Marges

Revue d'art contemporain

12 | 2011

Exposition sans artiste(s)

Le catalogue d'art contemporain

Contemporary art catalogues

Colette Leinman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/408>

DOI : 10.4000/marges.408

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2011

Pagination : 51-63

ISBN : 978-2-84292-271-9

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Colette Leinman, « Le catalogue d'art contemporain », *Marges* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/408> ; DOI : 10.4000/marges.408

Le catalogue d'art contemporain

Le catalogue d'exposition d'art contemporain peut devenir un instrument stratégique, un objet de savoir ou de pouvoir dont les modalités excèdent l'exposition et son cadre muséologique. Cet article s'attache à présenter l'évolution d'un dispositif qui, transposant le visuel en verbal et substituant de nouveaux enjeux à la littérature critique, rivalise avec l'exposition à laquelle il sert toutefois de témoin et de « lieu de mémoire ». Je tenterai de montrer ici comment le catalogue muséal d'art contemporain (CMAC), tout en présentant les caractéristiques du catalogue traditionnel (description, explication et évaluation) s'autonomise par rapport à l'exposition, et comment cette tendance à l'autonomie provient du changement de la fonction première du catalogue, la médiation, au profit d'une valorisation de la position de l'institution et de ses acteurs dans le champ artistique et intellectuel. Ces catalogues se distinguent de ceux des galeries d'art pour qui la viabilité artistique et commerciale est liée à la découverte de nouveaux artistes que les institutions reconnaîtront ensuite : les musées collectionnent l'art, les galeries le vendent. Sans prétendre à une généralisation, le travail porte sur un corpus composé d'un grand nombre de catalogues d'expositions d'art contemporain choisis parmi ceux publiés par le Centre Pompidou/¹ jusqu'à ses plus récentes publications et par des musées d'art contemporain (le Carré d'art de Nîmes, le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole). Les nouveaux enjeux du catalogue y sont examinés à partir des trois domaines dans lesquels ils se manifestent le plus clairement : la stratégie éditoriale ; l'*éthos* prédiscursif et discursif de l'auteur du catalogue, ou la façon dont l'image qu'il donne de sa personne lui assure autorité et crédibilité ; et enfin, la représentation de l'artiste, certes mise en valeur, mais qui lui échappe pour être mise au service des intérêts du commissaire/auteur du catalogue de l'exposition.

¹ Camille Morineau, « Un corpus emblématique ? Les catalogues d'expositions du Musée national d'Art Moderne de 1947 à 1977 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, « Du catalogue », Paris, Centre Georges Pompidou, été-automne 1996.

² « L'Académie sur un désir du roi, a décidé le 24 décembre 1663 qu'il y aurait tous les ans, le premier samedi de juillet, exposition dans les salles de séance ». Joseph-Jules Guiffrey, « Avertissement », dans *Collection des livrets des anciennes expositions*, n° 1, « Salon de 1673 », Paris, Lippmannsohn et Dufour, 1869, p. 8.

L'enjeu éditorial

Évolution du catalogue d'exposition

Qui dit catalogue dit exposition dont la première manifestation se produit sous le règne de Louis XIV et en son honneur en 1667/². Le premier livret publié en 1673 par l'Académie royale de peinture et

/3 Roland Recht, « Introduction », dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, *op. cit.*, p. 11.

/4 Colette Leinman, « Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris, 1924-1938 », Thèse de doctorat sous la direction de Ruth Amosy, Université de Tel-Aviv, 2010.

/5 Camille Morineau, *op. cit.*, p. 157.

de sculpture est le texte fondateur et l'ancêtre du catalogue dont les fonctions exemplaire et didactique sont évidentes. Le terme « catalogue », codifié et normalisé par la langue, est en soi problématique dans la mesure où il désigne aussi bien la « salle d'une bibliothèque contenant le catalogue des œuvres », qu'une « liste énumérative et descriptive d'œuvres, d'objets » ou encore la « brochure contenant cette liste » (ex. « le catalogue d'une exposition des œuvres de Chopin »). Aussi, c'est l'utilisation du mot dans un contexte particulier qui déterminera son sens. Difficilement définissable, le catalogue d'exposition traditionnel est un objet protéiforme constitué de trois parties : un texte de présentation ou préface, une liste des œuvres ou catalogue, des reproductions. L'unité du catalogue est structurellement problématique, mais l'analyse du discours sur l'art fait apparaître ses trois grandes composantes, la description, l'interprétation et l'évaluation, laquelle constitue la principale visée du texte critique.

La rupture avec le catalogue traditionnel s'est faite avec les dadaïstes et les surréalistes qui ont subverti la pratique, tant à travers ses paramètres matériels (mise en page, typographie), que par celui du contenu, et en particulier la disparition de la description « qui fonde en partie la légitimité même de la discipline/**3** » de l'histoire de l'art. On a pu ainsi relever un certain nombre de traits spécifiques singularisant la production surréaliste (recours à l'écriture automatique, parti pris d'hétérogénéité, collages...) qui contribuent à créer un discours où la référence à l'artiste et à l'œuvre s'efface au profit de textes qui vont au-delà du tableau. Toutefois, pris entre la volonté de rester fidèle à l'idéologie transgressive du mouvement et de transmettre un message, le catalogue d'expositions surréalistes propose des types de discours extrêmement variés pour cibler un public diversifié/**4**. Il constitue de ce fait une forme intermédiaire entre le catalogue traditionnel et le catalogue muséal d'art contemporain qui tend à se libérer des contraintes du genre.

