

Propos autour du catalogue d'expo...

Entretien avec Roland Huesca

Of exhibition catalogues

Gespräch

Laurent Le Bon et Roland Huesca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2638>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 18 juillet 2013

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Laurent Le Bon et Roland Huesca, « Propos autour du catalogue d'expo... », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 9, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2638>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Propos autour du catalogue d'expo...

Entretien avec Roland Huesca

Of exhibition catalogues

Gespräch

Laurent Le Bon et Roland Huesca

- 1 Roland Huesca – Pouvez-vous nous parler de « l'esprit » des catalogues du Centre Pompidou de Paris ? Peut-on cerner une évolution dans la façon de les concevoir ?
- 2 Laurent Le Bon – *Sur ce point précis, il y a un article de Camille Morineau ¹ dans un des numéros des Cahiers du CNAM, sur la notion de catalogues. Le Centre Pompidou, créé en 1977, est arrivé à un moment où le catalogue d'exposition avait déjà subi une révolution de fond et de forme. Tout cela se traduisait tout simplement par le passage d'une brochure où les œuvres, accompagnées d'un bref texte souvent sans image, étaient listées par numéros comme au début du XIX^e siècle, à tout autre chose. Bien sûr, il y a eu dans l'histoire des exceptions extraordinaires. Par exemple, pour la Dada-Messe [Foire Dada] de 1920 le catalogue était constitué d'une simple feuille au graphisme extraordinaire. Plus tard, après la Seconde Guerre mondiale, Marcel Duchamp reprendra l'idée lors de son exposition sur l'univers Dada à la galerie Sidney Janis à New York ; il referra une feuille, et dans un geste Dada, il la froissera en boule et la mettra dans une poubelle à la disposition des visiteurs. Je cite ces exemples pour dire que bien évidemment il y avait déjà eu dans l'histoire un ensemble de révolutions graphiques qui s'écartaient des usages. Ces bouleversements prendront plus d'ampleur dans le second XX^e siècle. Grosso modo en France avec les expositions Toutankhamon et son temps et Hommage à Pablo Picasso, respectivement aux Galeries nationales du Grand Palais et au Petit Palais (1966-1967), apparaissent dans les années 1960 des catalogues avec un nombre de pages plus important, un graphisme plus intéressant, des textes plus structurés. Le Centre Pompidou arrive dans cette mouvance où continuité, toute exposition s'accompagne d'une « belle publication », et rupture, l'institution apporte sa touche contemporaine et sa singularité, jouent de conserve. D'emblée, le Centre Pompidou propose de grandes expositions avec des catalogues originaux. Ce sera le début d'une belle et longue série où se mêlent identité et différences. L'institution a maintenant près de 35 ans d'histoire, il y a entre 20 et 50 expositions par an, soit un nombre énorme de publications ! Mais prenons pour exemple les grandes expositions de notre dernier étage, appelé aujourd'hui « la galerie 1 » et qui se nommait à l'époque « la Grande*

galerie ». En 1977, deux grandes expositions sont présentes : Marcel Duchamp, première rétrospective après sa mort dans un musée en France (même si le Centre Pompidou n'est pas qu'un musée d'art moderne puisque c'est un centre pluridisciplinaire) et puis, première d'une série qui fera beaucoup parler d'elle : Paris/New York. Dans les deux cas, les ouvrages (le catalogue Duchamp étant en plusieurs volumes) opèrent une révolution graphique originale et à chaque fois « exceptionnelle » au sens premier du terme. En fait, on ne peut pas véritablement dire qu'il y a une ligne éditoriale, car ce qui frappe au Centre Pompidou c'est cette idée de singularité, de flexibilité et de mouvement qui caractérise les scénographies de chaque exposition et dont le catalogue porte la trace.

