



Marges

Revue d'art contemporain

15 | 2012

Démocratiser l'art [contemporain]

Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné

*A History of Exhibitions at the Pompidou Centre: Reflexions upon the
Constitution of a Catalogue Raisonné*

Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/361>

DOI : 10.4000/marges.361

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 107-127

ISBN : 978-2-84292-354-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné », *Marges* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/361> ; DOI : 10.4000/marges.361

Histoire des expositions du Centre Pompidou : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné

Introduction

Dans un ouvrage récemment publié par le Centre Pompidou, on pouvait lire : « Nombreux sont ceux, professionnels ou amateurs, qui ressentent aujourd'hui vivement cette nécessité d'« écrire les expositions », de garder la trace de ces expériences culturelles fortes attirant un public de plus en plus nombreux. Pourtant, l'histoire des expositions demeure un domaine largement inexploré. Des expositions mythiques du passé, il ne subsiste souvent que des traces fragmentaires, imparfaites ou inaccessibles, ensevelies dans des archives/1. ». Voilà pourquoi, le Centre Pompidou, dans le cadre de son programme Recherche et mondialisation, a créé, en 2010, un cercle de réflexion sur l'histoire des expositions/2 dédié à divers projets de recherche et de publication. Cette nouvelle initiative vise à faciliter la documentation et le catalogage des expositions, tout en mettant l'accent sur la fortune critique de ces initiatives passées. Le Centre Pompidou prend en compte l'exposition comme objet culturel en soi, un objet dont on peut, par divers moyens, tracer l'histoire. Or, comment dresse-t-on l'histoire d'une exposition ? Quel en est l'intérêt ? Quel devrait être

/1 Alain Seban, dans Séverine Gossart, Jeanne Brun, Laurent Le Bon, *et al.*, *Dada : Paris, Washington, New York*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 4.

/2 Ce cercle de réflexion comprend Catherine Grenier (MNAM), Didier Schulmann (Bibliothèque Kandinsky), Laurent Le Bon (Centre Pompidou-Metz), Jean-Pierre Criqui (*Les Cahiers du MNAM*), Jérôme Glicenstein (Paris 8), Manuela Manzini (MNAM/CCI), Marion Guibert (MNAM), Remi Parcollet (post-doctorant), Léa-Catherine Szacka

(boursière histoire des expositions), Judith Souriau (doctorante), Hélène Meisel (boursière recherche et mondialisation – histoire et sociologie de l'art contemporain et doctorante à Paris IV Sorbonne).

la méthodologie adoptée? En d'autres mots: si l'objet muséal nécessite d'être documenté, comment peut-on rendre compte du travail du musée dans sa forme la plus visible, à savoir l'exposition?

Si la documentation des collections muséales est maintenant pratique courante, voire indispensable, qu'en est-il du catalogage et de la documentation des expositions? Le travail du cercle de réflexion aborde le format et la nature des expositions, la pratique du commissariat et la place de l'histoire des expositions dans l'histoire de l'art. Il devrait déboucher sur la constitution d'un catalogue raisonné en ligne des expositions du Centre Pompidou. Le catalogue raisonné servira tant d'outil de base pour les chercheurs que de modèle prescriptif pour une normalisation du processus d'archivage des expositions.

L'objectif de cet article est non seulement de rendre compte de la réflexion lancée par le Centre Pompidou sur la constitution du catalogue raisonné des expositions qui ont fait son histoire, mais également de poser les premiers jalons de la méthodologie consistant à cataloguer les expositions.

Dans un premier temps, il s'agit d'analyser le phénomène récent consistant à écrire l'histoire des expositions en s'intéressant ensuite aux différentes orientations du Centre Pompidou en matière de programmation. Le genre du catalogue raisonné d'exposition apparaît comme un objet à identifier notamment à travers ses premières occurrences pour définir en creux les enjeux spécifiques du projet du Centre Pompidou. L'usage des archives documentaires comme ressource du catalogue sera mis en perspective avant d'évoquer les premières pistes d'une méthodologie, pour enfin aboutir à des études de cas qui permettront de mieux comprendre la démarche.

Un nouveau champ de recherche entre muséologie et études curatoriales

Histoire des expositions

Pourquoi faire l'histoire des expositions? Il est maintenant établi que l'histoire des expositions constitue un champ à part entière de l'histoire de l'art. L'exposition construit un discours et engage un dialogue avec son public. Un dialogue qui, malgré l'aspect transitoire de l'exposition, demeurera en filigrane de l'histoire de l'art. Pourtant, cette science (si l'on peut la qualifier ainsi), n'a tout au plus qu'une quinzaine d'années et est donc encore imprécise tant au niveau de sa méthodologie que de ses outils. L'exposition est bien entendu éphémère et l'on peut se demander quel est le véritable objet d'étude dont on entend faire l'histoire. En d'autres mots, peut-on étudier une exposition pour ce qu'elle a véritablement été, en toute objectivité?

Ou doit-on plutôt croire qu'en analysant une exposition à travers divers documents (catalogues, revues de presse, communiqués de presse, vues d'expositions professionnelles ou amateurs) et témoignages (des personnes qui ont fait l'exposition ou encore qui l'on vu en tant que simples spectateurs) qui en restituent plus ou moins fidèlement la présence, nous sommes plutôt dans une sorte de pratique interprétative ? Quelle est donc la généalogie de ce nouveau champ de l'histoire de l'art qu'est l'histoire des expositions ? Il y a à peine plus d'une décennie que certaines revues commencent à s'intéresser à l'étude des expositions et à leur histoire. Par exemple, en 2000 paraît un numéro spécial de la revue *Art press* sur le thème de l'exposition. Sous le titre « Oublier l'exposition », Pierre Leguillon suggérait d'entrée de jeu que l'étude des expositions fit appel au concept freudien de souvenir-écran, soit « un refoulement avec substitution de quelque chose de voisin (sous le rapport spatial et temporel) ». Ainsi, pour Leguillon, « l'histoire des expositions semble s'écrire par impressions successives de souvenirs-écrans/3 ». On remarque par ailleurs que certaines revues se concentrent exclusivement sur la thématique de l'exposition/4. Dans d'autres champs disciplinaires tels que l'architecture, on a aussi publié des numéros spéciaux de revues sur les expositions et leurs histoires/5.