Le catalogue muséal est en rapport direct avec l'exposition, à tel point que « l'analyse statistique confirme la présence d'une parenté entre la forme de l'exposition et celle du catalogue/**5** ». L'évolution en épaisseur du catalogue depuis 1940 semble justifiée par l'augmentation des informations qu'il contient, et le catalogue s'agrandit en fonction de l'augmentation du nombre d'œuvres exposées, mais aussi de la durée de l'exposition. Dès les années 1960, la différence entre les expositions de longue et de courte durée se manifeste par le volume du catalogue. On peut alors comprendre la différence entre la taille des catalogues de galeries et celles des institutions muséales qui peuvent entreprendre des événements d'ordre international ou créer de grandes monographies rétrospectives de longue durée.

Dans les années 1970, la partie consacrée aux reproductions prend encore plus d'ampleur et les catalogues contemporains ne font que prolonger la courbe de cette évolution. C'est que l'art contemporain n'est plus perçu comme une activité productrice d'œuvres, mais prend en compte le processus même de la création. Non seulement l'unité de l'œuvre est comprise comme en construction, intégrant peu à peu ses différentes composantes, mais la gestuelle devient une part de la performance plastique. Il est de plus en plus courant de voir une série de photos de l'artiste au travail qui témoigne de ce processus.

De plus, l'aspect éphémère de nouvelles pratiques artistiques (le Land Art, le happening, la performance, etc.), l'usage de technologies (l'art numérique) ainsi que la remise en question de l'œuvre d'art comme objet (l'art conceptuel et ses développements) amènent les artistes et les institutions à documenter systématiquement les œuvres.

Toutefois, la diversité des catalogues, et parfois la publication de catalogues différents publiés à l'occasion de la même exposition, permet la coexistence de « monuments » de 600 pages à côté de catalogues-dépliants ou de productions qui comportent entre 30 et 80 pages/6. La partie consacrée aux reproductions, mais aussi à des photos prises dans l'atelier, a augmenté plus vite que les autres composantes du catalogue (de 50 à 80 %), mais le nombre et la diversité des textes sont de plus en plus importants.

La couverture, souvent très originale, a cela de particulier qu'elle est à la fois autonome, servant d'affiche à l'exposition, mais aussi intrinsèquement liée au catalogue. La disposition des textes/7 et l'interaction entre le texte et l'image permettent au catalogue d'avoir plus ou moins d'originalité. Par contre, l'agencement des pages du catalogue d'exposition collective se fonde sur le même modèle pour la présentation de chaque artiste (portrait, biographie, texte de l'artiste, reproduction d'une ou de plusieurs œuvres, bibliographie/8).

/6 Un catalogue et des ouvrages de tailles différentes sont publiés à l'occasion d'une même exposition. Un album de l'exposition, synthétique et moins coûteux, est publié avec le catalogue : pour l'exposition de Pierre Soulages, le catalogue *Pierre Soulages* comporte 357 pages, et l'album *Image et Sens*, 60 pages et 46 illustrations.

/7 *Philippe Parreno-Parade ?*, catalogue d'exposition (Paris, 2010), Paris, Centre Pompidou, 2010.

/8 *Figuration narrative Paris 1960-1972*, catalogue d'exposition (Paris, 2008), Paris, Galeries nationales du Grand Palais, RMN/Centre Pompidou, 2008.

/9 *Coffee-table book* pourrait être traduit en français par « livre d'art pour table basse » NDLR.

/10 Camille Morineau, *op. cit.*, p. 155.

/11 Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 113-116.

Distinction et valorisation

Le coffee-table book/9

Le catalogue muséal d'art contemporain, « à cheval sur deux marchés (livre d'art et produit d'institution) et déguisant son activité commerciale par son appartenance à un service public/10 », risque d'être dénoncé comme agent non déclaré de stratégie de diffusion commerciale.

Attentif aux mécanismes qui aboutissent à l'instauration d'une position dans le champ culturel et social, Pierre Bourdieu montre comment fonctionne « un espace structuré de positions défini par des enjeux et des intérêts mobilisant spécifiquement [...] un ensemble d'agents », individus, groupes, institutions/11. Cette position doit être fondée

/12 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 223.

/13 Sitons la librairie du Musée du Louvre (RMN) ou celle du Centre Pompidou (Flammarion).

/14 Camille Morineau, *op. cit.*, p. 176.

/15 « Son & Lumière – Une histoire du son dans l'Art du ^{xx}e siècle », 2005.

sur des signes susceptibles d'être perçus par les autres et par eux-mêmes. Aussi la production du catalogue doit-elle être spécifique et remplir la fonction de « signes de reconnaissance/**12** », et représente un objet symbolique.