- 3 R. H. – Oui, à chaque fois on observe une scénographie singulière.
- 4 L. L. B. – Oui, de la même manière, on observe une rotation des collections permanentes, il n'y a pas un accrochage fixe. On est toujours dans le mouvement, dans la révolution, et on retrouve d'ailleurs dans cet esprit le fondement du Centre Pompidou-Metz qui revendique cet héritage. Tout cela bien sûr tisse des liens avec le monde du graphisme. Pour chaque exposition et pour chaque catalogue, il y a une signalétique et un graphisme particuliers. Ce qui va plutôt caractériser ces éditions c'est l'unité dans la diversité. On cherche à faire des ouvrages qui sortent de l'ordinaire et qui marquent à leur manière l'exposition. Ensuite chacun fait son petit bilan personnel, d'aucuns vont trouver le catalogue des Immatériaux² comme une référence absolue, d'autres...
- 5 R. H. – Est-ce que le catalogue vous permet de penser l'exposition, et l'exposition le catalogue ?
- 6 L. L. B. – De fait, pour le catalogue on s'entretient avec bon nombre d'auteurs. Cette démarche nourrit bien sûr le devenir de l'exposition. Cependant, ce qui est toujours intrigant : c'est le timing. Dans 90 % des expositions, il se passe un phénomène étrange : le catalogue arrive presque toujours le jour du vernissage. Et il y a deux types de frustrations, il y a ceux qui disent : « c'est dommage que le catalogue surgisse le jour du vernissage, car ce qui serait intéressant c'est qu'il arrive après pour témoigner de ce qui a été, au niveau visuel notamment ». Et puis il y a les autres qui pensent : « Mais non, il aurait été plus intéressant que le catalogue soit là un an avant ; ainsi, on pourrait bénéficier de tout son contenu pour travailler sur l'exposition ». Dans l'histoire de cette double frustration, il y a toujours quelque chose de beau et d'émouvant dans cette crise temporelle où catalogue et exposition apparaissent comme deux acteurs se rencontrant pour la première fois au « lever de rideau ».
- 7 R. H. – Pouvez-vous nous parler du catalogue Dada ?
- 8 L. L. B. – L'ouvrage s'oppose à un modèle qui peut être par exemple celui de la Tate où l'on observe un certain formatage en terme de ligne éditoriale. Depuis ses débuts, le Centre Pompidou n'a pas opté pour ce genre de politique d'édition. Aujourd'hui encore, il continue à produire du « singulier » pour chaque catalogue. Ceci, bien sûr, passe par un appel d'offres. Pour chaque catalogue, des graphistes sont consultés. Ils rendent une maquette. Le choix se fait en fonction des désirs du commissaire, de la direction et, bien sûr, des possibilités budgétaires.
- 9 R. H. – Prenons l'exemple du catalogue Dada, puisque vous étiez le commissaire de l'exposition, quels ont été les liens avec le graphiste, le rapport à la scénographie, à l'exposition.
- 10 L. L. B. – Le danger avec Dada, comme avec l'exposition 1917 présentée à Metz au printemps 2012, est celui de la reconstitution. Pour 1917, par exemple, mettre une tranchée avec de la boue, des faux soldats, etc., cela peut être passionnant : mais ce n'est pas cela qui m'intéresse. Dans Dada, la

difficulté était de tenter d'être dans « l'esprit » Dada, mais sans faire de la reconstitution, c'est-à-dire de figer, de muséifier.