Également symptomatique du nouvel engouement pour l'histoire des expositions, plusieurs ouvrages sont consacrés à ce nouveau sujet d'étude. Qu'il s'agisse d'anthologies de textes comme *Thinking About Exhibitions*/6 ou de documentations sur un corpus déterminé d'expositions, comme *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du xx^e siècle*/7, *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Arts History – Volume I*/8, ou encore de publications centrées sur l'histoire d'une institution en particulier, comme *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*/9, et plus tard *Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*. En France, certains universitaires ont également publié des ouvrages sur le sujet : Jean Davallon publie en 1999 *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiations symboliques*, et en 2009 Jérôme Glicenstein publie *L'Art : une histoire d'expositions*.

Vers un échange entre l'institution muséale et le monde de la recherche

Ce n'est pas dans les musées mais bien dans les universités que le phénomène a d'abord émergé : des muséologues ou encore des historiens de l'art ou de l'architecture commencent à poser un regard rétrospectif et critique sur les pratiques curatoriales, l'exposition est perçue comme la manifestation de plusieurs enjeux importants. Petit à petit,

/3 Pierre Leguillon, « Oublier l'exposition », *Art press*, numéro spécial « Oublier l'exposition », 2000, p. 13.

/4 *AGMA magazine*, sous-titrée « On Exhibitions », ou encore *Postdocument.net*.

/5 *Log* (automne 2010, n° 20), consacrait un numéro spécial, aux expositions d'architecture. *OASE* consacra son numéro de l'automne 2012 à des questions similaires.

/6 Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (sld), *Thinking About Exhibitions*, Londres, New York, Routledge, 1996.

/7 Katharina Hegewish et Bernd Klüser, *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

/8 Bruce Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Arts History – Vol. I*, Oxford : Phaidon, 2008.

/9 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1998.

/10 Le cours s'intitule « L'Histoire de l'exposition au 20^e siècle et jusqu'à aujourd'hui » et est offert en master 1 et 2.

les universités décident d'inclure dans leur cursus des cours traitant directement de l'histoire des expositions : l'Université Paris 8, mais aussi les écoles comme celle du Magasin à Grenoble ou les Beaux-Arts de Paris offrent des séminaires autour de l'histoire des expositions et des pratiques curatoriales ; Valérie da Costa enseigne également cette discipline à l'Université de Strasbourg/**10**. Carlos Basualdo quant à lui, a donné pendant longtemps des cours et séminaires sur l'histoire des expositions à l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV) et Bruce Altshuler, directeur du programme de Museum Studies de la New York University (NYU) est également spécialisé dans ce domaine. D'autres universités proposent des enseignements du même ordre, telles que l'UCLA, le Bard College (Center for Curatorial Studies and Art in Contemporary Culture) ou encore, en France, l'enseignement de Jean-Marc Poinsoy à l'Université de Rennes 2 portant sur la présentation et la réception de l'œuvre d'art. Conséquence directe de cette nouvelle mouvance, les thèses et mémoires se multiplient, traitant tantôt d'une seule exposition, tantôt d'un corpus d'expositions mises en parallèle ou en contraste les unes avec les autres.

Aujourd'hui, chaque biennale ou autre manifestation périodique de grande échelle, est l'occasion d'un nouveau colloque, d'une nouvelle table ronde. Dans certains cas, le colloque précède même la manifestation artistique. Ce fut le cas en 2009, lorsque la ville norvégienne de Bergen, forte d'un désir de voir naître sa propre biennale d'art contemporain, décida d'organiser la Bergen Biennial Conference, un grand colloque sur trois jours qui donne naissance, en 2010, au *Bien-nial Reader*.

Ainsi, nous pouvons imaginer que, suite à l'intérêt pour l'histoire des expositions démontré d'abord par les universités, les institutions muséales en viendront aussi à se pencher sur l'histoire de leurs propres expositions, voire qu'elles voudront attirer les étudiants et chercheurs désireux de fouiller et décrypter l'amas de matériel disponible en aval des manifestations. Or, la question est de savoir comment les institutions peuvent mettre en valeur leurs archives institutionnelles et être actrices de cette nouvelle réalité.

Cataloguer l'exposition

Un catalogue raisonné ?

Le Centre Pompidou projette de faire un catalogue raisonné de ses expositions qui sera d'abord disponible en ligne. Une publication papier est également envisagée à moyen terme. S'il est vrai que la forme du catalogue raisonné est traditionnellement destinée à dresser un inventaire le plus complet qui soit de la production d'un artiste

en présentant ses œuvres, leur localisation et leur propriétaire ; celle d'un catalogue raisonné des expositions se focalise plutôt sur la production d'une institution. Les catalogues raisonnés d'artistes sont généralement organisés soit par ordre chronologique soit suivant une logique thématique ou encore selon une typologie des œuvres.

Il existe aujourd'hui quelques rares exemples de catalogues raisonnés d'expositions. En 2004 le MoMA a profité de l'occasion de son 75^e anniversaire pour mettre en évidence les archives et la collection de photographies documentant les expositions dans un projet d'édition atypique, *Art in Our Time*. L'objectif de cette ambitieuse publication est de rendre compte de chaque grande exposition tenue au Musée, de l'exposition inaugurale en 1929 jusqu'à 2000/11. Ce projet a été pris en charge par les archivistes du Musée, Michelle Elligott et Harriet Bee. La collaboration avec une entreprise privée, ARTstor, a permis la numérisation d'environ 16 700 photographies provenant des archives du Musée constituant la collection complète des photographies de vues d'expositions. Comme le Centre Pompidou, le MoMA a la spécificité d'avoir travaillé régulièrement avec les mêmes photographes. Une équipe qui a peu à peu évolué dans le temps, ce qui confère une grande homogénéité à l'ensemble des fonds conservés.