Lorsqu'il s'agit d'une institution muséale, la recherche qui motive son fondement remplit une des fonctions les plus importantes du musée comme lieu où est gérée la mémoire (future) du patrimoine. L'aspect scientifique doit se concrétiser aussi bien par la rigueur de sa présentation que par la vérification de chaque information. Ainsi, à la différence des catalogues des expositions de Gérard Garouste tenues à la galerie Daniel Templon (2002, 2004), le catalogue du Centre Pompidou (2008) apporte des références précises sur l'œuvre reproduite sur la couverture (titre, année de création, emplacement dans le catalogue). De plus, la commercialisation à l'intérieur des musées se fait à travers une librairie concessionnaire dont la réputation est bien établie/**13**. L'édition muséale se spécialise mais fait aussi appel à des agences de création visuelle dont le savoir-faire est reconnu dans le domaine de l'art.

Une ligne éditoriale

La configuration des catalogues publiés par le MNAM constitue une « ligne éditoriale » qui, lors de l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, « prend en compte de manière significative les liens complexes unissant le catalogue et l'exposition. Un type d'exposition définit désormais une collection, donc un type de catalogue (contenu et maquette/**14**) : expositions pluridisciplinaires ou thématiques/**15**, monographies rétrospectives, et expositions des Galeries contemporaines. En mars 2004, par exemple, l'ouverture d'un nouvel espace consacré à une nouvelle génération d'artistes voit apparaître la création d'une nouvelle collection qui porte le même nom : « Espace 315 ». Ce catalogue de 80 pages est constitué d'un texte bilingue français/anglais et de nombreuses reproductions.

Un petit descriptif s'impose. La série de la collection « Contemporains » des Éditions du Centre Pompidou réservée aux catalogues d'artistes présente le même modèle : sur la page de garde sont inscrites les informations concernant l'exposition précisant l'existence de collaborations avec d'autres musées. Ces informations sont suivies du nom des collaborateurs à la réalisation du catalogue, des remerciements et du sommaire. Viennent alors les textes, les reproductions, la liste des œuvres, la biographie et enfin une bibliographie plus ou moins détaillée.

L'ensemble des textes rédigés suit un ordre précis : le catalogue débute avec l'avant-propos du président du Centre Pompidou, suivi par un texte du directeur du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle. Suivent les textes d'analyse ou « articles scientifiques » d'un

auteur principal (la préface) et d'auteurs secondaires, les commentaires, les « textes d'artistes » et/ou entretiens, et les textes littéraires. Les catalogues de Musées d'art contemporain des villes de province (Carré d'art de Nîmes, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole) suivent plus ou moins le même modèle, tout en se confrontant au rôle et au statut de leurs collections. Résolument ancré dans la création contemporaine, le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole qui s'est ouvert à l'art international et à celui de Europe de l'Est en particulier, publie des catalogues bilingues (français/anglais, français/allemand).

Avec les années, nous l'avons vu, le catalogue muséal prend de plus en plus d'ampleur. L'exposition est débordée, par excès en quelque sorte, sommée de rendre compte de la richesse et de la diversité des expériences singulières des artistes/¹⁶. Si la recherche conceptuelle et plastique du catalogue semble chercher à accéder à la qualité et à l'unité formelle du livre d'art, l'accent mis sur la disposition des textes scientifiques révèle l'importance accordée à la place symbolique de l'institution. Dans cette perspective, le catalogue reflète aussi l'autorité et la légitimité de son auteur.

L'auteur du catalogue

On ne peut s'intéresser au catalogue d'art contemporain sans prendre en compte l'évolution du monde de l'art et de ses acteurs, et en particulier du critique d'art. La notion de « système marchand-critique » mise en lumière par Cynthia et Harrison White/¹⁷ pour décrire les changements intervenus dans le marché de l'art à la fin du 19^e siècle, a montré que le rôle de la critique est lié au développement des galeries de l'avant-garde impressionniste. Cette notion est devenue indispensable pour comprendre l'art moderne en général et l'art contemporain en particulier qui, tout en appartenant au domaine des arts plastiques, ne se plie plus à ses codes. Ainsi, rendre compte du catalogue d'art contemporain implique la nécessité de croiser la « nature » de l'institution d'où émerge le discours du catalogue avec le choix des auteurs des catalogues. Aussi, avant de voir quelle position adopte le commissaire-auteur du catalogue – à savoir s'il remplit le rôle de témoin révélateur de certains événements ou celui d'un agent qui leur donne sens en leur attribuant de nouvelles significations –, nous présenterons son statut de réalisateur, l'image « sociale » que le public lui reconnaît.

L'ethos pré-discursif des auteurs de préfaces

L'approche scientifique valorise et légitime la dimension critique du catalogue muséal. Dans cette perspective, les compétences académiques de l'auteur du texte rédigé sont essentielles. Qui plus est, sa re-

^{/16} Annette Messager. *Les Messagers*, catalogue d'exposition (Paris, 2007), Paris, Centre Pompidou, 2007, 608 pages.

^{/17} Cynthia A. et Harrison C. White, *Canvases and Career: Institutional Change in the French Painting world*, New-York, John Wiley and sons, 1967.

/18 C'est le cas de Richard Leydier ; membre de la rédaction d'*Art press* qui a organisé diverses expositions comme « Girls Girls Girls » au Centre d'art de Neuchâtel en 2005, « My Favorite Things » au Musée d'art contemporain de Lyon en 2005 et a été l'un des commissaires de « La Force de l'art » (Grand Palais, 2006).

/19 Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, coll. L'espace de l'Histoire, 2005.