- 11 R. H. – L'esprit Dada ?
- 12 L. L. B. – *Oui, je me réfère à une phrase de Marcel Duchamp qui distinguait le « mouvement Dada » de « l'esprit Dada ». Le mouvement Dada serait le mouvement de l'Histoire de l'art qui commencerait en 1915-1916 et se terminerait en 1923-1924. L'esprit Dada serait, selon lui, de tout temps et notamment depuis l'antiquité. Dans ce contexte doit-on restaurer les choses comme on croit qu'elles étaient à l'époque, ou bien respecter l'esprit dans lequel elles se déployaient ? Pour l'exposition comme pour le catalogue, il s'agissait de renouer avec cet « esprit » qui est de toute époque. Est-ce un esprit ironique, un esprit révolutionnaire ?... Dans le texte que j'avais fait pour le catalogue, je citais une cinquantaine d'adjectifs : lucide, irrationnel, etc. L'esprit donc ! Cette attitude me semble plus vivante, elle a plus d'âme que lorsque l'on croit « refaire à neuf ». Et puis, il y avait cette belle formule de Marx Ernst : « Dada était une bombe. Qui s'emploierait à en recueillir les éclats, à les coller ensemble et à les montrer ? Que sauront-ils de plus ? On va leur montrer des objets, des collages. Par cela, nous exprimions notre dégoût, notre indignation, notre révolte. Eux n'y verront qu'une phase, qu'une "étape" comme ils disent, de l'Histoire de l'Art³. » Aussi, on est parti de cette contradiction dans les faits pour dire : « Tout de même, lorsque l'on regarde ces débris, il y a peut-être un intérêt à tenter de les exposer si l'on tente, un tant soit peu, quarante ans après l'expérience situationniste, un siècle après la folie dada, d'être dans cet univers. » Donc, tant pour la scénographie que pour le graphisme, le catalogue ou la communication, il y a eu une tentation de créer un tout, de ne pas cloisonner. Pour ce qui est du graphisme, on a fait jouer ensemble folie et rationalité. On aurait tendance à dire : Dada c'est le désordre, c'est la destruction, etc. En fait, on s'aperçoit que pour créer il faut faire tabula rasa. Pour la scénographie, il nous est apparu d'emblée qu'il fallait un parti pris très fort, d'où l'idée d'une scénographie ouverte, sans parcours fléché. Chacun pouvait se promener librement dans ces cellules. On voulait une même loufoquerie dans le graphisme, un même « esprit ». Donc, le premier critère que l'on a pris a été de choisir des jeunes. Les dadas étaient des jeunes, il nous a semblé important de prendre une équipe jeune. On a fait un appel d'offres. Le choix s'est porté sur le studio « de Valence », qui nous a séduits parce qu'ils ont été un peu dans l'idée Dada de création (ils ont fait à la fois la signalétique et le catalogue) en créant un nouveau caractère, le dada grotesk. Ils sont ainsi entrés dans ce qui peut être une invention typographique. Ensuite, il nous a semblé qu'il fallait se rapprocher d'un catalogue qui soit proche de l'annuaire. Car l'annuaire avait ce côté léger, classement, liste, etc. Les Dada faisaient beaucoup de listes. D'où le côté un peu « somme ».*
- 13 R. H. – Pourquoi cet ordre alphabétique ?
- 14 L. L. B. – *C'est lié à l'univers Dada. Lorsque Marcel Duchamp a voulu que sa « Fountain » soit présentée lors de la première exposition de la Société américaine des artistes indépendants en 1917, il l'a envoyée comme un objet signé R. Mutt. Lui-même était membre du jury de ce Salon « ouvert à toutes les audaces et sans aucune hiérarchie ». Les œuvres étaient accrochées de manière alphabétique, par nom d'auteur (un peu d'ailleurs comme dans les salons du XIX^e siècle⁴). Pourquoi cela ? Parce qu'il y avait cette volonté de déhiérarchisation, « chaque artiste se vaut ». Si on en vient au catalogue de l'exposition Dada, pour moi l'idée était de dire : si un collage vaut un film, qui vaut une peinture, qui vaut..., l'entrée « I » vaut l'entrée « A ». Cette folie alphabétique a créé une sorte de désordre dans l'ordre. Par exemple, l'introduction n'apparaît pas en introduction, mais à la lettre « i » et ainsi de suite.*
- 15 R. H. – Comment s'est opéré le choix des matériaux ?