Le projet d'édition du MoMA prend la forme d'un catalogue, cependant il ne s'agit pas d'un inventaire raisonné mais d'un choix sélectif d'expositions. Dans le même esprit, ces photographies d'archives avaient auparavant servi de base au livre de Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display*, dont l'objet était un historique des accrochages d'expositions au MoMA. Sa réflexion sur la mise en espace des expositions s'était donc essentiellement appuyée sur un fonds de photographie documentaire. Constatons par ailleurs que le travail d'inventaire, pris en charge par le musée avec l'assistance d'un partenariat privé, a permis à des chercheurs indépendants de réaliser et de diffuser des études spécifiques sur les activités et les pratiques d'une institution muséale.

Cette volonté de cataloguer l'exposition se retrouve, d'une manière très différente, dans l'imposant livre/12 édité par Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer sur les expositions organisées par Harald Szeemann : *Harald Szeemann With By Through Because Towards Despite*. Le sous-titre, « Catalogue of All Exhibitions 1957-2005 », manifeste une volonté d'exhaustivité propre au principe d'un catalogue d'exposition. Ce qui n'était pas le cas pour *Art in Our Time*, où une sélection avait dégagé les expositions jugées importantes. On peut d'ailleurs s'interroger sur les critères de ces choix. S'agit-il des expositions qui ont marqué l'histoire de l'art, ou de celles qui ont rencontré un succès public ou critique ?

/11 Suivant une organisation chronologique (sept grandes périodes ayant jalonné l'histoire du MoMA), ce livre richement illustré présente les expositions phares de l'institution au moyen de vues de salles, de très courts textes et de quelques documents d'archives tels des extraits de correspondances, des compte-rendus de réunion, des plans d'expositions et des schémas de circulation.

/12 Tobia Bezzola et Roman Kurzmeyer, *Harald Szeemann With By Through Because Towards Despite*, Zürich, Wien New York, Voldemeer/ Springer, 2007.

/13 Tobia Bezzola a travaillé comme assistant de Harald Szeemann, de 1992 à 1996. Il est aujourd'hui conservateur au Kunsthhaus de Zürich.

/14 Roman Kurzmeyer a rencontré Harald Szeemann en 1986 et a travaillé pour lui comme assistant sur divers projets pendant plusieurs années. Il est professeur à la Hochschule für Gestaltung und Kunst de Bâle et conservateur de la Collection Ricola.

/15 Yves Aupetitallot (sld.), *Magasin* 1986-2006, Genève/ Grenoble, JRP|Ringier/ Le Magasin, 2006.

Le catalogue raisonné des expositions organisées par Harald Szeemann comporte 962 illustrations, principalement des vues d'expositions, puisées dans le fonds d'archives que le curateur avait constitué et alimenté tout au long de sa carrière et qui lui servait de véritable outil de travail jusqu'à sa mort en 2005. Ce sont deux anciens collaborateurs de Szeemann, Tobia Bezzola/**13** et Roman Kurzmeyer/**14**, qui ont dépouillé les archives pour sélectionner cet ensemble de vues d'expositions, véritable colonne vertébrale du projet. Ils ont en outre permis de diffuser ces images avant que les archives ne soient vendues au Getty Institute en 2011. Il s'agit par exemple de la production documentaire du photographe Balthasar Burkhard – corpus inédit éclipsé par sa carrière artistique – qui a travaillé de manière étroite et attentive auprès de Szeemann lorsque ce dernier était conservateur de la Kunsthalle de Berne.

Chaque exposition est présentée de manière chronologique sous le format d'une fiche de deux à dix pages selon son importance. Sont associés aux photographies, comme pour *Art In Our Time*, d'autres documents comme des extraits d'articles, de correspondances, mais aussi des plans annotés. Dans ces deux cas le classement est chronologique. Le Magasin, centre national d'art contemporain de Grenoble, a publié en 2006 un important catalogue sur sa programmation d'expositions depuis 1986/**15**. Cette structure n'a pas vocation à constituer une collection et Yves Aupetitallot s'interroge dès la préface sur les limites de ce type de publication : « Comment garder la mémoire d'un objet qui ne peut nourrir son étude que des seules traces de sa représentation, la photographie, et de celles de son commentaire, la publication de l'exposition ? ». Une trentaine d'expositions monographiques, produites entre 1986 et 2003, sont uniquement présentées par des vues photographiques légendées, couvrant environ 130 pages. La « rue », grand espace central caractéristique de cet entrepôt transformé en lieu d'exposition, revient de manière quasi systématique avec des cadrages souvent proches, permettant un jeu de comparaison entre les propositions artistiques. Dans une seconde partie, une dizaine d'expositions thématiques sont analysées par leurs commissaires. Ce catalogue est donc abondamment illustré par des vues d'expositions réalisées par plusieurs photographes indépendants (Quentin Bertoux, Loïc Charbonneaux, Ilmari Kalkkinen et André Morin). Ces photographies ont été commandées et appartiennent au centre d'art, il ne s'agit pas seulement d'images pour communiquer, mais d'un fonds d'archive nourri par une réflexion sur les enjeux curatoriaux. L'activité de l'École du Magasin, conçue pour procurer un environnement professionnel à de futurs commissaires en associant recherche et pratique, fait d'ailleurs l'objet d'un texte dans ce catalogue.

Concernant les principes éditoriaux on peut s'interroger sur le lien existant entre le principe d'un catalogue raisonné et celui du catalogue d'exposition, car tous les deux rendent compte d'une politique curatoriale. Cependant, le premier découle davantage d'un travail d'historien ou d'archiviste alors que le second – s'il se constitue aussi autour d'un appareil documentaire – correspond à la démarche d'un conservateur ou d'un commissaire d'exposition. L'enjeu ne semble pas le même. Pour mieux cerner la nuance, il faut se demander à qui s'adresse un catalogue raisonné d'exposition. Les deux cas évoqués sont différents. *Art in Our Time* est plus proche d'un catalogue d'exposition, il s'adresse au public du MoMA. Le catalogue de Szeemann, par la densité de son propos et de son format est une sorte de livre référence, un outil pour les chercheurs et les historiens. La différence est subtile, étant donné que certains catalogues d'expositions ont l'ambition de synthétiser, de mettre à jour toutes les connaissances sur un sujet et deviennent par la suite un état des lieux à un moment donné et donc une référence pour les scientifiques.