/20 Hélène Carrère d'Encausse Secrétaire perpétuelle de l'Académie française, séance de la remise du prix de la fondation Simone et Cino del Duca, 2006.

/21 Pierre Soulages, catalogue d'exposition (Paris, 2009-2010), Pierre Encrevé et Alfred Pacquement (sld), Paris, Centre Pompidou, 2009.

nommée dans le champ artistique auquel il participe lui procure une autorité légitimant sa prise de parole.

L'auteur occupe souvent plusieurs fonctions : personnalité du monde artistique, académique, ou journalistique, il procède à l'organisation d'expositions et à la rédaction de catalogues/**18**. Le plus souvent commissaire d'exposition, il/elle peut aussi être critique d'art, fondateur/trice ou membre de rédaction (en chef) d'une revue, directeur/trice de recherche, collaborateur/trice à des ouvrages sur l'art, organisateur/trice de colloques, poète, écrivain...

Le commissaire d'une institution muséale est choisi en fonction de sa réputation intellectuelle dans le domaine de l'art. Certes, il s'identifie au musée qui s'érige en espace politique, social, culturel et identitaire. Il suit sa « raison muséale/**19** », c'est-à-dire ses modes de représentation et d'exposition du passé dans des lieux façonnés non seulement par le gouvernement mais aussi par le goût du public et j'ajouterai par l'interprétation de la raison d'être de l'institution par son équipe dirigeante.

C'est donc la personnalité d'un directeur-conservateur qui influence la « politique » de l'exposition et du catalogue. C'est ainsi que Jean Clair pense que l'« exposition n'est pas simplement une manifestation culturelle, un des moyens de diffuser l'art auprès du public, mais que l'exposition est une création à part entière, une œuvre au sens plein du mot, que le commissaire qui l'imagine la porte, qu'il est un auteur comme l'écrivain/**20** ». Jean Clair est d'ailleurs l'exemple vivant du conservateur, auteur de catalogues (*La Grande parade*, 2004 ; *Balthus*, 2008), réputé pour avoir rempli d'autres fonctions importantes. Rédacteur en chef des *Chroniques de l'art vivant* avant de fonder et diriger les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, ancien conservateur du musée Picasso, ancien enseignant à l'École du Louvre et directeur de la Biennale de Venise (1994-1995), il est aussi membre de l'Académie française. L'image positive de l'auteur du catalogue dans le champ légitime et valorise ses publications.

La contribution d'historiens de l'art et de philosophes répond à la volonté de présenter différents aspects d'une création artistique par l'analyse des œuvres au travers de ses thèmes majeurs. Ainsi, par exemple, le catalogue de la rétrospective de l'œuvre de Pierre Soulages/**21** (352 pages et 245 illustrations) propose : Alain Seban, « Préface » ; Alfred Pacquement, « Actualité de Pierre Soulages » ; Pierre Encrevé, « Un parcours. Pierre Soulages : l'Américain de Paris ? » ; Serge Guilbaut, « Le verre en son opacité » ; Yve-Alain Bois, « Faire et défaire : les brous de noix ou la peinture au tournant » ; Guitemie Maldonado, « Le geste contré ou la linéarité brisée : Peintures, 1947-1956 », etc.

Dans cette perspective, les écrivains et poètes invités à prendre part au catalogue sont-ils des auteurs légitimés par l'institution ? La prose poétique de Michel Butor « Matière et manière » et de Bernard Noël « La lumière du noir » suffit-elle pour rendre hommage à l'illustrateur de leurs recueils de poésie dans le catalogue de l'exposition « Michel Ronce­nel/22 » ? En fait, elle ne peut « tenir » la scène sans l'existence d'un texte scientifique. La créativité des écrivains est « équilibrée » par un texte rédigé par Françoise Levaillant, directrice de recherche au CNRS, co-responsable de l'ERCO (équipe de recherche en histoire de l'art contemporain), ancienne secrétaire de rédaction de *Documents-Cahiers d'histoire de l'art* (Saint-Étienne, 1970-1973), ancien membre du comité de rédaction de la *Revue de l'art* (CNRS) (1986-1994) et co-fondatrice de la revue *Histoire de l'art* en 1988 dont elle est la rédactrice en chef de 1990 à 2000. Il faut donc distinguer la production des « spécialistes » de l'art de celle des amateurs.

Très rarement, la réalisation du catalogue est déléguée à un artiste. Toutefois, le catalogue « Annette Messager » par exemple (Centre Pompidou, 2007), a été conçu et réalisé conjointement par l'artiste, les graphistes d'Atalante, et Sophie Duplaix, commissaire de l'exposition et conservatrice au Centre Pompidou. Le catalogue de 608 pages présente l'ensemble de l'œuvre d'Annette Messager. Une biographie commentée par l'artiste est accompagnée d'un exceptionnel corpus d'images. Le choix personnel des auteurs des textes ouvre le catalogue aussi bien à des textes critiques qu'à des écrits d'écrivains, de comédiens, d'artistes : Olivier Py, Marie Darrieussecq, Élisabeth Lebovici, Jérôme Alexandre, Marie-Laure Bernadac, Christian Caujolle, Jean-Pierre Criqui, Sophie Duplaix, Caroline Eliacheff, Catherine Grenier, etc. L'abondance et la diversité des textes transforment l'esprit savant du catalogue en une aventure interactive menée par l'artiste.