- 16 L. L. B. – Dans cette logique de l'annuaire, on est allé jusqu'au bout ; on réfléchit au choix du papier. Vous savez, les annuaires sont produits en France de manière massive par des imprimeries spécialisées et avec un papier particulier. On parle de millions d'exemplaires ! On s'est rapproché de cet univers, du monde des « rotatives ». Après, il y avait tout un calcul économique à faire : on ne sait jamais combien l'on va avoir de visiteurs, combien vont acheter le catalogue. De mémoire, on était à un peu plus de 20000 exemplaires. Bref, il fallait choisir un papier qui soit à la fois proche de l'annuaire, mais en même temps un peu plus solide. En fait, et c'est intéressant, ce projet est né un peu à la même époque que les « gratuits » en France : 20 minutes, Métro et autres. Ils n'ont rien à voir avec l'univers dada, mais ils avaient un petit côté « trac », même s'ils sont soutenus par une forte logique commerciale. À l'étude, le papier de 20 minutes était un papier assez solide avec une blancheur intéressante. Aussi, on le sait peu, mais je vous le révèle, on a fait affaire avec le producteur de ce papier.
- Il y avait aussi un autre aspect qui a disparu du projet, mais que je me permets de révéler à l'occasion de cette interview. L'idée initiale était d'aller jusqu'au bout de la logique, c'est-à-dire, comme les vrais annuaires, de distribuer gratuitement le catalogue. Faire un geste Dada ! En payant le billet d'entrée, on repartait avec le catalogue. Cela aurait été possible uniquement avec un mécène, je l'avais trouvé, mais pour des raisons budgétaire et économique, le Centre Pompidou Paris n'a pas souhaité aller jusqu'au bout de cette idée, car cela signifiait concrètement des pertes d'argent. L'idée était simple : elle consistait à faire un grand mur d'annuaires au sein de l'exposition et, sous le contrôle d'un agent d'accueil, on partait avec le catalogue. Le mur aurait diminué au fur et à mesure.
- 17 R. H. – Une véritable installation ?
- 18 L. L. B. – Tout à fait ! Je n'avais rien inventé ; des artistes comme Félix Gonzáles-Torres⁵ ont travaillé sur ce rapport à la gratuité, mais cela me semblait important. On n'a pas pu réaliser cette partie de distribution. En revanche, on a réussi à créer l'annuaire.
- 19 R. H. – Merci pour le scoop !
- 20 L. L. B. – J'en ai un autre ! À l'origine, on voulait que le mot « Dada », qui a une force magique, apparaisse en faisant tout le tour de la couverture. Mais du coup, il fallait imprimer ou sérigraphier la tranche. Techniquement cela n'a malheureusement pas été possible. Voilà un petit peu tout ce qui nous a habités. Le livre ne ressemble pas tout à fait au catalogue d'art habituel, mais il a tout de même trouvé son marché ! Il a eu un certain succès.
- 21 R. H. – Et l'avenir des catalogues ?
- 22 L. L. B. – Je pense que le format papier ne va pas disparaître tout de suite, car il me semble que les gens auront toujours un intérêt pour des livres qui sortent de l'ordinaire.
- 23 R. H. – Qui sont « extra-ordinaires » ?
- 24 L. L. B. – Oui. Lorsque l'on fait une exposition il faut toujours penser la publication en dialectique pour éviter la contradiction suivante : parfois une mauvaise exposition fait un bon catalogue et une bonne exposition, un mauvais. Aussi, il est important de penser l'exposition et le catalogue de façon complémentaire. L'idéal serait que lorsque l'on sort de l'exposition on ait envie de se procurer le catalogue, et que quand on lit le catalogue on veuille courir à l'exposition.
- 25 R. H. – Peut-on parler de catalogues « d'auteur » ?
- 26 L. L. B. – Oui, je crois que cela touche cette problématique très contestée en France du commissariat : est-il soumis ou non au droit d'auteur ? Actuellement, la tendance est plutôt défavorable. Cependant, on sent un léger renversement car certains estiment que faire une exposition, c'est faire une œuvre de l'esprit. Cependant, les AGESSA⁶ ne semblent pas de cet avis !