C'est l'institution, avec *Art in Our Time* qui prenait la place de l'artiste dans le schéma traditionnel d'un catalogue raisonné. Avec *Harald Szeemann With By Through Because Towards Despite*, c'est le commissaire, confirmant une réflexion dans l'air du temps sur la dimension d'auteur du curateur. Écrire l'histoire du premier commissaire indépendant aux travers des expositions qu'il a organisé est une manière de présenter l'histoire de l'art de la fin du 20^e siècle sous un autre angle, permettant d'ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse. De la même manière, partir de la production d'une institution, offre un champ d'étude renouvelé sur une période, une aire géographique. Un véritable point de vue en contrechamp sur l'histoire de l'art.

Ainsi, pour une institution le catalogue raisonné est peut être un moyen de réfléchir sur sa propre histoire. Rappelons que *Art in Our Time* a été publié pour le 75^e anniversaire du MoMA. C'est une démarche rétrospective mais aussi l'affirmation de son rôle déterminant et de sa place dans l'histoire de l'art en tant qu'agent actif.

Vis-à-vis de ces entreprises, le projet du Centre Pompidou apparaît comme inédit.

Méthodologie

Données statistiques et grandes orientations du Centre

Premier producteur mondial d'expositions temporaires, le Centre Pompidou a présenté, entre 1977 et 2009, plus de 1000 expositions. Bien sûr, ces expositions étaient de natures très diverses : des grandes expositions multidisciplinaires occupant tout l'espace des

/16 Cette liste est consultable sur le site Internet du Centre Pompidou à l'adresse suivante :
http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/Archives?Read Form&RestrictTo Category=8082* &Category1bis&count=999 &sessionM=4.6&L=1

4^e et 5^e étages (la série des « Paris » (1977 à 1981), « Vienne » (1986), « Hors Limites » (1994) ou « La Ville » (1994) à des expositions plus modestes sur des thèmes très précis et bien souvent innovateurs (telles que « Tatouages » (1977), « La photographie expérimentale allemande 1918-1940 » (1980), « Bande dessinée chinoise » (1982) ou encore « Mobilier Suisse » (1989) en passant par les installations du Forum créées spécifiquement pour le Centre Pompidou telles que « Le Crocodrome de Zig & Puce » de Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl et Niki de Saint-Phalle (1977) ou « La Kermès Héroïque » de Salvador Dalí (1979-1980), ou encore Les Ateliers d'aujourd'hui.

Une étude attentive de la liste des expositions produites entre 1977 et 2009/**16** permet également de faire certains constats : le Centre Pompidou a produit en moyenne 27 expositions par année. Il a produit plus d'expositions à ses débuts (entre 50 et 60 par an de la fin des années 1970 au début des années 1980 et plutôt autour d'une quarantaine dans les années 1980 et 1990). Après la réouverture du Centre en 2000, la fréquence d'expositions passe à environ 30 annuelles et continue de diminuer jusqu'à atteindre 21 ou 22 vers la fin des années 2000. Quel sens peut-on donner à ces chiffres ? D'abord, il faut savoir que la nature des expositions se modifie, que les expositions n'ont peut-être pas la même ampleur. Est-ce à dire que le Centre Pompidou produit maintenant moins d'expositions mais que celles-ci sont plus ambitieuses ?

On peut aussi identifier des cycles dans l'histoire du Centre. Ces cycles correspondent bien sûr aux volontés programmatiques des différents directeurs. Certains artistes ont été privilégiés et les expositions monographiques leur étant consacrées se répétant régulièrement. Par exemple, que le centre Pompidou a, à ce jour, produit trois expositions monographiques sur le peintre Vassily Kandinsky (en 1979, 1984-85 et 2009) et deux sur Max Ernst (1992 et 1998) ou Man Ray (1981 et 1998). Le plus grand succès du Centre en terme de fréquentation remonte à 1979-1980, lorsque l'exposition monographique de l'artiste encore vivant Salvador Dalí avait attiré 840662 visiteurs en seulement 104 jours d'ouverture, soit une moyenne de 8083 visiteurs par jour.

Mise au point d'une fiche

Construire un catalogue raisonné pose inévitablement la question de la méthode. Il impose une réflexion sur le type d'informations et de documents qui seront utiles à celui ou à celle qui voudra écrire l'histoire d'une ou de plusieurs expositions. Dans le cas du catalogue raisonné du Centre Pompidou, nous avons pris le parti de réfléchir avant tout à une fiche type, aussi détaillée que possible, servant à donner des informations sur l'identité, la production, la médiation,

les documents d'archives et la bibliographie sélective d'une exposition. La constitution de cette fiche a nécessité un travail de fond et a suscité de nombreuses discussions au sein du Cercle de réflexion sur l'histoire des expositions.

La fiche que nous avons constituée comprend 42 entrées dont certaines pourront renvoyer directement à des documents mis en ligne ou à d'autres ressources informatiques du Centre [voir tableau pages suivantes]. S'il est prévu que certains documents soient numérisés et disponibles en ligne, il faut savoir que le catalogue raisonné vise aussi à informer le chercheur sur les ressources physiques disponibles et sur leur localisation dans les différents départements du Centre.