En bref, retenons que l'auteur du texte principal est généralement à la fois commissaire de l'exposition et personnalité reconnue pour ses compétences dans le champ académique et artistique. Mais son *ethos* prédiscursif doit être confirmé dans et par son texte.

Ethos discursif

Le paradoxe du musée d'art contemporain est qu'il veut jouer le rôle tenu par des galeries et des biennales internationales, c'est-à-dire participer à la découverte de nouveaux courants et promouvoir de nouveaux talents. Même s'il ne peut réellement revendiquer cette position, il tient à participer aux débats sur l'immédiateté de l'expression artistique. « Il revenait au Centre Pompidou, laboratoire ayant pour vocation de défricher de nouveaux territoires, d'amorcer de nouvelles

/22 Benoit Lecoq et Evelyne Bret (sld), *Michel Ronce­nel, l'empreinte et le miroir : livres d'artistes (1992-2005)*, Nîmes, Carré d'art, 2005.

/23 Alfred Pacquement, *Philippe Parreno – Parade, op. cit.*, p. 8.

/24 Ainsi une exposition muséale qui présente comme acquis le principe d'une « période classique » du Pop, les années 1956-1968 (*Les années Pop*, Centre Pompidou, 2001), se voit confirmée et entérinée par une autre exposition muséale : « Les années 70 : l'art en cause » au CAPC de Bordeaux (1968-1977) entre octobre 2002 et janvier 2003. Richard Leeman, « Introduction, Histoire, historiographie et imaginaire historique », *20/21 siècles*, n° 5-6, « Histoire et historiographie. L'art du second xx^e siècle », automne 2007, p. 21.

/25 Aurélie Champion, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges* n° 12, PUV, printemps/été 2011.

/26 Barry Geween, « State of the Art », *The New York Times*, 11 décembre 2005. Note de Richard Leeman, « Changer d'histoire ? *Art Since 1900*, revue de presse », *20/21 siècles*, n° 5-6, « Histoire et historiographie. L'art du second xx^e siècle », automne 2007, p. 281.

/27 Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

excursions dans l'espace et le temps, de présenter l'œuvre de cette figure majeure du paysage artistique français et international/**23**. ».

Il faut aussi prendre en compte la fonction historique du musée qui, de manière dogmatique, crée une chronologie de l'histoire de l'art, de périodisations entérinées par des expositions et des catalogues/**24**. Aussi l'auteur doit-il approfondir des problématiques, développer une argumentation, tracer une sphère d'influence. Une critique qui doit mettre en valeur le caractère novateur de l'œuvre et établir de nouveaux paradigmes implique une élaboration théorique.

Dans cette perspective, le statut prédiscursif de l'auteur est confirmé par un texte dont les marques discursives manifestent une spécialisation dans le champ de l'esthétique et de l'histoire de l'art. Le texte propose une thèse fondée sur une recherche dont les marques textuelles se caractérisent aussi bien par une argumentation que par l'utilisation de termes savants, de références historiques précises, etc.

En ce sens, la démarche met l'accent sur la dimension intellectuelle, qui est inverse à l'enjeu qui sous-tend de plus en plus le choix de l'accrochage des collections permanentes des musées d'art moderne et contemporain. Celles-ci « posent de nouvelles conditions de réception en mettant l'accent sur le visible, le sensible, au détriment de la connaissance et de l'intellect, donnant ainsi au spectateur un rôle actif/**25**. ». D'ailleurs l'approche scientifique « élitiste » provoque parfois un jugement critique, le plus souvent anglo-saxon, porté à l'encontre d'auteurs qui auraient « trouvé refuge dans les domaines supérieurs de la philosophie française ou allemande et produisent une critique surchargée de jargon impossible à comprendre si l'on n'a pas un doctorat en théorie européenne/**26**. ».

Dès lors, un écart de plus en plus grand se crée entre les visiteurs de l'exposition et le catalogue qui semble remplir la fonction d'un dialogue entre des spécialistes de l'art contemporain devenus les véritables interlocuteurs de ces textes savants. Mais, que devient l'artiste et sa représentation dans cette démarche ?

La représentation de l'artiste et de son œuvre

Dans *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich/**27** montre de quelle manière l'image de l'artiste maudit se transforme en celle d'une élite qui constitue une nouvelle aristocratie dans les démocraties. De l'ancien stéréotype du créateur famélique et maudit, l'image de l'artiste est passée à celle du provocateur qui renvoie tous ses détracteurs dans le camp des conservateurs. Dans cette optique, on pourrait s'interroger sur la contribution du catalogue dans son rôle de valorisation de cette nouvelle image de l'artiste, et les possibilités de proposer à certaines occasions des stratégies « hors catalogue » comme l'avaient

pratiquées les artistes d'avant-garde. Ces stratégies « signaleraient » l'opposition au conservatisme.

C'est ce qu'Yves Klein a fait en publiant un « catalogue » de quatre pages au format du quotidien parisien *France-Soir* le 27 novembre 1960. Du point de vue formel et conceptuel, l'artiste innove en créant *Dimanche*, « le journal d'un seul jour/28 », infiltrant le secteur culturel qui s'apparenterait le mieux au (nouveau) réalisme. Dans les catalogues de facture plus conventionnelle, la représentation d'œuvres monochromes créées par des empreintes de corps est accompagnée de photos de jeunes femmes nues enduites de peintures se roulant sur le sol sous les yeux de l'assistance.