- 27 R. H. – Une histoire différente à chaque fois donc. Mais comment cela se passe-t-il ?
- 28 L. L. B. – *Quand je fais des expositions, j'aime bien penser en terme de globalité. Lorsque nous avons fait Chefs-d'œuvre ?, je sortais d'une aventure Dada. Et lorsque l'on met Chefs-d'œuvre ? et Dada sur une même table, on voit tout ce qui les oppose. Avec Chefs-d'œuvre ? il fallait penser l'ouvrage de l'exposition inaugurale d'un bâtiment apportant sa pierre à un paysage culturel particulier : la Lorraine. Alors, et dans un tout autre esprit que pour Dada, on a joué sur l'ambiguïté du livre souvenir, du livre trésor. Puisque l'idée était aussi de penser que les Lorrains auraient envie de garder une trace mémorielle de cet événement. On n'était plus du tout dans la logique de l'annuaire, de la gratuité etc. ; il nous fallait jouer sur un « beau livre » en le surjouant un tout petit peu. Je le dis tout à fait aimablement, mais non sans une petite pointe d'ironie, l'idée était de proposer un coffee-table book ou, pour parler français, « le livre que l'on pose sur sa table basse ». Autant le catalogue Dada était broché sur un papier plutôt ordinaire, autant celui-là est relié avec une tranche dorée. Ils s'opposent, mais gardent une certaine radicalité. Dans les deux cas, j'ai tenu à ce qu'il n'y ait pas d'images sur la couverture. Il fallait que le traitement soit purement graphique ; aussi dans les deux cas seul le titre apparaît. J'aime bien les expositions où les titres n'ont qu'un mot.*
- 29 R. H. – Le « vrai » beau livre...
- 30 L. L. B. – *Oui. Autant pour Dada on a pris le papier de 20 minutes, autant là, on a pris plutôt un beau papier. Et puis on a joué de cette tranche d'or qui plonge le lecteur dans un univers particulier. L'idée était aussi de montrer que les chefs-d'œuvre du Centre Pompidou sont les bienvenus à Metz, et qu'ils sont un petit peu comme enchâssés dans ce catalogue. Cependant, lorsqu'on ouvre l'ouvrage, il révèle ses surprises, notamment dans le classement des œuvres. Peu de gens l'on remarqué. L'ordre n'est ni alphabétique, ni chronologique ou plutôt oui, il est chronologique, mais par date d'acquisition. Les œuvres sont classées en fonction de leur date d'entrée dans les collections publiques.*
- 31 R. H. – Lorsqu'on le feuillette du début à la fin, on a une petite histoire du goût en France ?
- 32 L. L. B. – *Voilà ! Et on a veillé à ce que les notices soient présentes pour chacune des œuvres. Si les gens ont pris le temps de butiner dedans, je crois que l'on a deux ou trois petites trouvailles parce que l'on a cherché à entrer dans l'histoire du jugement de valeur sur ces œuvres.*
- 33 R. H. – Comment trouvez-vous vos collaborateurs ?
- 34 L. L. B. – *Cela dépend beaucoup des expositions. Pour Dada comme pour Chefs-d'œuvre ?, il m'a semblé qu'il y avait deux options très différentes. Une option « traditionnelle » qui consiste à faire appel aux spécialistes de la spécialité ; et de leur demander à cette occasion de publier un essai, une nouveauté... Cependant, comme c'était, à mon avis, deux expositions un peu atypiques, j'ai pris le parti inverse : faire confiance à une jeune génération ! (ce qui n'est d'ailleurs pas forcément opposé, puisque l'on peut être jeune et déjà spécialiste). De la même manière que les graphistes Dada devaient être jeunes, les collaborateurs du catalogue devaient être jeunes. C'était pour partie, des gens qui en étaient à leur première ou à leur deuxième publication, mais qui avaient bien sûr de l'intérêt pour le sujet, et de solides connaissances. Je pense qu'ils se sont sentis très investis par cette mission. En fait, j'ai toujours pensé mon métier de commissaire en liaison avec mon métier d'enseignant ; aussi je profite, lors de ces expositions, pour constituer des équipes qui donnent aux jeunes chercheurs la possibilité de pouvoir s'exprimer et de gagner, accessoirement (mais cela n'est pas négligeable) un peu d'argent puisque tout cela est rémunéré.*
- 35 R. H. – Vous travaillez toujours en équipe ?

- 36 L. L. B. – *Je crois qu'une exposition, c'est une aventure collective même s'il y a un nom d'artiste qui peut sortir, ou bien celui d'un commissaire. Daniel Buren⁷ a d'ailleurs écrit des choses passionnantes sur le débat entre artiste et commissaire. Ce qui ressort aujourd'hui, c'est qu'une exposition est une énorme production. Car il n'est pas plus simple d'exposer trois tableaux dans une salle que 5000 œuvres dans un hectare. Il faut toujours avoir les mêmes exigences. Mais il est vrai que les grosses productions nécessitent en général deux ou trois ans de travail. Aussi, faut-il créer une équipe très en amont pour essayer de l'investir sur l'ensemble de la dynamique et faire en sorte que le catalogue ne soit pas justement quelque chose d'artificiel, une queue de comète, mais qu'il soit intégré dès le départ au projet. Cela est bien sûr plus facile pour les gros projets, mais c'est comme cela que l'on devrait pouvoir toujours penser. Cependant, dans la pratique, le principe du réel et ses contingences font que l'idéal s'éloigne quelque peu, mais il faut chercher à tendre vers lui.*
- 37 R. H. – *Quelle était l'idée directrice pour « 1917 » ?*
- 38 L. L. B. – *L'exposition « 1917 » a été pensée comme la synthèse de ces deux catalogues et expositions cités. Je ne dis pas que c'est la suite du triptyque. Clairement, il s'oppose sur le fond à Chefs-d'œuvre ? puisque Chefs-d'œuvre ? est une parade chronologique du Moyen Âge à aujourd'hui et que 1917, c'est une simple entrée chronologique. On va voir si cela va marcher synthétiquement. Il devrait y avoir deux grandes parties qui je l'espère formeront une unité. Une partie peut-être plus attendue, plus traditionnelle qui correspondrait à une sorte de jeu par rapport au catalogue Chefs-d'œuvre ?, un ensemble d'essais liés à des notices d'œuvres, à des points sur des artistes ou à des thèmes forts de l'année 1917. Le tout accompagné d'une profusion d'images. La deuxième partie sera peut-être la plus originale et la plus inédite (si on y arrive !). Il s'agit de tenter la logique de l'almanach. Raconter la chronologie de 1917 en rentrant dans une myriade de détails, non sans une certaine dose d'humour. Je crois que c'est nécessaire, même si on raconte une histoire tragique. Il faudra être très proche de l'époque, proches des traces, des événements. Différent de l'Almanach royal⁸ créé à la fin du XVII^e siècle, ou de l'almanach Vermot⁹, il s'agit de produire un objet dans lequel chacun puisse butiner. Autant la première partie serait plutôt un traitement contemporain avec des images et des œuvres d'aujourd'hui, autant dans la deuxième partie, nous allons essayer de montrer beaucoup de fac-similés, de couvertures d'époque, etc. Il y a aussi une sorte de logique marquée par ce rapport au temps spécifique produit par le choix d'une année. Et puis une autre idée m'est venue. Créer tous les cinq ans une exposition « 1917 », printemps 2012, printemps, 2017, etc. Un même titre, mais des significations différentes.*
- 39 R. H. – *Une façon singulière de construire une « histoire au présent » ?*
- 40 L. L. B. – *Pourquoi pas ! À voir... Le cas échéant, ce sera drôle (et peut-être intéressant) de comparer les différents catalogues...*
- 41 R. H. – *En quoi votre parcours Sciences Po / École du Louvre marque-t-il votre travail de commissaire ?*
- 42 L. L. B. – *Je crois appartenir à une génération qui est liée à ce qui s'appelait l'École nationale du patrimoine et qui est aujourd'hui l'Institut National du Patrimoine qui est une école d'application qui prolonge des études supérieures. La caractéristique de ces étudiants qui veulent devenir conservateurs du patrimoine est qu'ils possèdent souvent des doubles, voire des triples cursus. Dans mon cas : Histoire de l'art et sciences politiques. Je crois que chacun a aujourd'hui un parcours moins monomaniaque, même si cela peut être extraordinaire d'être le spécialiste de tel objet de telle époque. La tendance est d'avoir des gens à la fois historien d'art et manager, ou manager et historien d'art, et de créer cette dialectique avec ce débat récurrent de savoir qui il faut à la tête d'une institution culturelle. Sachant, qu'en ce domaine, le monde des musées s'oppose parfois au*