Études de cas

Une fois la méthodologie et la structure du catalogue raisonné établies, nous avons voulu tester son application sur certains cas. Il faudrait ici d'emblée préciser que ces cas ne sont pas des cas « types », mais bien des cas tant typiques qu'atypiques. Y a-t-il un cas typique dans l'histoire des expositions du Centre Pompidou ? Il y a les expositions phares, celles auxquelles on se réfère sans cesse, dans une quasi-surenchère de références. Mais ces expositions – la série des « Paris » (1977-78-79 et 81), « Les Immatériaux » (1985), « Les Magiciens de la terre » (1989), les grandes expositions du CCI telles que « Images et imaginaires d'architecture » (1984) ou encore « La ville » (1994) –, si elles sont emblématiques, peuvent-elles prétendre à constituer l'histoire des expositions du Centre ? Nous avons plutôt pris le parti de choisir trois années. Telles des carottes de forages géologiques, nous allons utiliser ces années pour en extraire une coupe plus ou moins représentative de ce qui a pu être l'histoire des expositions du Centre. Mais surtout, nous allons nous en servir afin de tester la validité de notre méthode et la possibilité de réalisation d'un projet aussi vaste et ambitieux que peut l'être le catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou. Nous avons donc choisi trois expositions correspondant à trois typologies bien différentes : la grande exposition thématique pluridisciplinaire, l'accrochage issu des collections du MNAM et la monographie. Ces années correspondent à différentes étapes. 1981 représente les débuts, sans pour autant être une des toutes premières années. 1992 correspond à une année charnière dans l'histoire du Centre, qui vit alors une crise identitaire, une réorientation aboutissant au regroupement du CCI et du MNAM en une seule et même entité. Finalement, 2002 représente une troisième phase de développement, soit celle correspondant à la période débutant après la réouverture de 2000.

Fiche – Catalogue raisonné du Centre Pompidou

	Entrées de la fiche	Détails sur les informations et les sources
	1. Numéro de l'exposition	Numérotation chronologique incluant l'année de début de l'exposition. Par exemple, 199201 (pour la première exposition en janvier 1992).
A. Titre de l'exposition	2. Titre de l'exposition	Une liste des expositions du Centre entre 1977 et 2009 a déjà été publiée en ligne. Cette liste a été produite au cours du travail de recherche effectué à l'occasion des 30 ans du Centre. Cette liste devra être confrontée avec d'autres documents d'archive (tels que les rapports d'activité ou les programmes).
	3. Sous-titre de l'exposition	Idem que pour 2
	4. Titre(s) de travail de l'exposition	Le dépouillement des documents qui se trouvent au Services des archives du Centre Pompidou (particulièrement la correspondance entre le musée, le commissaire et les autres intervenants d'une exposition) peut parfois permettre de retracer un ou plusieurs titre(s) antérieur(s) au titre final.

B. Temporalité	5. Dates de présentation au Centre Pompidou (nombre de jours)	Cette information se trouve généralement sur la liste des expositions publiée en ligne. Cependant, il faudra vérifier l'information qui se trouve sur le site du Centre avec les documents d'archives afin de s'assurer que les dates soient les bonnes.
	6. Date du ou des vernissage(s)	Généralement, la meilleure source d'information pour connaître la date du vernissage est le carton d'invitation au vernissage. Ces cartons peuvent parfois ce retrouver avec les archives d'un commissaire, mais de façon plus systématique, les invitations sont conservées au bureau des archives dans ce qu'on appelle les petites productions (PP).
	7. Date de naissance (estimée) et processus ou genèse	Un peu comme le titre de travail, la date de naissance sera déterminée en épluchant les divers documents d'archives qui se trouvent au sous-sol, au Service des archives.
C. Description de l'exposition	8. Brève description de l'exposition (maximum 250 mots)	Plusieurs sources peuvent être utilisées pour rédiger la description. Pour les expositions après 1995, une très courte description a été publiée sur le site Web, avec la liste chronologique des expositions. Les rapports d'activité, communiqués de presse et les programmes grand format (se trouvant au Service des archives) sont également une bonne source d'information.
	9. Typologie d'exposition (monographique, collective, rétrospective)	La typologie sera déduite de la description de l'exposition.

D. Équipe	10. Nom du ou des commissaires et/ou des principaux créateurs de l'exposition (titre ou statut du commissaire)	Le nom du ou des commissaire(s) se trouve généralement dans la liste chronologique des expositions publiée en ligne.
	11. Équipe	À reconstituer à partir des organigrammes de l'époque.
	12. Nom(s) du ou des scénographe(s) (interne ou externe)	Idem que pour 11.
	13. Nom(s) du ou des graphiste(s)	Ici, on entend aussi bien le graphiste du catalogue, de l'affiche ou des cartons d'invitation (il s'agit parfois de la même personne et parfois de personnes différentes). On retrouvera ces informations dans les archives, dans les catalogues et, parfois, sur les affiches ou les cartons d'invitation.

E. Contenu	14. Liste des œuvres	À reconstituer à partir des catalogues et des archives institutionnelles du Centre.
	15. Liste des exposants	Idem que pour 14.
	16. Liste des prêteurs	La liste des prêteurs devra, en général, être reconstituée à l'aide des feuilles de prêts qui se trouvent dans les archives de la Direction de la production. Le travail de reconstitution de la liste des prêteurs peut s'avérer ardu et fastidieux. Si l'on peut aisément mentionner les prêteurs publics, ce n'est pas toujours le cas pour les prêteurs privés (en raison d'éventuels problèmes de droits).
	17. Commandes passées aux artistes ou aux tiers	Ceci peut normalement être déduit à partir du catalogue. Sinon, il faudra consulter les archives du Service des manifestations ou encore de la Régie des œuvres.
	18. Cartels (médiation)	Il est assez difficile de retrouver la trace des cartels surtout pour les expositions ayant eu lieu avant l'an 2000 (date à partir de laquelle les cartels ont été conservés sous forme numérique).
	19. Production audiovisuelle (matériel produit pour l'exposition incluant les sites Internet)	Voir archives du Service audiovisuel du Centre.
F. Aspect financier	20. Budget de l'exposition	Pour trouver des informations relatives au budget d'une exposition, deux sources sont possibles : soit le Service des manifestations à la Direction de la production, soit la Direction juridique et financière, Service des finances et du contrôle de gestion.
	21. Mécènes	Cette information devra être vérifiée avec le Service pôle mécénat ou encore en consultant les archives du Centre.