Représentation discursive de l'artiste

Toutefois, pour rester crédible, l'institution doit entretenir le mythe de la marginalité de l'artiste d'« élite » et de son opposition à l'autorité. Le meilleur moyen est de lui donner le droit à la parole. Les marques textuelles de cette intervention, accordée à l'artiste sous forme d'interviews, permettent de mettre en lumière l'interaction qui s'établit entre l'artiste et le commissaire de l'exposition/auteur du catalogue. La lecture d'extraits du catalogue de l'exposition « Figuration narrative. Paris 1960-1972 » (2006) servira ici de cas de figure à cette réflexion. La rétrospective thématique fait de ce catalogue de 355 pages un « métacatalogue » qui résume, identifie, spécifie l'histoire de « la nouvelle figuration », présente des extraits de catalogues de l'époque de l'émergence de ce mouvement sur la scène artistique et donne la parole à certains de ses acteurs/29.

L'entretien

La présentation de l'entretien obéit à un principe régulier : il est daté et précédé d'une photographie de l'artiste. C'est le conservateur Jean-Paul Ameline et une assistante, Bénédicte Ajac ou Cécile Debray, qui interviewent quelques artistes/30.

Le rôle de ce l'intervieweur est essentiel dans la mesure où il a pour mission de favoriser la production d'un discours cohérent en vue de retenir l'attention du lecteur. Il détermine le thème du discours qui se manifeste par des questions ciblées dont la première porte sur l'arrivée de l'artiste à Paris et sur ses premières années de travail. Elles se concentrent ensuite sur ses relations et filiations avec d'autres créateurs ou d'autres mouvances, et sur ses pratiques artistiques.

Dans l'entretien de Henri Cueco avec Jean-Paul Ameline et Cécile Debray, le 26 septembre 2007, se manifeste une connaissance approfondie de la biographie de l'artiste. Question : « Vers 1965, vous peignez des scènes cloisonnées en polyptyques. On les retrouve au

/28 Dans ce même journal publié à l'occasion du « Festival d'Art d'Avant-garde », Yves Klein apparaît dans une photographie intitulée « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ».

/29 Le catalogue propose en outre une bibliographie de 1964 à 2003, une biographie des artistes, la liste des principaux articles de presse publiés entre 1960 et 1972 (p. 349-350), celle des principales expositions collectives jusqu'en 1986 (p. 350-352), et enfin une sélection d'ouvrages et de catalogues monographiques consacrés aux artistes (p. 352-355).

/30 Eduardo Arroyo (p. 283), Cueco (p. 289), Erró (p. 295), Gérard Fromanger (p. 299), Alain Jouffroy (p. 305), Peter Klasen (p. 311), Jean-Jacques Lévêque, Bernard Rancillac, (p. 323), et Hervé Télémaque (p. 329).

/31 *Figuration narrative Paris 1960-1972, op. cit.*, p. 295.

/32 L'entretien entre Gérard Garouste et Jacinto Lageira débute par une question sur le nu. Voir, *Garouste*, catalogue d'exposition (Paris, 1988), Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 71.

/33 Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 145-146.

/34 *ibid.*

même moment chez d'autres peintres tels qu'Eduardo Arroyo qui les présente à la Jeune peinture assez tôt. Comment l'idée du polyptyque vient-elle ? [...] ».

La « force » de l'interview se fonde ici, moins sur les informations en soi, que sur la possibilité de se servir des réponses comme de pièces d'un échiquier théorique. L'intervieweur recoupe les réseaux, vérifie les influences, cherche à comprendre la spécificité esthétique de chacun. Question : « Néanmoins, à ce moment-là la peinture de Paul Rebeyrolle n'est pas directement politique, alors que c'est la grande période réaliste-socialiste du PCF, dans les années 1947-1953. » Question : « Cette période est marquée par l'abstraction qui est largement dominante. Comment se situe la figuration, dans ce contexte, à la fin des années 1950 ? » Question : « S'agit-il d'une opération de transfert d'une agitation politique au sens large à une agitation par les images ? ».

Cela se retrouve dans l'entretien avec l'artiste Erró : « Quand vous êtes à Paris, vous voyez très souvent Jean-Jacques Lebel qui, lui, connaît beaucoup d'artistes surréalistes. Quels sont ceux que vous rencontrez à ce moment-là/**31** ? »

L'artiste doit expliquer et défendre ce que présente le caractère non-discursif de sa production. Il doit faire preuve de compétences que l'on ne pourrait, à priori, exiger d'un artiste/**32**. Remarquons aussi que les marqueurs d'hésitation courants dans ce type d'interaction (« hum », « hein »...) ainsi que les formulations bancales qui pourraient perturber son déroulement sont effacés.

