 1970. Jean Le Couteur, François Mathey et Roger Tallon²² préparent ensemble une exposition, en 1968, des maquettes de Le Couteur et Denis Sloan au musée des Arts décoratifs²³. Le rôle essentiel joué par les expositions temporaires Les expositions du CCI vont jouer un rôle de plus en plus prépondérant au sein des activités du MAD puis du Centre Pompidou, assurant ainsi une meilleure reconnaissance du design et de ses créateurs auprès du public.

« Qu'est-ce que le Design ? » Du 22 octobre 1969 au 15 janvier 1970

Il s'agit de la première exposition du CCI au Pavillon de Marsan. Elle se veut didactique, elle est gratuite, comme le seront la majeure partie des expositions du CCI jusqu'en 1976. Pour répondre à la question qu'elle pose, elle laisse la parole aux designers internationaux. Son catalogue est une anthologie qui comprend tous les designers qui vont jouer un rôle décisif dans la décennie suivante : Joe Colombo²⁴, Roger Tallon, Charles Eames, Fritz Eichler et Verner Panton. Roger Tallon expose une TV Portavia conçue en 1966 par la firme Téléavia, une filiale de la compagnie Sud Aviation²⁵. En 1970, trois autres expositions gratuites sont organisées : du 30 janvier au 15 avril, « À table », puis du 18 mars au 18 mai, « The Push Pin Style », enfin du 28 mai au 8 septembre, « André François ».

« Bolide design », 31 janvier-30 avril 1970

Les Arts décoratifs, dans un communiqué de presse datant de 2011 annonçant l'exposition des voitures de course de Ralf Lauren, font écho à « Bolide Design » : Une exposition rendant hommage à l'automobile n'est pas tout à fait une première dans l'histoire de l'institution. En 1970, les Arts décoratifs présentaient une sélection de voitures de compétition Bolide Design. Un jury particulier issu du monde de l'art et du design avait alors été constitué autour de François Mathey pour composer cette exposition. Les designers Joe Colombo, Roger Tallon, Pio Manzù, les artistes Jean-Paul Riopelle, Jean Tinguely, Victor Vasarely, auxquels il faut ajouter Robert Delpire, avaient choisi les modèles avec l'idée de montrer que « l'art et la technique, chacun à leur niveau, sont l'expression de l'homme et de ses rapports avec la création » : le bolide comme objet de design, comme œuvre d'art. L'art et la technique, tel est le propos de l'introduction de François Mathey au catalogue, mais pas seulement :

« Que l'automobile fasse partie de notre univers quotidien est une évidence banale, mais si elle ne suscite plus guère de surprise, son expression la plus audacieuse, le bolide, conserve encore intact, pour un grand nombre, son singulier prestige paré de tous les mythes du monde contemporain : vitesse, puissance, efficacité. Entre la voiture de tourisme et celle de compétition

²⁰ Claire Leymonerie, *op. cit.*, p. 294.

²¹ Le Groupe international d'architecture prospective (Giap), créé en 1965.

²² Paris, Archives nationales, Beaux-Arts, fonds F 21/8263 : fonds DGAL. Note PM/JP 13 68 de Pierre Moinot au ministre des Affaires culturelles, le 14 mai 1968.

²³ Le projet est finalement estimé trop fragile et n'est pas retenu en l'état, mais modifié et réalisé sans l'architecte, en recourant non à une structure gonflable mais à une charpente métallique. Entretien de Jean Le Couteur avec l'auteur, le 26 mars 2008. Sur ce projet, lire Émilie Bloch. *Le pavillon français à l'Exposition universelle d'Osaka 1970. Mise en échec d'une ambition architecturale*, M2 Recherche d'Histoire de l'art (spécialité Histoire de l'architecture) sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, année universitaire 2015-2016.

²⁴ L'exposition des créations de Joe Colombo au musée (ses chaises, un verre au pied dissymétrique) figure dans une émission télévisuelle de 1970, présentée par Jean-Pierre Grunfeld et intitulée « Le Malentendu du design », Vivre aujourd'hui, INA, ORTF, février 1970 01h00min 04s.

²⁵ Claire Leymonerie, *op. cit.*, p. 299.

il y a la même différence qu'entre le voleur et le gangster, fussent-ils l'un et l'autre d'exception. Je crois que l'automobile, écrit Roland Barthes, est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique. [...] Ceci posé, s'il y a encore une certaine naïveté à s'extasier sur la beauté d'une voiture de course, c'est dans la mesure où le merveilleux de la technologie la plus raffinée apparaît comme une sorte d'idéal inaccessible, et l'on ne sait plus très bien ce qui est admirable. De la mécanique ou bien du héros qui la maîtrise. D'aucuns s'étonneront de la présence au musée de ces engins fabuleux comme s'il était encore nécessaire de les affubler du mythe culturel. Mais en rêvant cette exposition, notre intention était d'un ordre différent. Il ne s'agit guère de démontrer, pas davantage de promouvoir, encore moins d'expliquer l'art par la machine mais de tenter de suggérer par leur vision simultanée que deux réalisations distinctes, l'art et la technique, sont chacune à leur niveau, l'expression de l'homme et de ses rapports avec la création. [...] À la différence de nos automobiles qui cherchent à séduire par de vains arguments esthétiques, le bolide, racé ou monstrueux, est sans doute le plus édifiant exemple de cette cohérence essentielle à laquelle tend le véritable design. Et s'il nous plaît, à son insu, de lui trouver une qualité esthétique, c'est parce qu'au sein de l'engin fabuleux, nous avons le sentiment d'une puissance concentrée qui dépasse la simple équation mathématique et relève de l'esprit, cette jouissance inexplicable qui, est, jusqu'à nouvel ordre, le signe de l'œuvre d'art ».

Le site du MAD donne aussi des précisions sur les modalités d'organisation de l'exposition de 1970 et sa filiation avec les organisateurs d'alors : Piero Fornasetti (assisté pour le musée par Fabienne de Sèze²⁶). L'exposition ainsi organisée par le CCI choisit d'illustrer l'inventivité du design dans le secteur automobile en exposant des bolides dans la grande nef, telles des stars ou des sculptures. L'exposition a rencontré un vrai succès public, y compris chez les plus jeunes. Bolides au féminin²⁷.

« Olivetti, Formes et recherches », 1970

Cette exposition est programmée à la fin de l'année 1970 et met en valeur l'industriel-mécène italien particulièrement actif. L'entreprise vient en effet de financer l'exposition d'Arte Povera qui a eu lieu au musée à la fin 1969. Les machines à écrire dessinées par Ettore Sottsass succèdent ainsi au spectacle offert par Kounellis, Pascali, Ceroli et Marotta quelques semaines auparavant. « L'idée et la forme – design en Grande-Bretagne », du 1^{er} avril au 31 mai 1971

Cette exposition est inaugurée le 5 avril par la princesse Margaret et Lord Snowdon. Elle reçoit 19 608 visiteurs. Le CCI, en l'organisant, s'inscrit dans la tradition diplomatique qui caractérise l'accueil des expositions étrangères au Pavillon de Marsan. En 1971, l'exposition le Design français est organisée avec le Conseil du design français et l'Association française des designers, elle est dédiée aux jeunes créateurs, Jean Widmer dessine la couverture du catalogue. Le communiqué de presse annonçant l'exposition l'affirme : Le design n'est pas une mode – le design français existe. François Mathey interviendra auprès du ministre des Affaires culturelles afin d'obtenir les moyens financiers nécessaires à son organisation, en mettant en avant le fait que le design center de Londres, mais aussi le VNIITE de Moscou (Institut soviétique de recherche en esthétique technique fondé en 1962), seraient très intéressés par l'exposition du design français. La promotion du graphisme et de nouvelles images. Au début des années 1970, François Mathey choisit de promouvoir les dessinateurs, les « illustreurs ». Toutefois, le musée ne dispose pas pour cela d'un budget conséquent, les dessinateurs doivent en général trouver un financement pour pouvoir être exposés : c'est le cas des dessins d'André François, de Folon, du Push Pin Studio et de Milton Glaser (18 mars-18 mai 1970). Sont exposées également les œuvres de Willem Sandberg qui crée lui-même les affiches des expositions qu'il présente dans son musée d'Amsterdam.

²⁶ Entretien de Gilles de Bure avec l'auteure, le 16 avril 2010. Il se souvient avoir interrogé Piero Fornasetti sur l'exposition dans l'émission *Panorama*, sur France Culture. (Piero Fornasetti, pour l'anecdote, n'a pas le permis de conduire).

²⁷ Dim Dam Dom – 23.02.1970 – 02:34 – vidéo :<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpf07007419/bolides-au-feminin>.

En 1972, Roman Cieslewicz est à l'honneur, mais aussi Carelman, et deux ans plus tard les dessinateurs du New York Times, avec Saul Steinberg²⁸. En 1981, François Mathey achève ce cycle avec une rétrospective consacrée à Tomi Ungerer. Les affichistes, qui rassemblent dessinateurs et graphistes, qu'ils soient de l'école polonaise (Roman Cieslewicz), ou de l'école suisse (Jean Widmer, Peter Knapp) vont être particulièrement liés au MAD et au CCI. Ils illustrent les catalogues des expositions, leurs affiches, en outre, Jean Widmer crée (à la demande de François Barré) le logo du CCI²⁹. François Mathey reconnaît les illustrateurs et les graphistes comme de véritables artistes. Ce sont donc les différentes branches du design, industriel, mobilier, graphisme, signalétique, affiches, publicité, que François Mathey accueille et continuera d'exposer dans son musée jusque dans les années 1980. Le CCI va développer en très peu de temps une activité dense et éclectique. L'UCAD n'a toutefois pas les moyens financiers de le conserver en son sein et très vite le CCI est destiné à rejoindre le futur Centre Georges-Pompidou.

Pendant la période de transition entre le Pavillon de Marsan et le Centre, les personnels du CCI, à cheval entre les deux institutions, acquièrent une grande autonomie, à tel point que les activités du CCI et l'équipe qui lui donne vie sont une seule et même chose, peu importe l'institution qui les finance ou qui les héberge. C'était la même équipe que l'on retrouvait, de l'UCAD à Beaubourg³⁰.

Un nouveau contexte institutionnel et des moyens de diffusion et de capitalisation des connaissances

En juin 1969, sous l'impulsion du nouveau président de la République, Georges Pompidou, féru d'art contemporain, les projets de programmation d'un futur musée d'art contemporain s'enchaînent vite.

Ces projets deviennent de plus en plus précis. Un groupe de travail³¹ se constitue en 1969 autour de Sébastien Loste³², réunissant François Mathey (pour le CCI), Blaise Gautier et Germain Viatte, représentants du CNAC (Centre national d'art contemporain), Dominique Bozo, représentant le MNAM, et Pierre Seguin pour le projet de bibliothèque publique. Ce groupe rédige un avant-projet de programme qui s'inspire de plusieurs travaux antérieurs, notamment de la note d'orientation de Gaëtan Picon de 1970, actualisée³³, et de celle de Maurice Besset (datée de 1964). Le résultat final synthétisé par Sébastien Loste est soumis à l'examen du président de la République dès le 15 juillet 1970³⁴.

L'équipe de programmation mobilisée depuis 1969 a donc abouti dans les temps à un projet détaillé. Mais elle doit également travailler sur l'organisation d'une exposition bilan sur l'art contemporain voulue par le président Pompidou, présentée au public en 1972 et dont le commissaire désigné est François Mathey. Toutefois, pendant ces années charnières, il ne se désintéresse pas, tant s'en faut, de l'avenir de l'UCAD, de son musée et du CCI. La situation du CCI à l'UCAD, 1969-1972 Le MAD, grâce aux expositions qu'il organise, peut être considéré comme l'une des sources d'inspiration du

²⁸ François Mathey évoque le « matou de Steinberg » dans la préface du catalogue qu'il rédige en 1968 pour l'exposition « Assises du siècle contemporain ». Steinberg dessine la couverture de ce catalogue.

²⁹ Cette identification visuelle du CCI, dès 1969, crée d'emblée une séparation symbolique entre le CCI et l'UCAD.

³⁰ Entretien d'Alice Morgaine, avec l'auteure, le 29 mars 2010.

³¹ Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg : Mécénat d'État et démocratisation de la culture*, Paris : Armand Colin, 2007, p. 54-59.

³² Archives nationales, Archives privées Sébastien Loste, cote 640 AP 103. 1961) : de 1971 à 1976, il est chargé de mission auprès du président de l'établissement de préfiguration du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

³³ Archives nationales, archives privées, présidence de la République, 5AG2/1059, année 1970, aménagement des Halles et du plateau Beaubourg, note de Gaëtan Picon.

³⁴ Archives nationales, archives privées, M. Henri Domerg, 574 AP 10, secrétariat général de la Présidence de la République, « notes de base portant des annotations de G. Pompidou ».

Centre Beaubourg³⁵, il fait partie sans nul doute de sa « protohistoire » et pas seulement à travers le CCI. Françoise Jollant-Kneebone, témoin et actrice de cette époque, devient en 1970 chargée de mission au Conseil supérieur de la création esthétique industrielle (CSCEI) : elle rappelle³⁶ que le siège de ce conseil est installé à l'UCAD, 107 rue de Rivoli, il est dirigé par Francis Raison et présidé par Eugène Claudius-Petit, président de l'UCAD. Avant l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, toutes les expositions du CCI ont lieu rue de Rivoli, où Yolande Amic les organise jusqu'à l'ouverture du Centre Pompidou. Sous l'influence de François Barré, secrétaire général du CCI, les expositions vont être de plus en plus axées sur la société en devenir, sur les questions environnementales, et aborder de nombreux thèmes sociétaux et politiques transversaux. Avec des approches souvent thématiques, comme « Jouer aux Halles » de 1970. Elles pouvaient être aussi contestataires, à l'image des années post-68, qui ont été fondatrices pour le CCI. Cette approche large a beaucoup apporté au design français et au CCI³⁷. Une exposition emblématique du CCI a lieu au musée des Arts décoratifs : elle est consacrée à Gaetano Pesce, et s'intitule « Le futur est peut-être passé » (8 janvier – 3 mars 1975).

Gaetano Pesce présente son travail, réalisé entre 1967 et 1974, « période pendant laquelle il s'est attaché à la recherche du “signifiant” dans l'architecture, le design et les arts plastiques ». Le designer évoque la « Ville souterraine à l'époque des grandes contaminations : habitat pour deux personnes ». Il s'agit d'une sorte d'abri antiatomique avec un mobilier (lits et fauteuils) intégré aux murs et réalisé à partir d'empreintes de corps humains.

Entre 1972 et 1976, l'avenir du CCI et celui de François Mathey se jouent en effet entre deux institutions.

L'aventure du CCI est indissociablement liée à la fois à la programmation du Centre Beaubourg et à l'évolution du MAD puisque le Centre Beaubourg l'ampute d'une de ses créations les plus originales. La carrière de François Mathey est fortement influencée par les évolutions qui concernent ces deux institutions : cumulant un temps les deux fonctions de directeur, il va *in fine* demeurer conservateur en chef du musée des Arts décoratifs. Le design en France s'inscrit dans le paysage de l'édition et de la recherche Outre la documentation sur les objets conçue par le CCI, ses expositions temporaires qui ont lieu au pavillon de Marsan, le Centre va publier à partir de 1975 la revue *Traverses*, qui consacre son deuxième numéro au design (en novembre 1975). À l'issue de cette première période, le design s'inscrit donc également dans le paysage de la recherche grâce notamment à Jocelyn de Noblet qui crée en 1978 le CRCT (Centre de recherche sur la culture technique) : il réunit au sein de son conseil d'administration, pour moitié d'une part, des directeurs d'études et de recherches de grandes entreprises françaises et étrangères, et d'autre part des universitaires³⁸. Le CCI au MAD, suite et fin : une évolution institutionnelle décisive Si l'équipe de création du CCI en 1969 était très réduite, essentiellement constituée de François Mathey, Yolande Amic, François Barré, Yvonne Brunhammer et Maurice Guidot, ses effectifs augmentent à partir de 1974 pour atteindre 80 personnes en 1976. Le 1er juillet 1973 entre en vigueur la convention entre l'UCAD (Union Centrale des Arts Décoratifs) et l'EPCB (Etablissement public du Centre Beaubourg) permettant l'intégration du CCI. De 1973 à 1976, se déroule une période de transition pendant laquelle les bureaux du CCI sont transférés de l'UCAD aux locaux de l'EPCB, 35, boulevard de Sébastopol³⁹. Le CCI durant cette période s'organise avec quatre services centrés sur des études économiques et des informations sur les produits, sur des expositions et des manifestations publiques, sur des éditions (papiers et audiovisuelles) et sur la documentation. À compter du 1er janvier 1974, les moyens budgétaires du CCI sont intégralement rattachés au budget de

³⁵ « Il existait en effet des éléments de préfiguration. Le musée des Arts décoratifs avec François Mathey, ses grandes expositions et la fondation du Centre de création industrielle », in Raymonde Moulin et al. « Nouveau musée, musée du nouveau ? », entretien avec Raymonde Moulin et Pierre-Michel Menger, *Esprit*, n° 123 (2), 1987, p. 24-32

³⁶ Voir à ce propos l'entretien de Françoise Jollant-Kneebone avec l'auteure, in Brigitte Gilardet, *Paroles de commissaires. Histoires. Institutions. Pratiques*, Dijon : Les presses du réel, 2020.

³⁷ Françoise Jollant-Kneebone, *op. cit.*

³⁸ Entretien de Jocelyn de Noblet avec l'auteure, le 12 avril 2010.

³⁹ Archives CGP, fonds C. Mollard.

l'EPCB. Le 3 novembre 1975, un courrier du président de la République (Valéry Giscard d'Estaing) demande la mise en œuvre d'une politique d'esthétique industrielle s'appuyant notamment sur le Centre Georges-Pompidou et associant largement les industriels. Par décret du 27 janvier 1976, le CCI est l'un des deux départements du Centre (le MNAM est le second). Les expositions se déroulent alors toujours dans les locaux du musée des Arts décoratifs : « Les affiches soviétiques, 1970-1974 » qui fait également partie des expositions de référence (10 octobre 1974 – 5 janvier 1975) ou bien « Bernard Lagneau : lieu mécanisé » (19 juin – 31 octobre 1975) et « Bunker archéologie » de Paul Virilio qui se déroule du 10 décembre 1975 au 28 février 1976, illustrant ses recherches sur les fortifications de la Seconde Guerre mondiale. Le 24 mai 1976, le départ de François Mathey est acté par Robert Bordaz, président de l'EPCB, qui exerce à sa place les fonctions de directeur du CCI⁴⁰. Le décembre 1976, le CCI s'installe au Centre Pompidou : il y dispose d'environ 4000 mètres carrés avec une galerie d'actualité et une galerie rétrospective au rez-de-chaussée, une salle d'actualité contenant la documentation « grand public », la bibliothèque spécialisée et la médiathèque, ainsi qu'un service de la documentation qui effectue des recherches à la demande au premier étage. Il peut, éventuellement, disposer des espaces communs : le Forum et la grande galerie du cinquième étage. L'aventure du CCI s'achève donc pour François Mathey en 1976. Toujours soucieux de replacer son action dans le cadre de l'histoire de la vie artistique, il écrit :

« Le président Pompidou a estimé que les éléments matériels et contemporains avaient leur place au centre Beaubourg au même titre que les aspects traditionnels et communément admis de la culture. Je pense que dans l'histoire de la vie artistique du dernier quart du XXe siècle, on retiendra, avec le CNAC-GP, cette insertion officielle de la vie sociale⁴¹ ».

En 1992, dans son entretien avec Jean-Paul Ameline, il rappelle l'intérêt qu'il porte au CCI :

« Une des choses importantes au moment de la création de Beaubourg, c'est la fondation du Centre de création industrielle. [...] Le CCI existait avant. Il était embryonnaire au musée des Arts décoratifs, mais il n'avait guère de place et en tout cas, il n'avait pas les moyens pour prospérer. Ayant eu la chance de faire partie du comité de programmation de Beaubourg, j'y ai introduit tout naturellement le CCI. Ce qui m'a été reproché aux Arts décoratifs, on a pensé que j'enlevais le CCI, le fleuron du musée, et que je l'envoyais à Beaubourg. Vraiment, il n'aurait jamais pu prospérer aux Arts décoratifs comme il l'a fait à Beaubourg⁴² ».

Il est attesté par les nombreux témoignages oraux des anciennes collaboratrices de l'UCAD que le départ du CCI pour le centre Pompidou a été vécu comme un déchirement par les personnels du musée des Arts décoratifs.

Épilogue

Les enquêtes auprès du public, au cours des premières années du Centre ont fait apparaître un écart entre une forte identité revendiquée en interne par l'équipe du CCI et sa difficile identification par le public. La fusion du CCI avec le MNAM décrétée en 1992 par Dominique Bozo – et sur laquelle François Barré nommé à sa suite, ne reviendra pas – marque une étape importante et se traduit par une approche nouvelle du design qui a donné lieu à la constitution d'une véritable collection de design, ce qui n'était pas le cas auparavant au sein du Centre, collection initiée par Marie-Laure Jousset⁴³ :

⁴⁰ Archives CGP, fonds C. Mollard : lettre de Robert Bordaz, le 24 mai 1976.

⁴¹ Extrait de la lettre que François Mathey adresse à Robert Bordaz le 11 mai 1976. Bibliothèque des Arts décoratifs, archives Mathey, Cartons G.

⁴² Entretien avec JP Ameline, déjà cité.

⁴³ Marie-Laure Jousset, entretien avec Élisabeth de Charnières-de-Laage, 10 mai 2006, in Élisabeth de Charnières-de-Laage, *Le design au Centre de création industrielle. Genèse d'une collection au musée national d'Art moderne*

« Le 24 décembre 1992, la réunion du musée national d'Art moderne et du Centre de création industrielle est inscrite par décret « portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. [...] Le CCI est mort, vive la collection du Mnam ! » 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 »⁴⁴.

(1969-2005). *Enjeux, discours et représentations*. Pré-mémoire de Master d'Histoire contemporaine sous la direction de Pascale Goetschel et Pascal Ory, université Paris 1-Sorbonne, mai 2006. Archives du Centre Pompidou, RAP. 2008 014.

⁴⁴ Caroll Maréchal, « Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992) Retour sur les aventures d'un lieu singulier », en ligne sur la plate-forme *Problemata* : <http://www.problemata.org/fr/articles/322>