G. Emplacement et forme de l'exposition	22. Lieu(x) (nom de l'espace, géo-localisation et nombre de mètres carrés)	Puisque les noms des espaces d'exposition et les espaces eux-mêmes ont changé plusieurs fois à travers l'histoire, il faudra les identifier précisément. Un système de géo localisation est envisageable. Les informations relatives aux lieux d'exposition seront disponibles à la Direction de la production.
	23. Brève description de la scénographie	La description de la scénographie pourra être faite à partir des vues d'exposition, du plan (si existant) ou de documents pouvant se retrouver dans les archives administratives du Centre.
	24. Plan de l'exposition (emplacement de ce plan)	Pour les expositions plus récentes, il faudrait trouver les petits dépliants distribués à l'entrée des expositions (puisque'on y retrouve souvent un plan sommaire de l'exposition). Pour les expositions plus anciennes, des plans sont parfois conservés aux archives du Centre.
H. Visiteurs	25. Nombre de visiteurs	
	26. Nombre de billet édités.	Voir Agence comptable, Service des caisses.
	27. Études de publics	Ces études ont parfois été menées par la Direction de l'action éducative et des publics ou encore par l'Observatoire des publics.
I. Événements	28. Événements et programmation associée (colloques, présentations théâtrales, films ou autre)	Voir revue de presse au Service des archives.
	29. Événements non programmé(s) et/ou inattendu(s) ou controverses	Voir revue de presse au Service des archives.

J. Itinérance et collaborations	30. Itinérance et/ou coproduction	Voir les archives du Service des manifestations et de la Direction de la production.
	31. Institutions partenaires	Idem que pour 30.
K. Documents textuels et iconographiques	32. Catalogue	Consultables à la Bibliothèque Kandinsky.
	33. Autres publications (incluant site Internet)	
	34. Photographies de l'exposition (nombre, et nom du/ des photographe(s))	Les photographies d'exposition se trouvent à la Bibliothèque Kandinsky. La plupart des photographies antérieures à 1981 ont été numérisées (pour le reste, une grande campagne de numérisation est en cours).
L. Archives	35. Documents administratifs en archives (quantité – nombre de boîtes)	
M. Archives audiovisuelles	36. Documents audiovisuels produits sur l'exposition incluant les sources extérieures (INA) (nombre, description)	Idem que pour 19.

N. Autres sources d'information	37. Documents promotionnels (affiche(s), carton d'invitation et autres documents promotionnels)	Voir Direction juridique et financière, pôle archives.
	38. Production pédagogique	Pour les expositions récentes, des compléments pédagogiques sont déjà en ligne.
	39. Revue de presse (incluant aussi radio)	Jusqu'en 1984, la revue de presse se trouve sur microfilm. Il faut demander le microfilm aux archives et le consulter sur la machine de la Bibliothèque Kandinsky. Après 1984, la revue de presse se trouve en format papier. Les revues de presse doivent être numérisées au cours de l'année 2012 et seront disponibles sur THOT SIN WEB.
	40. Livre(s)	Consultables à la Bibliothèque Kandinsky.
	41. Thèses, mémoires et autres études critiques	Certains sont consultables à la Bibliothèque Kandinsky.
O. Constitution de la Fiche	42. Historique de la fiche	Cette dernière entrée sert à documenter l'historique de la fiche soit le processus de recueillement des données (qui a rempli la fiche, quand et dans quelles circonstances).

« Paris-Paris »

1981 fut une année de transition au Centre Pompidou. En effet, cette année-là Pontus Hulten, premier directeur du Centre, cédait sa place à Dominique Bozo qui avait pour défi de poursuivre la fulgurante lancée des premières années. Le Centre Pompidou, on le sait aujourd'hui, fut un grand succès dès son ouverture. Un article publié dans *Le Matin* du 13 janvier 1981 affirmait qu'il avait attiré 30 millions de visiteurs durant les trois premières années de son ouverture. 1981 marquait le 5^e anniversaire du Centre. C'était aussi l'année de la clôture de ce qu'on a appelé la série des « Paris » : « Paris-New York » (1977), « Paris-Berlin » (1978), « Paris-Moscou » et, « Paris-Paris » (1979). Mais si le Centre Pompidou défiait des records de fréquentation, son évolution n'était pas sans heurts. En effet, en 1981, le Centre fut menacé de fermeture ou de démantèlement.

« Paris-Paris : 1937-1957, créations en France » a été présentée dans la grande galerie du 5^e étage entre le 28 mai et le 2 novembre 1981. Cette exposition s'attachait à « décrire un foyer à découvrir la diversité de la création et l'étonnant foisonnement des idées que l'on observe en France dans une période difficile de son histoire/17 ». Divisée en 40 sections chronologiques et thématiques correspondant à des moments précis de l'histoire et de la création (telles que « L'Abstraction avant la guerre », « L'Occupation », « Picasso », « Yves Klein, le monochrome » ou « La Recherche dans le domaine de l'habitat »), cette exposition rassemblait des documents d'une grande diversité : peintures et sculptures, mais aussi livres, affiches, tracts, dépliants, brochures, journaux, vêtements, dessins d'architecture, maquettes, objets divers et photographies. Afin d'illustrer la richesse de la création en France pendant cette période charnière de vingt années, l'Institut national de l'audiovisuel (l'INA) présentait dans l'exposition des documents sonores et visuels d'archives. Ainsi, treize montages sonores réalisés à partir d'archives radiophoniques ainsi que trois montages d'actualités françaises, deux documentaires et un montage réalisé à partir d'archives télévisuelles étaient présentées dans les salles du musée.