Quel serait alors le but implicite de ces entretiens ? On peut envisager le fait que l'entretien a pour but de « révéler l'homme » derrière l'œuvre comme si l'auteur était la réponse à la question que pose son texte/**33**. » Le fait de déléguer à l'artiste le droit à la parole consiste à voir « dans le créateur la source primordiale de sens, et de ce fait, celui qui est plus que tout autre habilité à interpréter son texte/**34**. » Mais, l'interview cherche une autre voie : assurer la connaissance de l'œuvre comme conséquente à des circonstances à la fois personnelles et contextuelles. Aussi les questions portent-elles sur l'opportunité des rencontres, la fréquentation d'autres artistes, et la formation d'une vocation. Dans ce parti pris de l'excellence, on peut alors se demander si le choix des interviewés ne dépend pas de leur capacité à se mesurer à des questions d'esthétique.

Cette analyse met en lumière trois aspects de l'interview. D'une part, l'intervieweur, doublement influent par son statut et ses connaissances pointues, n'est pas un intermédiaire neutre qui s'effacerait de la scène au profit de l'artiste. Dans cette interaction, un rapport de place, un rapport de force s'instaure entre l'interviewé et l'intervieweur

porteur d'une « domination symbolique » dans la sphère artistique et intellectuelle.

D'autre part, l'entretien est aussi destiné à une autre instance, le lecteur. Le locuteur doit donc gérer simultanément la régulation d'une interaction orale (reprises et reformulations) et construire mentalement et intérioriser une représentation du destinataire, de son savoir et de ses attentes. La prise en compte de cet « interlocuteur » absent est repérable à travers les marques textuelles caractéristiques d'un discours tenu par et pour un intellectuel.

Enfin, il s'agit pour l'auteur de construire un sens susceptible d'illustrer et de consolider une thèse exposée dans le texte principal du catalogue/³⁵ qui diffère des propositions antérieures de critiques et d'historiens d'art/³⁶. C'est ce qu'avait promis Jean-Paul Ameline au début de sa préface : « En réalité, comme on le verra, la figuration narrative, loin d'être une pure réaction à une secousse extérieure/³⁷ [...] ».

Les questions ciblent de nouveaux enjeux. L'artiste n'est pas seulement un créateur, mais un intellectuel conscient de la dimension théorique de son art, il participe à l'élaboration d'un système de classifications qui renforce le prestige de l'auteur du texte. Il ne s'agit plus de la présentation d'une exposition, mais de celle du déroulement d'une recherche intellectuelle et de sa portée.

/35 Jean-Paul Ameline, « Aux sources de la figuration narrative », *Figuration narrative*. Paris 1960-1972, *op. cit.*

/36 *ibid.*

/37 *ibid.*

/38 Expositions collectives et grandes monographies rétrospectives : Arp et Miró 1962 ; Rouault 1964, 1971 ; Chagall 1969 ; Paris-New-York 1977 (voir Camille Morineau, *op. cit.*, p. 158).

/39 Les catalogues des expositions de Gérard Garouste, *Kézive ou la ville mensonge*, Paris, éd. Daniel Templon, 2002 ; et *Portraits*, Paris, éd. Daniel Templon, 2004.

Représentation visuelle de l'artiste et de son œuvre

Qu'en est-il de la partie visuelle qui représente l'artiste et ses œuvres ? La partie « reproductions », nous l'avons dit plus haut, est celle qui a augmenté plus vite que les autres composantes du catalogue, c'est-à-dire la liste des œuvres exposées et des textes/³⁸. Les photographies de l'artiste qui, dans les années 1960 étaient placées dans le registre des « documents », font désormais partie intégrante du catalogue. Récurrente, la photographie du peintre dans son atelier ou devant l'une de ses œuvres, crédite le statut de l'artiste qui ne se manifeste plus par un comportement excentrique (Garouste/³⁹). Ce type de photographie le renvoie à son univers « naturel », et aussi au domaine qui régit sa « logique naturelle », celle du regard, cette fois du lecteur.

Reproductions

Le problème se pose surtout avec les productions de l'art visuel contemporain : l'utilisation de technologies nouvelles, la création d'œuvres « éphémères » comme les performances destinées à la caméra, la vidéo, et dont on ne peut présenter l'intégralité. C'est à ces incidences sur les modalités de transmission que se confronte le catalogue de l'exposition « Solitude au musée » du Musée d'art moderne de Saint-Étienne (2000-2001) qui invite le lecteur à découvrir

/40 Ces artistes ont travaillé dans les studios de « l'Akademie Schloss Solitude », lieu international et interdisciplinaire de rencontres d'artistes.

/41 Anne-Marie Comparini, dans *Solitude au musée*, catalogue d'exposition (Saint-Étienne, 2000-2001), Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, 2000.

/42 Claire Gacongne, « Cézanne pixelisé : étude comparative de 3 CD-Rom », dans Dominique Château et Bernard Darras (sld), *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1999, p. 102.

/43 Arnaud Lambert, « Données et programmes – Pour une approche politique des CD-Rom d'artistes », mémoire de D.E.A. mené sous la direction de Philippe Dagen, septembre 2002, Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

/44 Christian Bonnefoi. *L'Apparition du visible*, catalogue d'exposition (Paris, 2008-2009), Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2008.

les œuvres de dix-sept jeunes artistes/**40**. « De la peinture à la photographie, de la vidéo au cinéma en passant par l'écriture, les nouvelles techniques et le design, c'est toute la richesse, toute la diversité des pratiques artistiques de ces dernières décennies que nous dévoile cette exposition/**41**. ».

Certes, chaque artiste expose des œuvres très différentes les unes des autres. Toutefois, la diversité de ces pratiques se voit convertie en un modèle unique de mise en pages. Celle-ci, très originale en soi, se caractérise par la simulation d'une page d'accueil d'un site où se juxtaposent des photos de l'œuvre exposée dans son contexte muséal, des photos extraites de la vidéo accompagnées par un texte. Conformément à l'esprit de communication contemporaine, les adresses de sites en ligne sur le net sont inscrites sur la page de chaque artiste.

Mais alors, l'œuvre qui voulait jusqu'à transformer l'espace muséal est récupérée par une configuration visuelle ordonnée de la page du catalogue. La sophistication du « design » efface alors toute marque de transgression de ces productions qui ont toutefois pour principe fondamental une rupture avec le système institutionnel de la production et de la circulation des objets d'art.

Le catalogue sous forme numérique

Les supports numériques sont de « nouveaux supports d'information qui combine textes écrits, images, bandes-son, vidéo et photographies, donc des médias multiples/**42** » de diffusion. La gestion de l'information n'est toutefois pas libre car le système programmatique nécessite l'aide de spécialistes, mais l'artiste peut encore décider de tout : « de l'apparence des écrans, du spectre des commandes et des ordres possibles, des modes d'apparition des données, de leur organisation, du degré de liberté concédé à l'utilisateur/**43** [...] » Il faut toutefois, dans le cadre de cette intervention, distinguer entre le CD-Rom d'artiste et le CD-Rom qui remplit la fonction de catalogue. Dans ce cas, l'artiste va jusqu'à faire acte d'autocensure.

Christian Bonnefoi ajoute un DVD à son catalogue, où il y présente l'évolution de sa démarche. Il est toutefois conscient de la distribution des territoires, ceux réservés à l'artiste et ceux à la critique. Aussi sa note destinée au lecteur consiste-t-elle à marquer et à perpétuer la répartition des pouvoirs symboliques. Il présente ainsi le contenu de son DVD : « Je précise également que diagramme et lexique sont une expérience personnelle, partie intégrante de ma démarche ; ils n'ont donc aucun objectif théorique et ne présentent aucune intrusion critique/**44**. ».

L'apport d'informations visuelles, renforcé par les nouvelles technologies, peut donner l'illusion d'une relation directe entre l'artiste et l'exposition. Mais l'accumulation dépasse souvent les fonctions tes-

timoniales de l'exposition, et le stock d'images mises à la disposition du « lecteur » éloigne ce dernier du contexte spatio-temporel de l'évènement. De plus, les nouveaux moyens de diffusion de l'institution muséale (site internet) brouillent les frontières entre les fonctions du catalogue comme dispositif de médiation que peut aussi remplir cette documentation « virtuelle » et illimitée/⁴⁵. Le « visiteur » peut suivre la mise en place de l'exposition, passer dans les coulisses. Ainsi, le sens de l'exposition échappe facilement à l'artiste pour devenir un élément-prétexte d'un métadiscours décuplé par le système de diffusion sur la toile. Internet consacre alors la disparition de l'objet matériel qui était le but primordial de la création artistique/⁴⁶.

Le catalogue d'exposition d'art contemporain devient un lieu d'enjeux collectifs. Il manifeste le paradoxe d'un type de liens social qu'est l'interaction entre des représentants d'une institution contre laquelle l'artiste est censée s'opposer. Il sert de croisement aussi bien pour l'artiste en quête de reconnaissance, que pour le public qui vient à la rencontre de ses œuvres. Mais l'analyse montre la force et la faiblesse de la médiation du texte entre le spectateur confronté à des œuvres dont la signification et l'intérêt esthétique lui échappent. L'apport des « images » offre une meilleure compréhension de la gestuelle de l'artiste, mais l'inflation d'informations qui traduit une démarche scientifique a pour effet de déplacer la fonction médiatique traditionnelle entre l'artiste et le public au profit d'un discours entre les spécialistes de l'art aux plus hauts niveaux de l'institution et de l'académie. Il se manifeste même dans les interviews élaborées jusque dans les moindres détails par le conservateur qui reste ainsi le maître de la gestion de la représentation de l'artiste. L'auteur du catalogue domine la situation en ciblant son lectorat d'intellectuels, opérant ainsi un effet sur le classement hiérarchique des institutions muséales et de leurs représentants. Mais une nouvelle voie pourrait émerger avec la collaboration étroite entre l'artiste, le commissaire et des graphistes. L'exemple du catalogue de l'exposition « Annette Messenger » montre qu'il est possible d'élargir le réseau interdiscursif traditionnel au profit de nouveaux profils en déléguant le droit à la parole à des acteurs qui ne sont pas spécifiquement des spécialistes de l'art, et proposant ainsi une lecture polysémique des œuvres. Il va sans dire que de nouveau, mais dans une toute autre perspective cette fois, le catalogue dépasse les frontières spatiales de l'exposition.

Colette Leinman

^{/45} Ainsi, le site de l'exposition « Personnes » (Monumenta 2010) de Christian Boltanski dans la Nef du Grand Palais propose différentes rubriques : « entretien avec l'artiste » ; « le *making of* », film de Heinz-Peter Schwerfel (produit par Schuch Conseils et avec la collaboration du CNAP).

^{/46} La problématique est posée dans l'exposition « Les Immatériaux », Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.