monde des spectacles vivants. Peu de gens viendraient contester le fait qu'un centre dramatique national ou qu'un centre chorégraphique ne soit pas dirigé par un créateur. Personne ne confierait les rênes d'une telle institution à un manager ou à quelque cadre y compris dans les grands théâtres nationaux. En revanche, on voit dans le monde des musées ces questions se poser de manière récurrente. Au début de la création du Musée du Louvre, c'est plutôt le monde artistique qui a pris le pouvoir ; puis il y a eu un débat, un débat passionnant. En ce qui me concerne, j'ai tenté d'avoir toujours les deux approches (en essayant que l'une ne vienne pas tuer l'autre). En tous les cas, je n'ai jamais négligé l'aspect éditorial, c'est toujours quelque chose qui m'a passionné. J'ai toujours essayé d'aller « sur machine », comme on dit, au contact de l'imprimerie. On essaie de bâtir un projet pour qu'il apporte quelque chose. Alors, cela marche plus ou moins bien, mais c'est cela l'idée : travailler dans une totalité pour créer un esprit global.

Je crois qu'aujourd'hui, une institution culturelle, une exposition sont bâties sur une histoire. Les gens viennent et ont envie qu'on leur raconte une histoire. Le catalogue doit porter à la fois le souvenir de cette histoire et le désir dans découvrir d'autres.

- 43 R. H. – On a parlé des catalogues, mais pensez-vous qu'il y ait d'autres supports ?
- 44 L. L. B. – Clairement ! Si on avait un peu plus de temps, ce serait passionnant aujourd'hui de penser, dès le départ de l'exposition, à la diffusion du travail scientifique fourni sur de multiples supports.
- 45 R. H. – Lesquels par exemple ?
- 46 L. L. B. – Il n'y a rien de bien original, cela touche toutes les questions liées à la médiation dans l'exposition. On est aujourd'hui dans le balbutiement de tout ce qui est aide à la visite, même si certaines institutions sont plus avancées. On est en train de quitter l'univers de la petite brochure papier et du cartel imprimé pour aller vers une révolution de l'outil qui, d'ailleurs, ne sera plus loué. Dans cinq ou dix ans, le visiteur aura tout sur son portable. Après, il faut voir comment cette aide à la visite ne vient pas tuer un petit peu, la visite. Aujourd'hui, vous l'avez peut-être vécu dans des expositions, on arrive devant une œuvre en flashant un code QR (ou autre) à avoir une immense diversité d'informations. On peut montrer l'artiste en train de réaliser une œuvre dans son studio, on peut voir ses esquisses, on peut diffuser une interview, etc., c'est sans fin. Il est évident que cela vient compléter le site internet de l'exposition qui lui même vient compléter l'édition papier. Tout cela est lié. Il y a par exemple des cas où l'on peut se faire son propre catalogue. Chacun repère les notices des œuvres qui l'intéressent et à la fin de l'exposition il peut imprimer et repartir avec... Il y a tout un tas de nouveaux modèles qui sont en train de se créer et qui sont passionnants. Mais cela n'enlève rien au travail originel : il faut produire les notices, penser du nouveau, créer. En ce sens, il n'y a pas une « révolution du numérique » en soi, c'est plutôt une révolution globale qui nécessite toujours un travail scientifique en amont.
- 47 R. H. – C'est une chose à laquelle vous pensez ?
- 48 L. L. B. – On y pense jour et nuit, même en se rasant. En fait, ce sont les grandes institutions qui dynamisent le secteur et aident à aller de l'avant, car tout cela n'est pas très compatible avec l'amateurisme. Il faut beaucoup de moyens pour gérer l'image numérique...
- 49 R. H. – Merci beaucoup !
- 50 L. L. B. – Je vous en prie.

NOTES

1. . Camille MORINEAU, « Un corpus emblématique ? Les catalogues d'exposition du Musée national d'art moderne de 1947 à 1977 », *Cahiers du CNAM*, n° 56/57, Septembre 1996.
 2. . Du 28 mars au 15 juillet 1985 au Centre Pompidou.
 3. . Max ERNST, (1966) cité dans *Artension*, n° 27, Janvier 2006, p. 44.
 4. . Un peu d'ailleurs comme dans les salons du XIX^e siècle, mais dans un esprit différent bien sûr. Même si après, passant d'une logique alphabétique à un ordre perceptif, on a préféré parfois mettre les petits formats en bas et les grands en haut.
 5. . Voir <http://www.ericwatier.info/ew/index.php/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique/> « Une fois encore, pour être entendu, Felix Gonzalez-Torres reprend à son compte des formes existantes : l'esthétique du bloc minimaliste soigneusement installé pour les piles de feuilles, et les arrangements de Richard Long ou de Joseph Beuys pour les tas de bonbons. Mais à cette simple reprise formelle il ajoute une dimension révolutionnaire : ici la sculpture est offerte. Constituée d'objets reproductibles, elle est à disposition. Le tas est là. Qui en veut, en prend. »
 6. . AGESEA, Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs.
 7. . Voir Henri-François DEBAILLEUX, entretien avec Daniel BUREN, « Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs », *Libération*, 21 juillet 2007.
 8. . Annuaire administratif fondé en 1683 par Laurent d'Houry. Il présentait chaque année, dans l'ordre des préséances, la liste de membres de la famille royale de France, des princes de sang, et des principaux corps du royaume.
 9. . Fondé par Joseph Vermot et publié pour la première fois le 1 janvier 1886. Il fut conçu au rythme d'une page par jour.
-

RÉSUMÉS

Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz, dévoile au cours d'un entretien avec Roland Huesca l'histoire, les atours et les enjeux de l'écriture de plusieurs catalogues d'expositions : à l'affiche *Dada, Chefs-d'œuvre ?...*

Laurent Le Bon and Roland Huesca discuss the history, appearance and stakes of exhibition catalogues using specific examples.

Laurent Le Bon, Direktor von « Centre Pompidou » bei einem Gespräch mit Roland Huesca bringt ans Licht die Geschichte, die Schmücke und die Einsätze der Schrift von verschiedenen Katalogen in Bezug auf die Ausstellung: *Dada, Chefs-d'œuvre?*

AUTEURS

LAURENT LE BON

Laurent Le Bon est diplômé de l'Institut d'Études politique de Paris et de l'École du Louvre. Il a été conservateur au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou en 2000 et se voit confier par la suite le projet du Centre Pompidou Metz. Il en devient le directeur dès l'ouverture en 2010. Il est membre du Conseil de la création artistique. Il a été chargé de la direction artistique de l'édition 2012 de la Nuit Blanche à Paris.

ROLAND HUESCA

Roland Huesca, qui a dirigé ce numéro, est professeur d'Esthétique au département « Arts » de l'université de Metz. Il est l'auteur notamment de, *Triumphes et scandales, la belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001, *L'Écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010, *Danse, art et modernité*, Paris, PUF, 2012, et à codirigé *Chefs-d'œuvre !/ ?*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2013.