Que reste-t-il de cette grande exposition ayant attiré plus de 400 000 visiteurs ? Le fonds photographique de la bibliothèque Kandinsky compte 409 diapositives illustrant l'accrochage de cette exposition. De plus, le service des archives a numérisé toutes les photographies du vernissage. En termes d'archives audiovisuelles, le Centre n'a pas conservé de films montrant l'accrochage de l'exposition. Par ailleurs, il existe une émission coproduite avec Antenne 2, *Paris ou le temps d'une génération (1936-1958)*, un montage d'archives de personnalités du monde artistique et intellectuel. En plus du catalogue de

/17 Communiqué de presse, exposition « Paris-Paris », produit par le service de presse du CCI et disponible aux archives du Centre Pompidou.

/18 Georges Armaos, « L'Exposition de l'histoire de l'art : recherche sur 24 expositions temporaires organisée et tenue au Musée National d'Art Moderne, Paris et au Museum of Modern Art, New York, 1977-1999 », Paris IV, 2002.

/19 Sibylle Vincendon, « La "raffinerie" part en lambeaux », *Libération*, 19 juin 1992, dans la revue de presse de « Manifeste. 30 ans de création en perspective. 1960-1990 », p. 131.

/20 Dominique Bozo est directeur du MNAM de 1981 à 1986 puis de 1990 à 1991. Il est ensuite président du Centre Georges Pompidou de 1991 à 1992.

/21 Cet espace est occupé par 1 360 objets, sachant qu'alors la collection comptait environ 32 600 œuvres. « Manifeste », *Les Cahiers du MNAM*, Paris n° 42, Centre Georges Pompidou, hiver 1992, p. 6.

/22 La fusion du MNAM et du CCI figure dans le décret du 24 décembre 1992. Voir Bernadette Dufrene, *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 247.

l'exposition, on peut consulter le *Petit journal* et le *CNAC magazine* n° 3 (mai-juin 1981) et n° 4 (juillet-août 1981). Un plan de l'exposition a été publié dans le *Petit journal* et un plan plus détaillé est conservé aux archives. S'il n'existe pas, à notre connaissance, de mémoire ou encore de thèse portant spécifiquement sur l'exposition « Paris-Paris », Georges Armaos, traite de cet événement dans sa thèse sur vingt-quatre expositions organisées et/ou tenues au Musée national d'art moderne et au Museum of Modern Art de New York/**18**.

« Manifeste »

Treize ans après son ouverture, le Centre Georges Pompidou fait face à des critiques/**19**. Dirigé pour la seconde fois par Dominique Bozo/**20**, il fait l'objet d'un remaniement aboutissant à un certain nombre de réformes institutionnelles. Le principal objectif est de replacer le Musée au cœur du Centre Pompidou.

Jouée sur deux volets, entre 1992 et 1993, « Manifeste », apparaît comme l'événement qui va lancer cette nouvelle dynamique. Le conservateur des collections contemporaines, Didier Semin, assure l'accrochage du premier volet de « Manifeste », une démonstration visant à affirmer la présence dans les collections d'œuvres majeures de l'art moderne et contemporain. Le Musée souhaite démontrer l'importance de sa politique d'acquisition et de sa dynamique pluridisciplinaire. La présentation occupe tout l'espace sur plus de 7 000 m², en mêlant les collections du MNAM et du CCI/**21**. Du 18 juin au 28 septembre 1992, ce premier chapitre mêla aux avant-gardes, le design et l'architecture mais présenta également la datation de Pierre Matisse.

Jean-Paul Ameline qui prend en charge l'accrochage du second volet : « Manifeste. Une histoire parallèle (1960-1990) », d'une ampleur plus modeste. L'exposition se déploie dans la Grande Galerie du 5^e étage du 23 septembre au 13 décembre 1993 et présente 160 œuvres constituées uniquement de dessins, sculptures et peintures, d'une génération d'artistes dont la carrière avait débuté avant les années 1960 et dont l'œuvre, durant cette période, avaient connu un accomplissement. « Manifeste » apparaît comme un plaidoyer en faveur du MNAM qui a désormais fusionné avec le CCI/**22**. En plus de la documentation de l'accrochage réalisée de manière systématique, salle par salle (quinze planches-contact noir et blancs sont conservées à la bibliothèque Kandinsky), un reportage photographique sur la rencontre entre les visiteurs et l'exposition va être confié aux photographes Jacques Faujour et Bertrand Prevost il sera partiellement publié dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*.

Les archives conservées à propos de « Manifeste » sont très conséquentes et diversifiées, plusieurs versements ont été effectués de

manière régulière entre 1994 et 2008. À cette vingtaine de boîtes s'ajoutent les dossiers et revues de presse, mais aussi des archives audiovisuelles et des dossiers d'artistes. Ces archives ont été dépouillées et étudiées en 2009 dans le cadre d'une mémoire d'étude de master 1 recherche à l'École du Louvre/23.

« Le Musée qui n'existait pas »

En 2002, peu de temps après la rénovation du Centre Pompidou et le réaménagement de ses espaces, Daniel Buren est invité pour une exposition qu'il intitule « Le Musée qui n'existait pas ». Du 26 juin au 23 septembre l'exposition investit non seulement les deux galeries du 6^e niveau dévolues aux expositions temporaires, mais aussi tout le bâtiment, jusqu'au parking en sous-sol. Elle s'étend également à la ville alentour (quinze drapeaux sont dispersés sur les toits de monuments parisiens visibles du 6^e étage). La configuration des espaces muséaux est complètement remise en cause. Ce nouveau réaménagement temporaire qui va au-delà d'un geste scénographique est confié à un architecte proche de l'artiste, Patrick Bouchain. C'est donc un projet d'une très grande ampleur qui nécessite le soutien de la Délégation aux arts plastiques, du Centre national des arts plastiques et de la Caisse des dépôts et consignations. La notion d'intervention – toujours privilégiée par rapport à une conception rétrospective de l'exposition – est au cœur de la démarche de l'artiste, ce qui apparaît clairement dans le cadre de cette commande institutionnelle. Bernard Blistène, Alison Gingeras et Laurent Le Bon assurent le commissariat de cette proposition hors norme mais attendue. « Le Musée qui n'existait pas » étant le fruit du travail d'un artiste qui a toujours développé une critique de l'institution muséale, comment celle-ci peut-elle objectivement en rendre compte ?

En effet, comment une proposition si particulière peut-elle intégrer le catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou ? Il faut noter que l'exposition a déjà fait l'objet d'un second catalogue publié par l'institution/24. Au-delà des considérations d'intégrité scientifique, l'historien est confronté à une masse documentaire qui doit nécessairement être synthétisée pour intégrer le catalogue raisonné. Les archives et notamment la revue de presse sont très conséquentes, ce qui implique une stratégie de choix. Comme toutes les expositions d'après 2000, « Le Musée qui n'existait pas » bénéficie d'une documentation numérique, ce qui modifie la manière de procéder.

Autre spécificité : plusieurs photographes, Philippe Migeat pour l'institution, Marc Damage pour un magazine (en présence de l'artiste) et l'artiste lui-même ont officiellement documenté ce projet. Parce qu'ils apportent une pluralité de points de vue, il apparaît important

/23 Diane Antille, *Repenser la photographie d'institution : Jacques Faujour et « Manifeste »*. Mémoire d'étude (1^{re} année de 2^e cycle) sous la direction de Didier Schulmann, École du Louvre, 2009.

/24 Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*. Paris, Xavier Barral, 2010.

d'intégrer tous ces regards dans la fiche de l'exposition. Il apparaît alors que ce travail de recherche sur des sources « extérieures » doit être réalisé, dans la mesure du possible, pour l'ensemble des expositions qui vont être cataloguées. Les archives convoquées sont encore vivantes.

Conclusion

Un catalogue raisonné d'expositions est un principe nouveau mais certainement appelé à se développer. L'une des raisons majeures est que l'exposition a fait depuis une vingtaine d'années l'objet de nombreuses analyses critiques, théoriques et historiques qui ont conduit notamment à dresser l'inventaire des expositions significatives de la modernité : l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20^e siècle évolue peu à peu vers une histoire des expositions. L'acte d'exposer est maintenant un objet d'étude évident, régulièrement remis en question, il est en constante évolution.

En conséquence, l'institution muséale mais aussi le parcours des conservateurs et des commissaires d'expositions indépendants qui ont marqué l'histoire des expositions deviennent de nouveaux objets d'études.

Pour le musée, il ne s'agit plus seulement de documenter ses collections mais de cataloguer ses expositions, c'est-à-dire de ne plus considérer l'œuvre d'art comme autonome mais au travers de ses différentes mises en exposition, des relations qu'elle a développées avec d'autres œuvres, d'autres contextes, de sa polysémie au sein des différents gestes curatoriaux qui l'ont mise en lumière et des différentes interprétations qu'elle a alors engendrées.

La photographie documentaire est souvent utilisée comme principal outil d'analyse de l'exposition. Ces fonds photographiques sont de plus en plus accessibles grâce aux campagnes de numérisation qui s'intensifient, permettant de mener toujours plus loin le travail d'étude. C'est en 2010 que le Centre Pompidou a entrepris de numériser ses photographies d'expositions, une première tranche allant de 1972 à 1982 a déjà été réalisée. Cette aventure d'inventaire est autant la cause que la conséquence de la production d'un catalogue raisonné.

On constate que les établissements muséaux diversifient de plus en plus leurs fonctions : éditions, organisations d'événements connexes. Mais surtout à l'heure du Web, la mission pédagogique du musée s'étend bien au-delà de ses murs. C'est dans cet esprit qu'un catalogue raisonné des expositions en ligne apparaît nécessaire.

Dans une telle perspective, le catalogue raisonné du Centre Pompidou sera d'abord un outil entièrement virtuel ce qui le différenciera

des exemples évoqués, il aura une ambition d'exhaustivité que permet l'outil numérique mais aussi d'être progressivement complété et enrichi. Internet apparaît, dans un premier temps, comme le support idéal pour ce projet. Les appétences ne sont pas les mêmes que pour le MoMA ; il ne s'agit pas de marquer éditorialement un anniversaire mais de penser un nouvel outil documentaire le plus complet possible. Le projet du Centre Pompidou Virtuel, qui doit être mise en ligne prochainement, pour remplacer le site Internet actuel témoigne de la volonté de l'institution de dynamiser la médiation, la communication mais surtout l'offre pédagogique et de s'adapter aux nouveaux usages de la Toile. Le catalogue raisonné en ligne a-t-il sa place au sein de cette nouvelle infrastructure ? Doit-il être autonome ? Ne doit-il pas plutôt être associé au portail de la bibliothèque Kandinsky qui est l'organe archivistique et documentaire du Musée ? La première option en ferait un outil très accessible et ouvert, la troisième lui donnerait une légitimité scientifique. Ce qui est en question, c'est la réception de ce catalogue : à qui s'adresse-t-il ? Sera-t-il uniquement destiné aux chercheurs et aux commissaires d'expositions ? Il semble nécessaire de trouver un consensus, que plusieurs niveaux de lectures soient envisagés pour lui permettre de répondre à divers usages.

Le Centre Pompidou fait appel au monde universitaire et de la recherche pour cataloguer ses expositions. Le projet est porté par le Cercle de réflexion sur l'histoire des expositions mis en place en 2011 et qui réunit autant des universitaires que des conservateurs. L'ambition de l'institution n'est pas d'écrire sa propre histoire mais d'inviter la communauté scientifique à s'y confronter.

Développer le catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou permettra de mieux penser les archives de l'institution tout en aidant à la hiérarchisation des différents documents qui en constituent la mémoire. Le catalogue raisonné n'est pas qu'une interface virtuelle, mais, bien au contraire, il met l'accent sur les archives physiques dont il espère améliorer les conditions de consultation. Le catalogue raisonné sert donc de réflexion sur la mémoire propre du Centre autant qu'il entend faciliter le travail critique des chercheurs.

Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka