

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

L'EXPOSITION À L'OUVRAGE

HISTOIRE, FORMES ET ENJEUX DU CATALOGUE D'EXPOSITION

Actes des journées d'étude des 11, 12 et 13 mai 2023

sous la direction de
Mica Gherghescu, Marie Gispert et Hélène Trespeuch,
avec la collaboration de Victor Claass

Pour citer cet ouvrage

Mica Gherghescu, Marie Gispert et Hélène Trespeuch (dir.), *L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition*, Actes des journées d'étude des 11, 12 et 13 mai 2023, INHA, Centre Pompidou, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2025.

ISBN : 978-2-491040-22-2

Mica Gherghescu, Marie Gispert, Hélène Trespeuch, Introduction 3

TEMPORALITÉS. LE CATALOGUE, AVANT, PENDANT, APRÈS L'EXPOSITION

Claire Dupin de Beyssat, L'indispensable livret de Salon? Usages et concurrences des catalogues des Expositions de peinture et de sculpture au XIX   siècle 15

Camille Philippon, Les catalogues d'exposition de galerie et la critique d'art : l'exemple de Louis Vauxcelles (1905-1943) 30

Amelie Ochs, Le catalogue de l'exposition *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) dans l'histoire de la modernité photographique 47

Rémi Parcollet, Le catalogue *post expositio*. Le catalogue publié après l'exposition est-il un catalogue? 69

HISTOIRES. DES CATALOGUES POUR ÉCRIRE L'HISTOIRE DES ARTS?

Stéphanie-Emmanuelle Louis, Des années 1930 à nos jours : les catalogues d'expositions sur Georges Méliès ou la perpétuelle redécouverte d'un pionnier du cinéma 84

Zouina Ait Slimani, Les enjeux de la représentation de l'art moderne en Irak à travers les catalogues d'expositions (1941-1958) 103

Natasha Milovzorova, Les avatars éditoriaux du catalogue *Paris-Moscou* et de ses faux-semblants 121

Liu Qiuchi, Le catalogue d'exposition, récit d'un art contemporain chinois dispersé et disparu 142

MATÉRIALITÉS. L'OBJET CATALOGUE

Matilde Cartolari, Eloquent Images: Italian Art, Photography, and Propaganda in the 1930s 162

Thierry Davila, Duchamp, du catalogue 182

Jean-Matthieu Méon, Des catalogues sans histoires? Logique de fragment et récit dans les catalogues d'expositions de bande dessinée 195

Kathryn M. Floyd, *Primary Structures* Reprinted: The Facsimile Catalogue from Scholarly Source to Exhibitionary Object 216

Julien Michel, « Gadget » ou « chose de l'esprit »? Les   ditions du Centre régional d'art contemporain de Labège (1985-1994) 234

Bio-bibliographies des auteur.rices 253

Dans le troisième volume de sa série *Artoons*, qui réunit des dessins humoristiques sur le monde de l'art et ses travers, Pablo Helguera (1971-) met en scène deux archéologues déterrants une tablette recouverte de signes inconnus. L'un deux, loupe à la main, affirme : « Le texte est incompréhensible – ce doit être un catalogue d'exposition¹. » Au-delà du bon mot, le dessin renvoie autant à la familiarité des lecteurs et lectrices avec le catalogue d'exposition qu'à leur supposée incompréhension, autant à son inscription dans le monde de l'art contemporain caricaturé par Helguera qu'à son ancienneté. Le catalogue d'exposition, compris dans une acception très large comme l'ouvrage qui accompagne une exposition temporaire, est en effet une forme ancienne. Qu'on fasse remonter ses origines aux fascicules imprimés à l'occasion de présentations de reliques à la fin du xv^e et au début du xvr^e siècle² ou aux livrets des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de 1673, qu'on considère que sa forme moderne trouve sa source dans l'ouvrage accompagnant l'exposition du South Kensington Museum de Londres en juin 1862³ ou dans celui que dirige Charles

- 1 Pablo HELGUERA, « The Text Is Incomprehensible – it Must be an Exhibition Catalogue », *Artoons*, vol. 3, 2010, New York, Courtesy Jorge Pinto Books.
- 2 Diana FESSL, *Das spätmittelalterliche Heiltumsbuch als autonomer Publikationstypus – der erste Ausstellungskatalog neuzeitlicher Prägung mit Erinnerungswert*, 2013, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2013 et Philippe CORDEZ, « Wallfahrt und Medienwettbewerb. Serialität und Formenwandel der Heiltumsverzeichnisse mit Reliquienbildern im Heiligen Römischen Reich (1460-1520) », dans A. TACKE (dir.), « *Ich armer sündiger Mensch* ». *Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2006, p. 37-73 (https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6248/1/Cordez_Wallfahrt_und_Medienwettbewerb_2006.pdf).
- 3 *Catalogue of the Special Exhibition of Works of Art of the Medieval, Renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum*, juin 1862, Londres, édition révisée, janvier 1863. L'hypothèse est défendue par Guillaume SCHERF dans « Le catalogue d'exposition : plaidoyer pour un genre littéraire », dans Cecilia HURLEY GRIENER, Claire BARBILLON (dir.), *Le Catalogue dans tous ses états*, actes des rencontres de l'École du Louvre, 12-14 déc. 2012, Paris, École du Louvre, 2015, p. 243-255.

Sterling pour *Les Peintres de la réalité à Paris en 1934*⁴, le catalogue d'exposition existe de fait depuis des siècles.

Il ne sera néanmoins pas question ici de retracer son histoire, mais de procéder à un changement de perspective. Les historiens et historiennes de l'art sont en effet familier-es de cet ouvrage, qui est le plus souvent considéré comme un outil de travail, ou, au mieux, comme une source⁵. Il n'existe en revanche que peu de travaux qui en fassent un objet d'étude en soi, considéré à la fois *avec*, à *côté* et *indépendamment* de l'exposition qu'il accompagne. Le catalogue d'exposition n'est certes pas un sujet inédit, et conservateurs et conservatrices, bibliothécaires, historiens et historiennes s'en sont emparé-es de manière sporadique, sans toutefois parvenir à lancer un véritable champ d'études. Objet complexe, multiforme, pluridisciplinaire par nature, engageant aussi bien l'histoire de l'art que celle du graphisme, de l'édition⁶ ou de la médiation et des publics⁷, le catalogue d'exposition semble pourtant avoir constitué un point aveugle de toutes ces disciplines. L'histoire de l'art est notamment restée longtemps étrangère aux réflexions sur cet ouvrage, et n'en a pas été à l'origine.

Pour l'espace francophone, il faudrait toutefois rappeler deux actions pionnières. La première, rattachée au travail exemplaire de l'historien d'art et éditeur

4 Charles STERLING (dir.), *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, cat. expo., Paris, musée de l'Orangerie, 24 nov. 1934-24 mars 1935, Paris, Édition des musées nationaux, 1934. L'hypothèse est défendue par Pierre ROSENBERG dans « Un genre nouveau : le catalogue d'exposition », *Histoire de l'art*, 1988, n° 1-2, p. 101-102 (https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_1988_num_1_1_1637, consulté le 22 août 2024).

5 Le programme Artl@s repose par exemple sur un dépouillement systématique des catalogues d'exposition pour dresser une cartographie mondiale des expositions. Centraux dans ce projet, ils ne sont néanmoins considérés que comme des sources pour retracer une histoire et une géographie artistiques. Voir Béatrice JOYEUX-PRUNEL, Olivier MARCEL, « Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. A Source for Social and Spatial Art History », *Artl@s Bulletin*, vol. 4, issue 2 : « Art Traceability », 2015 (<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/8/>, consulté le 22 août 2024).

6 La bibliographie d'histoire de l'édition réunie par Jean-Yves Mollier ne mentionne que quelques titres sur les livres d'art en général, et aucun sur les catalogues d'exposition en particulier. (<https://shs.hal.science/halshs-01164765/>).

7 Il faut néanmoins mentionner ici, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, les travaux de Bernadette Dufrène sur les expositions inaugurales du Centre Pompidou, qui accordent une place non négligeable aux catalogues d'exposition. Voir Bernadette SAOU-DUFRÈNE, *Art et médiatisation : le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou (Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou)*, thèse de doctorat en sciences de l'information sous la direction de Daniel Bougnoux, université Stendhal, Grenoble, 1998 et Id., « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », *Culture & Musées*, n° 8, 1995, p. 75-101.

belge Ernst Goldschmidt, instigateur en 1947 d'une *Bibliographie internationale de catalogues d'exposition*, projet intellectuel d'envergure qui rythma à Bruxelles la vie des revues *Les Arts Plastiques* et *Quadrum* et qui constitua le socle de l'édition, inégalée depuis, du bulletin bibliographique *Catalogus*, rubrique spécialisée, à partir de 1983, de la revue *Artefactum*. Avec l'ambition de constituer un répertoire exhaustif de catalogues d'exposition, *Catalogus* fut repris à partir de 1988 par Pontus Hultén, comme brochure rattachée à l'Institut des hautes études en Arts plastiques, inséré par la suite comme supplément des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, avant de retrouver une nouvelle vie dans le cadre du Centre de documentation Ernst Goldschmidt au musée d'Art contemporain de Marseille. C'est ensuite au philosophe Louis Marin que l'on doit une première approche réflexive du catalogue d'exposition comme objet singulier. Dans un texte écrit à l'occasion de l'exposition « Les Cubistes » à la galerie des Beaux-arts de Bordeaux, puis au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1973, et publié dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*⁸, il s'intéresse plus particulièrement à son catalogue, préfacé par Jean Cassou⁹. Il distingue alors le « catalogue-en-acte » et le « catalogue-monument », considérant que les catalogues ne sont pas seulement des « instruments à faire de l'histoire » mais des « actions concrètes et remarquables par lesquelles l'histoire se fait¹⁰ » : ils ne servent en effet pas seulement de guides dans l'exposition temporaire mais constituent également le document qu'elle laisse derrière elle après sa disparition.

Si Marin offre de remarquables outils méthodologiques pour l'étude du catalogue d'exposition, c'est Pierre Rosenberg qui signe le premier véritable plaidoyer pour leur prise en considération par l'histoire de l'art. Dans un dossier du premier numéro de la revue *Histoire de l'art* consacré au catalogue d'exposition¹¹ (au sein d'un numéro sur l'architecture), il publie un texte clairement identifié comme une « tribune » et intitulé « Un genre nouveau : le catalogue

8 Louis MARIN, « La célébration des œuvres d'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 5-6, novembre 1975, p. 50-64. L'article a été récemment réédité : Louis MARIN, *La célébration des œuvres d'art*, envoyé par Dominique POULOT, Paris, Éditions de la Sorbonne (Tirés à Part), 2023.

9 Gilbert MARTIN-MERY, Jacques LASSAIGNE (dir.), *Les Cubistes*, cat. expo., Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 4 mai-1^{er} sept. 1973, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 26 sept.-10 nov. 1973, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1973.

10 Louis MARIN, « La célébration des œuvres d'art », art. cité à la note 8, p. 31-32.

11 Outre le texte de Rosenberg, la « Tribune » réunit un texte de Daniel Ternois, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue » (p. 103-109) et un autre de Jean Clair intitulé « Les catalogues d'exposition : le cas Bonnard » (p. 110-112).

d'exposition¹² ». Rappelant la paradoxale temporalité du catalogue, qui constitue la mémoire de l'exposition alors même qu'il doit nécessairement paraître avant son ouverture, il insiste sur son « utilité » et « sur ce qui le différencie (ou devrait le différencier) du livre d'art¹³ ». Si sa réponse – la notice – ne semble plus vraiment correspondre aux critères des catalogues d'exposition actuels, ses conclusions ouvrent en revanche à des questions très stimulantes : « Le bon catalogue est la preuve que l'histoire de l'art est une discipline à part entière », écrit-il avant d'asséner : « Depuis la guerre, [l'histoire de l'art] a bien plus avancé – en France surtout – grâce aux catalogues d'exposition que grâce aux livres¹⁴. » Il n'est pas anodin que cette tribune soit signée par celui qui est alors conservateur des peintures au Louvre – une tribune venant donc des musées et non des universités. La date de 1988 est également à prendre en compte : elle correspond à la tenue à Florence de la troisième conférence internationale des bibliothèques d'art qui a pour thème « Les catalogues d'exposition¹⁵ ». Si la conférence donne également la parole à des historiens et historiennes de l'art, des bibliothécaires en sont à l'origine. Les années 1980 marquent pourtant les débuts d'un champ aujourd'hui largement développé : l'histoire des expositions, qui se développe en Allemagne puis aux États-Unis. Dans l'espace germanophone, d'abord, paraît *Stationen der Moderne*, qui revient sur les expositions du xx^e siècle jugées les plus significatives¹⁶. Si le volume est aujourd'hui classique, on sait moins que le texte était alors accompagné d'un *reprint* des catalogues de dix expositions¹⁷. Eberhard Roters, à l'origine de ce volume, venait alors tout juste de quitter la Berlinische Galerie dont il avait été le directeur fondateur,

12 Pierre ROSENBERG, « Un genre nouveau : le catalogue d'exposition », art. cité à la note 4.

13 *Ibid.*, p. 101.

14 *Ibid.*, p. 102.

15 *I cataloghi delle esposizioni: atti del terzo Convegno europeo delle biblioteche d'arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988, Fiesole, Casalin libri, 1989.

16 Eberhard ROTERS (dir.), *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 25 sept. 1988-8 janv. 1989, Berlin, Nicolai, 1988.

17 Il s'agit des catalogues d'expositions *Künstlergemeinschaft Brücke* (Dresden, Galerie Arnold, 1910), *I. Ausstellung – Der Blaue Reiter* (München, galerie Tannhauser, 1911), *Erster Deutscher Herbstsalon* (Berlin, Galerie der Sturm, 1913), *Erste Internationale Dada-Messe* (Berlin, Kunstsalon Dr. Burchard, 1920), 1. *Russische Kunstausstellung* (Berlin, Galerie van Diemen, 1922), *Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1925), *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst* (München/Berlin, Reichspropagandaleitung / Amtsleitung Kultur, 1937), *Exhibition of 20th Century German Art* (London, New Burlington Galleries, 1938), *Zen 49* (München, Central Art collecting Point, 1950), *Fluxus – Version A* (Wiesbaden, George Macunias, 1962).

et le volume constituait lui-m eme un catalogue d'exposition. Un historien de l'art *et* conservateur, donc... Mais ces ann ees sont aussi marqu ees en France par une pol emique éditoriale prenant pour objet les catalogues d'exposition : alors qu'ont été publiés, à la suite des catalogues inauguraux du Centre Pompidou, des ouvrages de plus en plus volumineux, alors que *Lib eration* peut m eme parler d'une véritable « catalogomanie¹⁸ », les éditeurs privés de livres d'art s'inquiètent de la concurrence qu'ils jugent déloyale des catalogues de musée. Philippe Sers publie ainsi une tribune dans *Le Monde* regrettant le « dommage réel pour la profession » que constituent « les chiffres de vente des catalogues des grandes expositions¹⁹ », tribune qui donne lieu à une réponse d'Hubert Landais, alors directeur de la Direction des Musées de France²⁰. Les catalogues d'exposition sont donc au cœur de l'actualité artistique à la fin des années 1980. Pour autant, il semble que les chercheurs et chercheuses en histoire de l'art ne se soient alors pas emparé-es du sujet.

Depuis la fin des années 1980, seuls deux volumes collectifs se sont, à notre connaissance, véritablement penchés sur le catalogue d'exposition. Le premier est un numéro spécial des *Cahiers du Musée national d'art moderne* de 1996 – les musées, de nouveau – qui réunit sur plus de 200 pages les essais de philosophes, de commissaires, de spécialistes du graphisme ou de l'édition d'art²¹. Les textes proposent aussi bien une approche théorique ou quantitative que des cas d'étude ou des témoignages. Presque vingt ans plus tard, c'est cette fois un volume germanophone qui propose un nouvel état des lieux de la question réuni par Dagmar Bosse, Michael Glasmeier et Agnes Prus²². En 2012 s'est certes tenu à l' cole du Louvre un colloque intitulé « Le catalogue dans tous ses  tats », dont les actes ont été publiés en 2015. Mais il ne s'intéressait pas

18 Brigitte PAULINO-NETO, « Le virus du catalogue », *Lib eration*, 21 novembre 1984 : « N'en doutez pas : la catalogomanie a encore frappé. [...] En rentrant chez lui, le catalogomane peut, d'une main, mesurer la place vide des laissés pour compte; de l'autre, il tend à sa progéniture les exemplaires des petits journaux que le Centre réalise avec succès pour les enfants (Bonnard, De Kooning, Chagall, Kandinsky). Le ver est dans le fruit, l'avenir de la catalogomanie est assuré. »

19 Philippe SERS, « Au Ministre de la culture », *Le Monde*, 19 mars 1984.

20 Hubert LANDAIS, « Livres aux musées », *Le Monde*, 16 avril 1984.

21 *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, né 56-57, « Du catalogue », été-automne 1996. Au sommaire, on trouve les noms de : Patricia Falguières, Roland Recht, Roxane Jubert, Siegfried Gohr, Reiner Speck, Anne M eglin-Delcroix, Guy Schraenen, Michel Gauthier, Marion Hohlfeldt, Camille Morineau, Peter Weibel et William Blake.

22 Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, Agnes PRUS ( d.), *Der Ausstellungskatalog: Beiträge zur Geschichte und Theorie*, Cologne, Salon-Verlag, 2004.

spécifiquement au catalogue d'expositions temporaires, élargissant au contraire la focale en prenant en compte catalogues de collection et catalogues raisonnés. Si la définition du catalogue d'exposition gagne certes à la confrontation avec ces proches cousins, il n'en reste pas moins qu'il ne constituait alors qu'un objet parmi d'autres. Outre ces trois volumes, les approches ont été essentiellement monographiques, les recherches portant tantôt sur une forme de catalogue d'avant-garde²³, tantôt sur les catalogues dirigés par un conservateur en particulier²⁴, et, surtout, sur les catalogues livres d'artiste²⁵ ou les catalogues d'art contemporain²⁶, et notamment d'art conceptuel²⁷. Comment s'en étonner? Le corpus est tellement vaste, les angles d'approche si divers qu'on s'épuiserait à vouloir seul-e embrasser l'histoire et les enjeux de cet objet.

En parallèle, c'est la science bibliothéconomique qui tenta à son tour une analyse systématique des catalogues d'exposition et il convient de rappeler ici le rôle critique et éminemment réflexif joué par ces communautés expertes, dans la définition et l'ouverture du médium. La motivation était en grande partie issue d'une situation pragmatique, celle du constat d'un manque de formalisation descriptive et d'indexation fine, mais lisible, face à la volumétrie massive de la production éditoriale et à la multiplicité des acteurs et actrices qui y interviennent. Les premières entreprises de rassemblement bibliographique exhaustif ont eu lieu dans l'espace nord-américain, animées par une communauté de spécialistes bibliothécaires, souvent raccordés au monde des musées, qui réfléchirent, à partir de la diversité des médias, aux premières catalogographies structurées. Constitués en groupes de recherche et de travail à partir de la fin des années 1980, spécialistes de tout bord rassemblèrent en 1992 la *Worldwide Bibliography*

23 Colette LEINMAN, *Les catalogues d'expositions surréalistes à Paris. 1924-1939*, Amsterdam/New York, Brill/Rodopi, 2015.

24 Lutz JAHRE, *Das gedruckte Museum von Pontus Hulten, Kunstausstellungen und ihre Bücher*, Ostfildern/Bonn, Cantz/Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, 1995.

25 Voir par exemple la thèse de Jérôme DUPEYRAT, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, université Rennes 2, 2012.

26 Ulrike Felsing, *Reflexive Kataloge. Ein Medium der Übersetzung als Ausstellung, Film und Hyper-text*, Bielefeld, transcript Verlag, 2021.

27 Voir par exemple Michalis PICHLER (éd.), *Books and Ideas after Seth Siegelaub*, Dijon, Les presses du réel, 2016 et la thèse de Sara MARTINETTI, « *I never write, I just do* » : pratiques de l'écrit et enjeux théoriques du travail de Seth Siegelaub dans l'art conceptuel, le militantisme et l'érudition, sous la direction de Béatrice Fraenkel, Paris, EHESS, 2020.

of *Art Exhibition Catalogues, 1963-1987*²⁸. La démarche eut une vertu constructive et constitua l'un des tout premiers noyaux de réglementation prescriptive dans la description des catalogues, précédant les grands outils bibliographiques fédérateurs des catalogues d'exposition. Sur le sol français, la réflexion est intimement liée au travail de Francine Delaigle à la documentation du Musée national d'art moderne (actuelle Bibliothèque Kandinsky) et à la publication du manuel *Les catalogues d'exposition : guide de catalogage*, en 1991²⁹. Saluant la démarche de Delaigle, Pierre Rosenberg rappelait dans la préface de l'ouvrage la complexité descriptive et l'auctorialité distribuée du catalogue d'exposition.

Sans expliquer les raisons d'un intérêt tardif des historiens et des historiennes de l'art pour le catalogue d'exposition envisagé comme objet d'étude plus que comme ressource pour la recherche, le référencement bibliographique des catalogues d'exposition reste une problématique de taille. Celui-ci ne donne généralement aucune indication sur le contenu multiforme de ces publications, ni sur ses auteurs et autrices³⁰, ni sur la place occupée par les illustrations (rarement dénombrées). Cette observation vaut, d'une manière générale, pour tous les ouvrages collectifs, mais elle est particulièrement préjudiciable à l'étude des catalogues d'exposition, car la physionomie de ces publications offre une grande variété. Les informations sélectionnées et affichées par les catalogues

28 *Worldwide Bibliography of Art Exhibition catalogues, 1963-1987*, Millwood/New York, Kraus international publications; Ithaca (New York), Worldwide books, 1992.

29 Francine DELAIGLE, *Les catalogues d'exposition : guide de catalogage*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991

30 Voir l'éditorial de Guillaume FAROULT, « Les invisibles de la bibliographie », *Revue de l'art*, né 205, 2019-3, p. 5-9. Ce dernier écrit : «    la différence des autres productions savantes en histoire de l'art, le statut des auteurs y semble très subalterne comme si l'institution hôtesse de l'  v  nement (ou les institutions en cas de plusieurs étapes) primai[en]t sur les concepteurs eux-mêmes. Ainsi a-t-on coutume de mentionner en références abrégées "Paris, 2010" pour une exposition présentée par une institution parisienne cette année-là alors que n'importe quel ouvrage sera référencé par nom(s) d'auteur(s) et année de publication selon la formule "Untel, 2010" par exemple. Il est rare qu'un catalogue d'exposition soit le produit d'un seul auteur mais à l'identique de tel ouvrage de synthèse ou d'actes de colloque qui seront néanmoins généralement référencés en tenant compte du (des) directeur(s) d'ouvrage. » La publication de ces actes de journées d'étude fut l'occasion renouvelée de réfléchir à cette question : nous avons ainsi décidé de recommander aux auteur-ices de préciser, dans leurs références bibliographiques, le nom des directeur-trices de publication et/ou commissaires d'exposition avant le titre du catalogue. Mais il est bientôt apparu non seulement que ces noms ne sont pas toujours connus, mais qu'il manquerait nécessairement celui des auteur-ices impliqué-es dans ces publications. Nous nous sommes résolu-es    ce choix que justifiait la raison pratique plutôt que scientifique.

de bibliothèques en ligne sont donc adaptées à une recherche thématique par mots-clés sur un sujet donné, mais compliquent la tâche de toute personne souhaitant interroger l'évolution et/ou la multiplicité des formats des catalogues d'exposition, ou un type particulier de ces publications, sans se limiter à une période et/ou à une production artistique spécifique. En effet, dans les catalogues en ligne des bibliothèques, outre les informations habituelles (titre, éditeur, nombre de pages), le nom du ou de la commissaire d'exposition et/ou du ou de la directeur-trice de publication est mentionné, ainsi que les lieux et dates des expositions, mais il faut avoir entre les mains ces objets imprimés pour prendre conscience que certains d'entre eux présentent, par exemple, des anthologies de textes, des traductions inédites, quand d'autres privilégient illustrations et notices d'œuvres. Aussi, étant donné qu'un aperçu de la couverture des ouvrages référencés est parfois intégré aux catalogues en ligne des bibliothèques, il serait certainement souhaitable, à l'avenir, qu'y soit ajouté, *a minima*, le sommaire des catalogues d'exposition, afin de faciliter les recherches sur cet objet en tant que tel, et non simplement sur le sujet qu'il traite.

C'est donc collectivement, dans une démarche résolument transpériode et transdisciplinaire, qu'il nous semble falloir reprendre les études sur le catalogue d'exposition. L'étude du catalogue d'exposition en effet mérite de ne pas être restreinte à la seule histoire des expositions. Elle suppose au contraire d'ouvrir largement la focale : à l'historiographie de l'art, à l'histoire des musées et des galeries d'art (et de tout autre espace susceptible d'organiser et/ou d'accueillir une manifestation artistique temporaire), mais aussi à l'histoire du livre, de l'édition, du design graphique, ainsi qu'à l'étude du public-lectorat auquel le catalogue d'exposition est destiné. C'était tout l'enjeu des journées d'étude organisées en mai 2023 à Paris, soutenues par le laboratoire HiCSA de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le laboratoire CRISES de l'université Paul-Valéry – Montpellier 3, le laboratoire TEAMeD de l'université Paris 8 et la bibliothèque Kandinsky du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou³¹ et ici publiées.

Le présent ouvrage est divisé en trois sections : temporalités, histoires et matérialités. Celles-ci sont toutefois plus poreuses que strictement hermétiques dans la mesure où beaucoup des textes présentés ici proposent des analyses

31 « L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition », journées d'étude internationales, 11-13 mai 2023, Paris, Galerie Colbert, Centre Pompidou. Le comité scientifique réunissait Victor Claass, Marie Gispert, Mica Gherghescu, Joëlle Le Marec, Nicolas Liucci-Goutnikov, David Martens, Catherine de Smet et Hélène Trespeuch.

ayant trait à plusieurs de ces sections. Le catalogue d'exposition est un objet si complexe qu'il paraît en effet difficile de l'appréhender sans interroger tout à la fois son temps de production et son temps de réception, ce qui signifie aussi bien rappeler les attentes auxquelles il doit répondre, que souligner les choix plus singuliers de celles et ceux qui le façonnent, s'intéresser à la manière dont un public de lecteurs et lectrices s'en empare, et étudier son impact historiographique dans le champ de l'histoire de l'art notamment. L'écart entre les sections anticipées pour les journées d'études et les chapitres de ce volume dessine dans le même temps, en creux, tout le travail qui reste à faire sur ces objets³².

La première section « TEMPORALIT ES » réunit des articles dont les points de départ s'avèrent très différents : il est question tout à la fois du livret de salon du xix e siècle (Claire Dupin de Beyssat), du fonds d'un critique d'art à la charnière entre la fin du xix e siècle et le début du xx e siècle (Camille Philippon), d'une célèbre exposition de l'entre-deux-guerres (Amelie Ochs) et d'un corpus de catalogues d'expositions d'art contemporain (Rémi Parcollet). En dépit de la diversité de leur objet d'étude, ces textes soulignent les points saillants de l'histoire du catalogue d'exposition. Ils rappellent notamment l'habitude prise, sinon la nécessité pratique qui dicte que le catalogue soit publié avant l'exposition, afin d'accompagner les spectateurs dans leur visite – ce support imprimé leur permettant de découvrir le titre et l'auteur des œuvres exposées en l'absence de carte, ou encore d'avoir un support pour prendre quelques notes pendant la visite. Ainsi le catalogue est précieux car il réunit des informations essentielles sur l'exposition qu'il accompagne : aux listes d'œuvres par artiste s'ajoutent progressivement, au début du xx e siècle, quelques reproductions photographiques, transformant dès lors la physionomie des catalogues, où l'équilibre entre le texte et les images est chaque fois rediscuté. Mais cette exigence de concomitance entre l'inauguration et la parution du catalogue interdit à celui-ci de documenter celle-là. Le moment crucial de la rencontre entre des œuvres et un espace d'exposition y échappe, la plupart du temps. Les photographies prises des accrochages circulent donc souvent indépendamment du catalogue (et servent de source indispensable à la reconstruction de certaines expositions historiques). Et les contributeur-ices des catalogues sont condamné-es   écrire sur des œuvres à partir de leurs souvenirs ou de reproductions photographiques.

32 Les journées d'étude de mai 2023 constituent en ce sens un état des lieux autant qu'une invitation à la recherche. Les thèmes abordés seront déployés en une série de journées d'étude thématiques entre 2024 et 2027, la première « Le catalogue d'exposition : un objet dans l'histoire », ayant eu lieu à Paris (galerie Colbert, musée du Louvre) en avril 2024.

« Il est clairement admis désormais que l'histoire de l'art de la seconde moitié du xx^e siècle n'est plus une histoire des œuvres mais une histoire des expositions³³ », affirmait Harald Szeemann. La deuxième section, « HISTOIRES », pose la question plus spécifique du rôle des catalogues d'exposition dans cette écriture de l'histoire de l'art, ou plutôt des histoires des arts. Il ne s'agit pas ici de travailler seulement sur des expositions « exemplaires » ou sur « celles qui ont fait l'histoire », mais aussi sur des expositions que l'on pourrait qualifier d'ordinaires. En effet, si la réussite d'une exposition et de son catalogue devait se mesurer à la portée qu'ils ont eue dans l'écriture de l'histoire de l'art, alors n'étudier que les expositions exemplaires serait biaiser d'emblée la question des liens entre histoire des expositions et de leur catalogue et histoire de l'art. Aussi, à côté des catalogues d'expositions que l'on peut qualifier d'historiques, comme *Paris-Moscou* en 1979 (Natasha Milovzorova) ou *China's New Art, Post-1989* en 1993 (Liu Qiuchi), ce sont aussi les catalogues, parfois modestes, qui ont accompagné la genèse d'un art moderne irakien dans les années 1940 et 1950 qui sont ici envisagés (Zouina Ait Slimani). Ces essais témoignent par ailleurs de la diversité des modalités d'écriture de l'histoire par les catalogues d'exposition : quand les catalogues, quoique souvent indigents, ont pu constituer non seulement une documentation mais aussi le lieu d'élaboration d'un vocabulaire de l'art moderne en Irak, les catalogues d'art chinois publiés dans les années 1990 ont souvent été à l'origine d'une simplification abusive d'un art complexe et en devenir, le diffusant autant qu'ils en orientent la compréhension. Quant aux différents avatars éditoriaux de l'exposition « Paris-Moscou », ils sont le reflet des contraintes liées à l'histoire des relations culturelles franco-soviétiques en même temps qu'ils contribuent à l'écrire. Le catalogue d'exposition, enfin, peut-être le lieu de l'écriture d'une autre histoire des arts : l'évolution des catalogues des expositions consacrées à Georges Méliès (Stéphanie Louis) dit ainsi quelque chose à la fois des formes changeantes du catalogue en général et de l'institutionnalisation de l'histoire du cinéma par le musée.

Enfin, la troisième section dédiée aux « MATÉRIALITÉS » du catalogue d'exposition poursuit, sans jamais les épuiser, les déclinaisons multiples d'un genre tiraillé historiquement entre la formule (et l'écriture) plutôt stable du « beau livre », qui a fait au fil du temps ses preuves scientifiques (et souvent commerciales), et son contre-champ critique, toujours à l'affût de nouvelles

33 Harald Szeemann cité dans Florence DERIEUX, *Harald Szeemann: Individual methodology*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 8 : « It is now widely accepted that the art history of the second half of the 20th century is no longer a history of artworks but a history of exhibitions. »

inventions narratives et formelles. Déjà dans sa forme historique, la présence progressive d'illustrations photographiques témoigne de la circulation des images et de leur statut changeant : de sources de l'exposition à support pour son discours (Matilde Cartolari). Si le parangon parfait de cette histoire reste Marcel Duchamp-même, inventeur d'une catégorie mobile qui n'a cessé d'alimenter la réflexion sur le devenir efficace, profondément conceptuel, du catalogue (Thierry Davila), certaines institutions se sont aussi volontairement confrontées à l'objet catalogue, en développant une politique éditoriale audacieuse permettant à de multiples artistes de trouver sur le papier un espace d'expression complémentaire à celui de l'exposition (Julien Michel). C'est sans doute l'horizon du livre exposé qui alimente aujourd'hui de très fertiles ouvertures « du champ » qu'il s'agisse des gestes d'écriture et des alternatives éditoriales sur le terrain de la bande dessinée (Jean-Matthieu Méon) ou des gestes curatoriaux et graphiques forts qui imaginent l'extension et la réactivation possible de l'exposition dans l'espace du catalogue (Kathryn Floyd).

TEMPORALITÉS
LE CATALOGUE,
AVANT, PENDANT, APRÈS L'EXPOSITION

L'INDISPENSABLE LIVRET DE SALON ? USAGES ET CONCURRENCES DES CATALOGUES DES EXPOSITIONS DE PEINTURE ET DE SCULPTURE AU XIX^e SIÈCLE

CLAIRE DUPIN DE BEYSSAT

Édités depuis 1673, soit dès la quatrième *Exposition de peinture et de sculpture*, les livrets du Salon constituent depuis longtemps, et encore aujourd'hui, une source précieuse pour les historiens et historiennes de l'art, ce qui a justifié leurs nombreuses republications. En 1977, Horst Woldemar Janson propose ainsi une réédition volume par volume des livrets du Salon de 1673 à 1880, publiée par Garland Publishing et désormais accessible sur le web¹. À partir de 1999, en France, Pierre Sanchez et Xavier Seydoux entreprennent à leur tour la réédition de ces catalogues réunis en volumes². Plus récemment, ce sont le musée d'Orsay et l'Institut national d'histoire de l'art qui les numérisent et en structurent les données, dans une base mise en ligne à partir de 2006³. Si ces initiatives témoignent de la préciosité des livrets de Salon comme source historique et en facilitent à ce titre l'accès, elles empêchent voire contrarient son étude comme objet. De fait, il n'existe qu'une seule étude à ce jour sur les catalogues des Salons, publiée par Marie-Claude Chaudonneret en 1989⁴, qui en décrit l'organisation. Une autre raison explique ce vide historiographique : les archives institutionnelles se montrent malheureusement peu bavardes et très lacunaires sur le catalogue pour qui veut en écrire l'histoire⁵. Pour en retracer les usages, il faut donc employer des moyens détournés : la presse et la fiction,

1 Horst Woldemar JANSON (éd.), *Catalogues of the Paris Salon. 1673 to 1881*, New York, Garland Publishing, 1977.

2 Pierre SANCHEZ et Xavier SEYDOUX (éd.), *Les catalogues des Salons, 1801-1913*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2014.

3 *Salons 1673-1914*, musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 2006 (<http://salons.musee-orsay.fr/>).

4 Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le Salon Officiel. Le livret, de la Révolution à la Troisième République », dans Giovanna LAZZI, Artemisia CALCAGNI ABRAMI et Eve LECKEY (éd.), *I cataloghi delle esposizioni*, Florence, Casalini, 1989, p. 10-17.

5 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/519 à 542; 20150431/1 à 124 (anciennement X-Salons).

heureusement, regorgent de mentions et de citations permettant de saisir les multiples façons dont il a été utilisé par ses contemporains. Après avoir retracé l'histoire matérielle et économique des catalogues de Salon, cet article examinera ainsi la manière dont ils constituent un moyen d'identification et de localisation, à la fois géographique et sociale, des artistes, et comment ils conditionnent l'appréciation de l'exposition et de ses œuvres, y compris au sein des comptes rendus critiques qui tendent toutefois à s'en émanciper au cours du siècle.

Le livret, reflet d'une exposition en expansion

Tout au long du XIX^e siècle, le livret est le seul endroit où trouver le nom des artistes exposants au Salon et le titre de leurs œuvres, en se reportant au numéro figurant sur leur cadre. À cet égard, il apparaît indispensable pour quiconque souhaite visiter sérieusement l'exposition, et de fait la presse retranscrit la popularité du livret auprès des visiteurs :

La foule entre et ne fait qu'un bond vers le marchand de catalogues.

– *Il n'y en a plus depuis ce matin*, répondent les préposés fort tranquillement.

Visiter le Salon sans livret, surtout pour le public des dimanches, qui n'a que des notions rudimentaires, c'est un spectacle si peu tentant que la moitié au moins se décide à battre en retraite⁶.

À chaque exposition, il se vend en effet entre 40 000 et 50 000 livrets – un nombre à comparer aux quelque 30 000 visiteurs recensés en moyenne⁷. Cette situation amène d'ailleurs de nombreux commentateurs à juger injuste de ne pas faire apposer des cartels mentionnant le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre sous chaque cadre et piédestal, permettant au public le moins fortuné de pouvoir se dispenser de l'achat du livret⁸. Ce n'est finalement qu'en 1879 que l'administration installe ces cartels, une décision unanimement applaudie par l'ensemble de la presse⁹, quel que soit le positionnement idéologique des critiques – une unanimité aussi remarquable qu'elle est rare dans le champ médiatique, et notamment en matière artistique.

6 [Anon.], « Informations », *Le Bien public*, 20 juin 1876, p. 3.

7 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20150052/129 à 132 (anciennement X-Salons, Salons de 1861 à 1866).

8 Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 9 mai 1868, p. 2.

9 [Anon.], « Gazette de jour », *La Presse*, 5 février 1879, p. 3; [Anon.], « Nouvelles du jour », *Le Siècle*, 10 février 1879, p. 2; [Anon.], « Nouvelles du jour », *La Patrie*, 5 mars 1879, p. 2.

Le caractère indispensable du livret pour visiter l'exposition explique son format relativement compact. Au cours du siècle, il mesure autour de 10 cm de large et entre 15,5 et 17,5 cm de haut. Son épaisseur quant à elle ne cesse de croître au fil du siècle, au fur et à mesure que l'exposition elle-même accueille un nombre toujours plus important d'exposants et d'œuvres exposées – une épaisseur qui ne manque pas d'être raillée par les caricaturistes (fig. 1). Ainsi, alors qu'il fait autour d'une centaine de pages autour de 1800, il dépasse les deux cent pages dans les années 1820. Au milieu du siècle, il occupe autour de 300 pages et continue de grossir : à la fin du siècle, le livret dépasse régulièrement les 500 voire les 600 pages. Ce gonflement du catalogue se répercute nécessairement sur son coût de production et, donc, sur son prix de vente. Jusqu'en 1808, le livret est vendu 75 centimes ; il passe à un franc au Salon de 1810 et reste – à quelques exceptions près – à ce prix jusqu'à l'Exposition universelle de 1855, dont le très gros catalogue (20 numéros ; 708 pages) est vendu au prix de 2 francs. Jusqu'au dernier Salon officiel, le livret est ensuite vendu pour 1,50 francs.



Fig. 1. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 1^{er} mai 1864, p. 3. © BnF / Gallica.

Au-delà de l'augmentation du nombre de notices à faire apparaître au catalogue, le livret s'étoffe, au cours du temps, d'informations et de parties supplémentaires. Au début du siècle, le livret ne comprend que la partie « Explication des ouvrages exposés ». À partir de 1849, le livret fait figurer en début de volume le règlement de l'exposition; l'année suivante, s'y ajoute, en guise de prologue, le compte-rendu de la distribution des récompenses du Salon précédent. Dès 1864, une liste recensant chaque artiste récompensé, c'est-à-dire pouvant prendre part au vote pour le jury, constitue un important *addendum*. Une similaire expansion caractérise les notices à proprement parler. Alors qu'elles ne comprennent, dans la première moitié du XIX^e siècle, que les noms et prénoms des exposants et leur adresse, dès 1850, sont listées l'ensemble des récompenses précédemment obtenues par l'artiste, du Prix de Rome aux nominations à la Légion d'honneur, en passant par les médailles du Salon. Le Salon suivant voit ajouter à ce palmarès une indication de la ville de naissance et le nom du ou des maîtres de l'exposant, déclarés lors de son enregistrement. Les œuvres quant à elles sont simplement identifiées par leur numéro d'enregistrement, leur titre et une éventuelle description précisant leur sujet. L'identité du propriétaire peut le cas échéant être indiquée. Ce n'est qu'en 1880 que sont, en plus, données les dimensions des œuvres. Les informations figurant au livret restent donc rudimentaires, bien que suffisantes pour identifier les œuvres et leurs auteurs.

Éditer le livret, un effort financier et humain conséquent

Les divers états, prévisionnels ou récapitulatifs, de frais produits pour chaque exposition témoignent de l'important effort financier et humain que représente l'édition du livret à chaque Salon. Ils montrent en particulier qu'il existe trois postes de dépenses constants, tout au long du XIX^e siècle.

Le premier poste de dépense concerne l'effort de compilation du livret, qui est porté par un rédacteur et, parfois, par un rédacteur adjoint. En effet, pour établir le catalogue, quelqu'un devait rassembler les notices des ouvrages admis, remplies par les exposants eux-mêmes avec les informations demandées (titre et éventuelle description de l'œuvre; nom, adresse, origine et parfois nom des maîtres de l'exposant); les trier d'abord selon la section du Salon à laquelle l'œuvre appartient; les trier dans un second temps dans l'ordre alphabétique du nom de l'exposant; les numéroter et enfin les retranscrire en vue de l'impression. Dans les archives du Salon de 1852, un rapport décrit les tâches relatives à la rédaction du livret :

Lorsque les opérations du jury seront terminées, le rédacteur et le rédacteur adjoint collationneront les notices d'après les procès-verbaux; les ouvrages refusés seront rayés sur les notices. Après cette première et importante vérification, le rédacteur révisera le texte des ouvrages admis, en soumettant à l'inspecteur la description ou détails historiques qui dépasseraient un énoncé sommaire du sujet. Le rédacteur adjoint recevant ces notices révisées les fera transcrire sur des fiches; ces fiches une fois transcrites devront être collationnées de nouveau avec les notices. Ce travail se fera entre le rédacteur et le rédacteur adjoint. Le rédacteur est chargé de la correction des épreuves lesquelles seront soumises à l'inspecteur qui donnera le bon à tirer¹⁰.

Les archives précisent alors que les rédacteurs – malheureusement jamais identifiés – sont employés pour une période allant de trois à cinq mois et payés environ 300 francs par mois.

Le deuxième poste de dépense concerne la production à proprement parler du catalogue. Là encore, rares sont malheureusement les factures conservées qui permettent d'estimer tout au long du siècle le montant des dépenses. Pour les quelques années pour lesquelles l'information a pu être trouvée, au milieu du siècle, les frais d'impression s'établissent autour de 100 francs et s'accompagnent de frais de reliure d'environ 350 francs. En 1852, une facture envoyée par l'imprimeur Vinchon – qui possède ce marché entre 1831 et 1855 – et certifiée par l'administration permet d'établir avec précision chaque frais¹¹. Ce sont d'abord 31 francs qui sont dédiés à l'impression des 200 exemplaires commandés cette année-là, soit environ 40 centimes l'exemplaire. À cela s'ajoutent des frais de correction, à hauteur de 530 francs; puis des frais d'assemblage pour 83 francs. On remarquera en sus la commande de 571 exemplaires plus luxueux, tirés sur un papier vélin et brochés, certainement dédiés aux personnels administratifs et politiques, à la conservation et/ou à des « invités » de marque. L'impression du catalogue représente dès lors le gros de la dépense et est assumée au cours du siècle par huit imprimeurs différents avant d'échoir, en 1872, à l'Imprimerie nationale¹².

10 Rapport sur les attributions et travaux de l'exposition, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20150052/123 (anciennement X-Salons, Salon de 1852).

11 Facture de l'imprimeur Vinchon pour l'impression des livrets du Salon de 1852, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20150052/123 (anciennement X-Salons, Salon de 1852).

12 Imprimeurs successifs du livret du Salon : Impr. Ve Herissant, an 4 [1795]; Impr. des sciences et arts, an 5 [1796]-1806 : Dubray, 1808-1815; Impr. de Madame Hérisant Le Doux, 1817; C.

Enfin, le dernier poste de dépense concerne la commercialisation du livret. Ce sont des « dames » (au nombre de trois ou quatre généralement) qui sont chargées de vendre le livret à divers endroits de l'exposition. Un rapport de 1849 précise leur emplacement : « la première au bas du grand escalier sous le péristyle; la deuxième en haut de l'escalier d'honneur; la troisième dans une des salles (salle Louis XIV); la quatrième à l'Orangerie¹³ ». Ces femmes sont payées 2,50 francs par jour et sont employées pour une durée d'un à deux mois selon les années. Ce sont elles seules qui sont, officiellement, autorisées à commercialiser le livret.

Distribution et commercialisation du livret

Il semble pourtant qu'au début du siècle, toute une économie de location du livret aux portes du Salon existe. Cette pratique, officieuse et informelle, n'a guère laissé de trace dans les archives institutionnelles du Salon et c'est dans la presse qu'on en trouve des échos. En 1840, un chroniqueur de *La Presse* informe ainsi ses lecteurs d'une arnaque à la location des catalogues¹⁴ : des loueurs malhonnêtes prêteraient le livret pour 25 centimes mais demanderaient le versement d'un franc – le prix réel du catalogue – en guise de consigne. À son retour, le locataire du livret ne serait toutefois pas remboursé de cette consigne, le prêteur arguant n'avoir jamais loué ledit livret et prenant pour preuve l'absence de marque sur l'objet. Mais c'est surtout lorsque l'administration des beaux-arts décide, en 1844, d'interdire cette économie parallèle, qui la prive de fait de revenus conséquents, que celle-ci est décrite avec davantage de précision :

De temps immémorial, quelques industriels, pour gagner plus ou moins de sous, avaient l'habitude d'acheter plusieurs livrets du musée (lesquels sont plus au compte de la Liste-Civile) et de les louer aux visiteurs moyennant dix, quinze ou vingt centimes. Cet honnête trafic arrangeait tout le monde – industriels, qui trouvaient leur bénéfice dans la location –, et l'amateur, qui avait pour quelques sous pendant une visite l'usage du livret qu'il aurait sans cela payer un franc. Quand je dis que ce commerce arrangeait tout le monde, j'oublie une exception : il dérangeait très fort, au contraire, la Liste-Civile dans ses petites combinaisons.

Ballard, 1819-1824; Ve Ballard, 1827; Vinchon, 1831-1855; Ch. de Mourgues frères, 1857-1870; Imprimerie nationale, 1872-1880.

13 Liste du personnel du Salon de 1849, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/116 (anciennement X-Salons, Salon de 1849).

14 [Anon.], « Nouvelles et faits divers », *La Presse*, 23 mars 1840, p. 3.

[...] L'intendant a calculé que si les milliers de personnes qui louent le livret étaient obligées de l'acheter, cela rendrait à la librairie de la Liste-Civile plusieurs milliers de francs de plus. La conséquence de ce raisonnement étant moins coûteuse à poser que les réverbères manquant à la cour du Louvre, M. Montalivet a tout simplement fait défense à quiconque de mettre en location des livrets du Salon. Il en a sans doute beaucoup coûté à son cœur de priver ainsi plusieurs personnes de leur gagne-pain, mais chez M. Montalivet, ce qui coûte seulement au cœur n'entre jamais en ligne de compte. Il est à remarquer que la Liste-Civile s'est bien gardée de promulguer sa défense avant l'ouverture du Salon. Les industriels n'auraient point acheté de livrets, sachant qu'ils ne pouvaient en louer. Mais non : M. Montalivet a spirituellement attendu que les pauvres diables eussent échangé leurs pièces d'un franc contre une provision de ses petits livres bleus, et c'est après cette recette encaissée qu'il a lancé le veto. Il a fait ainsi bénéfice des deux côtés¹⁵.

Cette mesure porte apparemment ses fruits, puisque l'administration augmente bel et bien ses recettes, en vendant cette année-là 134 000 livrets, soit près de 50 000 de plus que l'année précédente.

À partir de 1844, il n'est donc théoriquement plus possible de louer le livret pour visiter le Salon. Il n'est pourtant pas impossible qu'une forme de « possession temporaire » persiste, que tendent d'ailleurs à confirmer les chiffres puisque – en dehors de 1844 – le nombre de livrets vendus reste relativement stable. Il est d'abord fort probable que les visiteurs se prêtent entre eux le livret et qu'un même exemplaire puisse être utilisé par quatre ou cinq personnes différentes. Il est par ailleurs tout aussi plausible que les livrets circulent au sein des cabinets de lecture¹⁶, sorte de bibliothèques privées où consulter livres et périodiques moyennant abonnement. Dans *La Femme du fou* d'Élie Berthet (1815-1891), publiée en feuilleton dans la presse à l'hiver 1880, on peut lire : « Puisque c'est un peintre qui expose des tableaux au Salon, on pourrait trouver cette adresse sur le livret. – C'est juste. Seulement, où trouver un livret du Salon ? – Mme Catelat, la marchande de journaux, qui tient aussi un cabinet de lecture, là, au bout de la rue, possède une collection de livrets¹⁷. » Cette citation tend à confirmer que les livrets étaient bel et bien accessibles au sein des

15 [Anon.], « Les livrets du Salon et la librairie de la Liste Civile », *Le Charivari*, 28 mars 1844, p. 1.

16 Françoise PARENT-LARDEUR, *Lire à Paris au temps de Balzac : les cabinets de lecture à Paris*, Paris, EHESS, 1999.

17 Élie BERTHET, « La Femme du fou », *Le Petit Moniteur universel*, 2 décembre 1880, p. 1.

cabinets de lecture, même s'ils ne pouvaient pas être empruntés à proprement parler et emportés au Salon. Elle indique, parallèlement, comment le livret peut conserver un usage rétroactif, même une fois l'exposition passée, permettant d'identifier et de localiser les artistes.

Le livret, carte d'identité et de visite pour l'artiste

De fait, au XIX^e siècle, le livret peut faire office de « bottin » artistique : le terme est d'ailleurs utilisé dans un compte-rendu du Salon en 1880¹⁸. Cet usage du livret comme annuaire se retrouve dans une chronique de Jean Rousseau (1829-1891) parue en mai 1860 dans *Le Figaro* : « Rien n'est évidemment plus simple; rien ne serait plus facile; les livrets d'Expositions donnent toutes les adresses désirables; les artistes ne se cachent pas; les ateliers ne se barricadent pas¹⁹. » Ou encore dans un feuilleton d'Albert Delpit (1849-1893), qui paraît en 1878 dans *L'Ordre de Paris* : « – Je désirerais avoir l'adresse de M. Malvern, dit-il, l'auteur de ce tableau. On ouvrit un livret du dernier Salon. – Boulevard de Clichy, 68, lui répondit-on²⁰. » À une époque où il n'existe pas encore de structures organisées les répertoriant, le livret trouve une utilisation quasi-autonome des expositions elles-mêmes, comme document permettant le recensement des artistes professionnels, dont la qualité est attestée par leur admission au Salon, et surtout leur localisation.

Mais le livret et les notices biographiques qui décrivent chaque exposant constituent aussi une sorte de « carte d'identité » de l'artiste. La demande formulée par le chroniqueur du *Gaulois* le 28 mai 1878 est à ce titre très significative :

Un conseil à messieurs les rédacteurs du prochain livret du Salon. Beaucoup de personnes, en cherchant le nom d'un artiste, ne seraient pas fâchées de trouver aussi son âge. On met bien : *Un tel, né à Paris*; pourquoi ne pas ajouter : *en 1840*, par exemple, sans augmenter d'une ligne par page les matières du livret²¹?

Cette citation montre combien les informations données par le livret servent à positionner l'exposant dans le champ artistique. À ce titre, l'information qui situe certainement le plus les artistes et qui conditionne dès lors les attentes est le nom du ou des maîtres. Si l'information apparaissait déjà au livret entre 1802

18 Marius VACHON, « Le Salon de 1880. La fleur du livret », *La France*, 1^{er} mai 1880, p. 3.

19 Jean ROUSSEAU, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 27 mai 1860, p. 5.

20 Albert DELPIT, « Le mystère du Bas-Meudon », *L'Ordre de Paris*, 13 octobre 1878, p. 2.

21 Un Domino, « Échos de Paris », *Le Gaulois*, 28 mai 1877, p. 1.

et 1810, et était certainement encore demandée par l'administration au moment de l'enregistrement des exposants, sa publication systématique à partir de 1852 est révélatrice de l'importance que revêt cette information pour appréhender un envoi – au point d'être démentie par les artistes eux-mêmes lorsqu'ils la jugent fautive ou inadaptée²². C'est le cas de Gustave Courbet (1819-1877), qui fait paraître en 1853 une lettre dans *La Presse* réfutant son enregistrement comme élève de Auguste Hesse (1795-1869) :

Monsieur, Je me trouve inscrit, cette année, dans le livret du Salon, comme l'élève de M. Auguste Hesse. Je dois à la vérité de déclarer que je n'ai jamais eu de maître. Cette erreur de l'administration provient sans doute d'un usage qui avait cours dans ces dernières années et que voici : Les peintres, les débutants surtout, croyaient nécessaire, pour être admis aux expositions, de s'y présenter sous le patronage officiel d'un nom connu dans les arts. Cette simple formalité fut même quelquefois tournée en plaisanterie, notamment par M. Français, qui s'inscrivait l'élève de M. Bougival, un village charmant des bords de la Seine; M. Baron se portait l'élève de M. Titeux, et M. Gigoux, ce qui est mieux encore, se disait, comme je prétends l'être moi-même, l'élève de la nature. Il est vrai que, pour suivre l'exemple, je demandai, à l'époque de mes premiers débuts, il y a de cela dix à douze ans, à M. Auguste Hesse, de vouloir bien me couvrir de son nom. M. Hesse m'autorisa très galamment. De là l'erreur de l'administration dans la rédaction de son livret actuel. L'administration a repoussé, avec une opiniâtreté inexplicable, mes rectifications légitimes, tandis qu'elle a fait droit à d'autres artistes qui lui en ont présenté de même nature. Voilà pourquoi, monsieur le rédacteur, j'ai recours à votre impartialité, tout en m'excusant à l'avance auprès de vous d'occuper vos colonnes d'un détail si peu important pour le public. Mais je tiens, néanmoins, à affirmer que je n'ai eu que moi-même pour maître, et que le travail le plus constant de ma vie a été consacré à la conservation de mon indépendance²³.

Outre qu'elle éclaire les pratiques des exposants au Salon, cette lettre témoigne des attentes esthétiques qu'implique la filiation établie par le livret. La correction voulue, voire exigée par Courbet, si elle s'explique bien sûr aussi par sa

22 Claire DUPIN DE BEYSSAT, « Le choix d'un maître. Filiations réelles et prétendues des peintres au Salon (1852-1880) », dans Lisa CORNALI et Cyprien FUCHS (éd.), *Parentés électives. Figures et pratiques de la filiation en histoire de l'art*, Neuchâtel, Alphil-Presses universitaires de Suisse, 2025, p. 125-157.

23 Gustave COURBET, « Lettre au rédacteur », *La Presse*, 20 mai 1853, p. 3.

propre personnalité, s'explique surtout par son désir d'être perçu comme un autodidacte ou un « élève de la nature » et de voir ses œuvres jugées non plus comme celles d'un disciple de Hesse mais comme le résultat d'une inspiration instinctive et innée.

Attrait, surprise ou déception : les effets de la description

De fait, les attentes induites par les informations figurant au livret ne s'appliquent pas tant aux artistes qu'aux œuvres elles-mêmes. Traditionnellement, le titre se contente de décrire précisément et factuellement le sujet représenté – c'est-à-dire aussi bien l'épisode, le thème que le modèle (humain comme animal, ou même objet). Il peut être complété par une description, en particulier pour les peintures narratives, qui peut venir préciser ou expliquer l'épisode, historique, mythologique ou religieux, dépeint. Ces informations ne sont néanmoins pas neutres et conditionnent en réalité le regard des visiteurs et la manière dont ils vont apprécier les œuvres. C'est ce que révèlent les propos rapportés par Marcelin dans *Le Figaro* en 1861 :

Sur le canapé du grand salon – Vois donc au livret le numéro 5462. – « 5462 : Une Ménade. » – Qu'est-ce que c'est qu'une Ménade? – Est-ce que je sais! je vais te lire l'explication : « Pour subjuguier la force et la férocité, O femme, il ne te faut qu'une arme : ta beauté! / Laisse, comme le jus de cette grappe blonde, / Ta grâce s'exprimer, et tu vaincras le monde! » Non, on ne dit pas ce que c'est qu'une Ménade. – Et le numéro 5574? – « Jeunes filles de la campagne de Rome. » – Comment! il n'y a que des artilleurs!... – Je me trompe. « 5574. Épisode de la bataille de Calatavro. » Il y en a long. – Lis toujours, j'aime bien quand il y a une histoire. – « Pendant que le 4^{ème} corps enlève les hauteurs, le 1^{er} corps débouche dans la plaine. La 2^{ème} division, déjà engagée tout entière, se rapproche de la ferme, qui devient notre point d'appui. L'artillerie de cette division, mise en batterie sur la route, foudroie l'infanterie de l'ennemi, paralyse sa cavalerie et garde inébranlablement l'espace laissé libre²⁴... »

Les éléments paratextuels donnés par le livret, au-delà des éléments d'explication qu'ils peuvent fournir, permettent ainsi de susciter l'intérêt des visiteurs et/ou de créer un horizon d'attente favorable. Les visiteurs ne convoquent en effet pas les mêmes critères selon ce que le titre et la description dessinent de l'œuvre; c'est ce que suggère notamment Étienne de Jouy (1764-1846) lorsqu'il

24 Marcelin, « Ce qu'on entend dire à l'exposition de peinture », *Le Figaro*, 9 juin 1861, p. 1.

écrit, reprenant le titre du tableau de Géricault donné dans le livret du Salon de 1819 : « c'est le fatal *radeau de la Méduse* que l'auteur a voulu peindre, et c'est dans cette intention qu'il faut le juger²⁵ ». Dès lors, les attentes provoquées par le titre ou la description de l'œuvre peuvent bénéficier ou au contraire nuire à la réception de l'œuvre en tant que telle. Dans le premier cas, le chroniqueur du *Français* raconte par exemple comment les descriptions, lues par le public, des marines de Gudin en enrichissent l'expérience sensible²⁶. À l'inverse, Henry d'Audigier (1828-1872) se souvient combien la petite taille d'un tableau intitulé *La Bataille de Solférino* a pu décevoir le public qui s'attendait, étant donné le sujet choisi, à une grande machine²⁷.

Capables de provoquer l'attrait, la surprise ou la déception, les effets des éléments descriptifs qui figurent au livret sont tels que les artistes vont rapidement les soigner. Le travail sur les titres, mis en scène dans un feuillet du *Tintamarre*²⁸, tend à être confirmé au vu de leur hétérogénéité croissante et, surtout, de leur caractère de moins en moins descriptif au profit d'évocations plus ou moins poétiques – par exemple pour les paysages, dont les titres ne se composent plus tant d'indication topographique que de suggestions d'« effet », de « souvenir » ou d'« impression », révélateurs autant des évolutions esthétiques que connaît la peinture de paysage que d'une tendance plus vaste pour les intitulés équivoques. Pareillement, les exposants cisèleraient la description de leurs œuvres, en citant par exemple Lord Byron (1788-1824), Alfred de Musset (1810-1857) ou Prosper Mérimée (1803-1870), comme le souligne Jules Clarétie dans *Le Figaro* en 1864, pour regretter par ailleurs la disparition progressive de ce travail²⁹.

Ce jeu sur les titres et les descriptions tend toutefois à être de plus en plus critiqué par les chroniqueurs de la vie artistique, qui regrettent que les artistes cèdent à cette facilité pour attirer les visiteurs. Le premier reproche formulé concerne la recherche de sujets ou d'épisodes toujours plus inconnus et originaux, qui ont pour but évident d'intriguer le public – et donc de l'amener à aller voir l'œuvre – mais qui rendent les œuvres incompréhensibles sans livret³⁰. Le

25 Étienne de JOUY, « Beaux-Arts. Salon de 1819 », *La Minerve française*, 1^{er} août 1819, p. 266.

26 [Anon.], « Les livres d'étrennes », *Le Français*, 23 décembre 1872, p. 3.

27 Henry d'AUDIGIER, « Un coin de l'Angleterre contemporaine », *Le Constitutionnel*, 1^{er} décembre 1864, p. 1.

28 Alfred HUSSON, « M. Gachicourt », *Le Tintamarre*, 7 avril 1844, p. 3.

29 Jules CLARÉTIE, « Échos de Paris », *Le Figaro*, 8 mai 1864, p. 6.

30 F. P., « Beaux-Arts. Salon de 1833 », *Le Moniteur universel*, 4 mars 1833, p. 6; Théophile GAUTIER, « Exposition de 1847 », *La Presse*, 7 avril 1847, p. 1; Charles BRGOT, « Salon de 1879 », *La*

second reproche est le caractère parfois contre-productif de ces procédés, où l'œuvre apparaît insuffisante ou incohérente avec sa description, ce qui dessert dès lors sa réception indépendamment même de sa qualité formelle³¹. Dans son Salon caricatural de 1872 (fig. 2), Louis Morel-Retz (1825-1899) dit Stop charge ainsi l'obscurité excessive de certains titres, qui n'éclaire en rien le sujet des œuvres exposées et empêche alors d'en apprécier la représentation.



30347

— Saule phénomène poussé dans l'imagination de M. YAN DARGENT: étrange, étrange! Le livret nous expliquera sans doute... Voyons : 431. Chausson de Laouic, environs de Landivisiau !!!.....? ??????????

2 11

Fig. 2. Stop, « Le Salon de 1872 », *Le Journal amusant*, 1^{er} juin 1872, p. 5.
© BnF / Gallica.

Revue politique et littéraire, 24 mai 1879, p. 5.

31 E. FICHAUT, « Le Salon de 1863 », *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, 19 juin 1863, p. 3.

Dans le dernier quart du siècle, les critiques d'art vont alors tendre à valoriser les œuvres qui se suffisent à elles-mêmes et qui peuvent être appréciées sans livret. Ce basculement témoigne ainsi de l'autonomie esthétique qu'acquièrent de plus en plus les œuvres, désormais jugées à l'aune de critères strictement formels et non plus au regard de leur respect de textes, de convenances ou de doctrines.

Annexé ou alternatif, le discours critique face au livret

Enfin, le livret du Salon apparaît comme un support indispensable pour le discours critique. « [Tenant] à la main un petit volume à couverture rouge³² », « [mon] livret à la main³³ », « [armé] de l'exécrable livret³⁴ », « [je] vais reprendre en le parcourant avec rapidité, le livret du Salon et en repassant à l'écran les notes au crayon jetées çà et là³⁵ » : tout au long du XIX^e siècle, les chroniqueurs de l'exposition se mettent en scène comme utilisateurs du catalogue. La nécessité du livret pour les critiques d'art est en revanche reconnue tardivement par l'administration des beaux-arts, qui recense pourtant le nom des salonniers les plus influents, les invite à la cérémonie de distribution des récompenses et les nomme même pour siéger au jury dès le milieu du siècle³⁶. Il faut de fait attendre 1880 pour que l'administration offre le livret aux journalistes chargés de rendre compte du Salon³⁷. Parallèlement, il est évoqué la production d'un livret augmenté, comprenant une couverture cartonnée et des feuillets vierges afin de permettre la prise de note – une mesure évidemment destinée aux critiques et aux amateurs³⁸.

Le discours produit par les critiques d'art autour de l'exposition dépend pareillement du livret pour être compréhensible. À cet égard, les salonniers présumement partager avec leur lectorat une certaine connivence et communauté de ressources, à la fois culturelles et économiques, au demeurant très probables. Cette complémentarité entre comptes rendus et catalogues est particulièrement évidente dans le cas des « Salons » caricaturaux, qui ne peuvent être compris qu'en étant en possession du livret. Les caricatures ne figurent que rarement

32 Phileas BADIGEON, « Musée royal des tartines pour 1846 », *Le Tintamarre*, 22 mars 1846, p. 4.

33 Colombine, « Lettre de Colombine », *Le Figaro*, 14 mai 1863, p. 1.

34 Philippe GILLE, « Salon de 1867 », *Le Soleil*, 4 juin 1867, p. 2.

35 Jules CLARÉTIE, « Salon de 1873 », *Le Soir*, 25 juin 1873, p. 4.

36 Claire DUPIN DE BEYSSAT, *Les peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissances artistiques après 1848*, thèse de doctorat, Tours, université de Tours, 2022, p. 85-106.

37 Ph. B., « Le Salon de 1880 », *La République française*, 1^{er} mai 1880, p. 2.

38 [Anon.], « Le Salon de 1880 », *Le Petit journal*, 1^{er} mai 1880, p. 2.

le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre chargée, seulement identifiable avec leur numéro d'enregistrement à l'exposition : de même qu'au Salon, il faut se référer au livret pour comprendre de quoi il s'agit, notamment lorsque le ressort comique porte sur le décalage entre description et représentation. La certitude que leurs lecteurs disposent du livret dispense ainsi les critiques de se prêter à un panorama strictement descriptif, voire comptable, de l'exposition³⁹. Elle leur permet dès lors de se concentrer sur la critique à proprement parler des œuvres exposées. Leur tâche n'est plus tant d'aider à naviguer au sein du Salon que de proposer une sélection des œuvres à voir, *a fortiori* au fur et à mesure que l'exposition s'amplifie; d'isoler « les perles dans le fumier⁴⁰ » pour reprendre l'expression de Théophile Gautier (1811-1872) ou « la fleur du livret⁴¹ », qui devient le titre des comptes-rendus du Salon du *Petit Journal* dès 1873. À cet égard, les comptes rendus critiques vont tendre à faire concurrence aux livrets du Salon en tant que guides de l'exposition. Ils possèdent en effet l'avantage d'être moins exhaustifs – en écrémant une exposition encombrée des œuvres insignifiantes –, d'être plus éclairés – puisque le critique d'art, qui se professionnalise au cours du siècle et acquiert une légitimité largement reconnue, met à profit son expertise et ses connaissances pour séparer le bon grain de l'ivraie – et donc plus efficaces pour les visiteurs et surtout les amateurs, qui peuvent dès lors orienter leur visite vers les œuvres dignes d'être vues et commentées. Dans leur revue, les salonnières mènent les visiteurs au sein des salles de l'exposition, en adoptant la même structuration – par sujet et genre au début du siècle, puis ordre alphabétique dans la seconde moitié – et en signalant, de façon plus ou moins bavarde, les œuvres à voir et, surtout, les *raisons* de leur intérêt. Ils se substituent en outre au livret par les connaissances qu'ils transmettent sur les artistes, mettant parfois en perspective les informations brutes qui y figurent. Certaines publications vont, plus encore, chercher à pallier les défauts d'un catalogue de plus en plus indigeste. C'est le cas par exemple du catalogue proposé en 1847 par A. H. Delaunay⁴², qui, comme la publicité l'indique, offre un complément critique et analytique au catalogue⁴³; mais ce sont aussi le cas des « Salons illustrés » édités de plus en plus fréquemment à la fin du siècle,

39 Ralph, « Salon de 1839 », *Le Charivari*, 9 mars 1839, p. 2.

40 Théophile GAUTIER, « Salon de 1839 », *La Presse*, 21 mars 1839, p. 3.

41 [Anon.], « Salon de 1873. La fleur du livret », *Le Petit Journal*, 6 mai 1873, p. 1.

42 A. H. DELAUNAY, *Catalogue complet du Salon de 1846*, cat. expo., Paris, 15 mars-31 mai 1846, Paris, bureau du « Journal des Artistes », 1846.

43 *Le Constitutionnel*, 20 avril 1847, p. 4.

et qui corrigent non plus le manque de sélection mais le manque d'images et de traces visuelles des œuvres exposées⁴⁴. En répétant certaines données cruciales comme le numéro de l'œuvre, ces comptes-rendus acquièrent enfin une certaine autonomie et leur lecture est de moins en moins annexée à la possession du livret.

Instrument indispensable pour visiter l'exposition jusque 1879, formant un modèle durable, le livret du Salon tombe toutefois dans une sorte de désuétude ou d'obsolescence au fur et à mesure que l'évènement se développe. En effet, l'explosion du nombre d'exposants et d'œuvres exposées rend le livret progressivement impraticable et peu à peu nécessaire la mise en place d'un discours critique qui fasse le tri et qui justifie auprès des visiteurs cette sélection. Cette nécessité critique va toutefois être insérée au sein des catalogues des expositions alternatives, que l'on songe au catalogue de la rétrospective de Courbet en 1855⁴⁵ qui s'ouvre sur son manifeste réaliste ou à celui de l'exposition d'Édouard Manet (1832-1883), qui commence par présenter les « motifs d'une exposition particulière⁴⁶. » Pour perdurer, le catalogue d'exposition tend alors à intégrer à son objet le discours critique qui lui fait concurrence, et à ne plus se présenter comme un seul instrument d'identification des œuvres et des artistes, mais aussi comme un outil d'appréciation.

44 François-Guillaume DUMAS, *Catalogue illustré du Salon*, cat. expo., Paris, 1^{er} mai-20 juin 1880, Paris, L. Baschet, 1879; Eugène MONTROSIER, *Livret illustré du Salon*, cat. expo., Paris, 1^{er} mai-20 juin 1880, Paris, s. n., 1880.

45 Gustave COURBET, *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet*, cat. expo., Paris, juin 1855, Paris, Morris, 1855, p. 1-2.

46 Édouard MANET, *Catalogue des tableaux de M. Edouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, cat. expo., Paris, mai 1867, Paris, Poupart-Davyl, 1867, p. 3.

LES CATALOGUES D'EXPOSITION DE GALERIE ET LA CRITIQUE D'ART : L'EXEMPLE DE LOUIS VAUXCELLES (1905-1943)

CAMILLE PHILIPPON

En 1965, Cynthia et Harrison White avaient théorisé l'émergence d'un « système marchand-critique¹ » lié à l'activité grandissante des galeries d'art dès la seconde moitié du XIX^e siècle, système qui mettrait fin à l'éminence du pouvoir des Salons. En se basant principalement sur une étude de catalogues de vente parisiens, Léa Saint-Raymond a récemment remis en question cette supposée rupture entre les deux systèmes, démontrant plutôt un phénomène de transition². Il n'en reste pas moins que le nombre de galeries d'art parisiennes s'accroît au tournant du XX^e siècle. Ce phénomène engage un rythme soutenu d'expositions au cours de l'année artistique dont divers enjeux ont été explicités par Malcolm Gee dans son article « Modern Art Galleries in Paris and Berlin, c. 1890–1933: Types, Policies and Modes of Display³ », de même que l'émergence d'une pluralité de types de textes destinés à promouvoir ces événements. On en trouve non seulement dans la presse (encarts publicitaires, annonces d'expositions, choix de critiques résumant et signalant des expositions de galeries dans de brefs articles...), mais aussi dans des supports produits par les galeries elles-mêmes. Ces derniers peuvent être de natures diverses : brochures, tracts, catalogues, cartons d'invitations ou bien encore revues⁴. Dans ses publications sur l'histoire des cartons d'invitation à des expositions de galerie, Jérôme Delatour souligne

1 Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, [trad. Antoine Jaccottet], Paris, Flammarion, 1991 (1^{re} éd., New York/Londres/Sidney, J. Wiley and Son, 1965).

2 Léa Saint-Raymond, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, 2019 (<https://hal.science/hal-02986357>, consulté le 16.01.2023).

3 Malcolm Gee, « Modern Art Galleries in Paris and Berlin, c. 1890-1933: Types, Policies and Modes of Display », *Journal for Art Market Studies*, 30 janvier 2018 (<https://www.fokum-jams.org>; DOI 10.23690/jams.v2i1.18, consulté le 12 décembre 2022).

4 Les revues de galeries font l'objet d'une étude spécifique pour la période de l'entre-deux-guerres, voir Ambre Gauthier, *Les revues de galeries d'art en France dans l'entre-deux-guerres (1918-1940)*, thèse de doctorat sous la direction de Rémi Labrusse, université Paris Ouest Nanterre, 2015.

que « les cartons et livrets ne sont pas seulement une source documentaire » et précise qu'« ils offrent d'autres lectures qui restent encore en grande partie à explorer⁵ », renvoyant notamment au contenu de fonds d'archives de critiques d'art présents à la bibliothèque de l'INHA⁶. En effet, les catalogues et invitations des galeries sont par exemple une source importante pour l'histoire des collections privées⁷. C'est cependant une autre lecture qui fait l'objet de notre étude, en ce qu'elle s'attache principalement aux rapports qu'entretient un critique d'art avec ces livrets de galeries⁸.

Tout au long de sa carrière de journaliste et de critique d'art qui s'étend de la fin des années 1890 à sa mort en 1943, Louis Vauxcelles (1870-1943)⁹ (fig. 1) a contribué à au moins cinquante journaux et revues tels que le *Gil Blas*, *Le Gaulois*, *L'Humanité* ou *Comœdia*. Il a également écrit et coécrit des ouvrages d'histoire de l'art, dont le plus emblématique est *L'histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours* (1922-1925), qu'il signe aux côtés d'André Fontainas (1865-1948) et de Georges Gromort (1870-1961)¹⁰. À cela s'ajoute un certain nombre de préfaces de catalogues d'exposition de galeries d'art qui nous occupent particulièrement¹¹. De plus, le critique a réuni une quantité significative de livrets de galeries qui figurent dans ses archives conservées à la bibliothèque de l'INHA¹². Sept boîtes du fonds sont même entièrement dédiées à ceux dont il a signé les

5 Jérôme Delatour, « Préface », dans Pierre Sánchez, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934) : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Dijon, Échelle de Jacob (Les expositions des galeries parisiennes), 2011.

6 Voir sur la question : Jérôme Delatour, « L'événement-dossier. Une collection très spéciale : les "Cartons verts" de la bibliothèque de l'INHA », *Les Nouvelles de l'INHA*, juillet 2005 (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-periodiques/nouvelles-de-l-inha.html>, consulté le 20.02.2022).

7 Tel est le cas quand le nom des collectionneur-euses est précisé dans la liste d'œuvres des catalogues et invitations d'exposition de galeries. La reconstitution de la collection d'art de Vauxcelles a notamment été initiée de cette manière. Pour en connaître la liste (non exhaustive) voir Camille Philippon, « Louis Vauxcelles et les femmes artistes, études des archives d'un critique d'art du début du xx^e siècle », mémoire de master 2, sous la direction de Pascale Cugy et de François-René Martin, Paris, École du Louvre, 2022.

8 Nous utiliserons ce terme lorsque des cas de catalogues et d'invitations seront liés dans notre propos, plutôt que de généraliser sous le terme de « catalogue ».

9 Louis Vauxcelles est le pseudonyme le plus courant de Louis Mayer, mais il signe des écrits également sous les noms de : Coriolès, Critias, Pinturicchio, Struensée, Thérèse Vallier et Vasari.

10 Louis Vauxcelles, André Fontainas et Georges Gromort, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, 2 t., Paris, Librairie de France, 1922-1925.

11 Vauxcelles a collaboré avec une cinquantaine de galeries d'art tout au long de son activité.

12 Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (BINHA), Archives 80.

préfaces et sont sous-classées par les thématiques suivantes : « femmes artistes », « artistes étrangers », « expositions collectives », « expositions individuelles » et « expositions de “sculpteurs” »¹³. Ces archives sont l'outil documentaire que Vauxcelles a formé au cours de son activité et permettent non seulement de renseigner ses méthodes de travail et sa production textuelle, mais aussi, plus largement, la place d'un critique d'art dans le fonctionnement de la vie artistique du début du xx^e siècle.



Fig. 1. Pierre Choumoff, Louis Vauxcelles, tirage photographique, années 1920-1930. Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/209/2 [cliché INHA].

En prenant le fonds Vauxcelles pour source principale de cette étude, nous pouvons ainsi considérer le catalogue d'exposition à la fois du point de vue de son auteur et de son récepteur. Nous nous concentrerons sur la personne qui s'en sert, qui l'annote, le conserve et y contribue parfois avec des écrits. Cela nous permettra, en miroir, d'appréhender le catalogue d'exposition de galeries

13 Paris, BINHA, Archives 80/68 à 75.

en tant qu'objet en nous intéressant à sa forme, à sa destination, ainsi qu'à son utilisation. Notons que les livrets de galerie d'art sont associés à des événements à la temporalité relativement courte, généralement de quelques semaines et dépassant rarement un mois lorsqu'il est question d'une exposition, ou bien le temps d'une après-midi et d'une soirée quand il s'agit d'un vernissage. Il faut garder à l'esprit que les documents ici étudiés sont supposés éphémères, mais que leur conservation par Vauxcelles les inscrit dans une temporalité plus longue, attestant de leur lien à l'avant, au pendant et à l'après exposition de galerie, ce qui nous invite à en considérer divers axes d'analyse. À cette fin, il sera tout d'abord question de ce que le catalogue d'exposition révèle des enjeux propres aux événements qu'il recouvre. Nous évoquerons ensuite la manière dont Vauxcelles a utilisé ces catalogues en nous concentrant sur leur matérialité. Enfin, nous envisagerons le catalogue comme un outil de diffusion des idées critiques.

Un support d'information et de communication

Au début du xx^e siècle, le catalogue d'exposition de galerie est bien souvent associé, voire confondu avec l'invitation à se rendre à l'exposition et l'invitation à son vernissage¹⁴. Tel est le cas lorsque les invitations comportent une préface, une liste d'œuvres plus ou moins riche en informations ou même des illustrations. En témoigne l'invitation au vernissage de l'exposition de Marie-Anne Camax-Zoegger (1881-1952) aux galeries Georges Petit en mai 1929¹⁵ dont l'avant-propos est signé par Vauxcelles et sur laquelle on peut voir une reproduction d'une toile, *l'Enfant au chat* (fig. 2). Le seul élément qui puisse réellement distinguer ces livrets entre eux est le caractère d'adresse que revêt l'invitation, comme le sous-entend sa dénomination. Or, il existe des catalogues qui, eux aussi, sont un passe-droit pour visiter l'exposition et assister au vernissage. Il en est ainsi lorsque la date de ce dernier est inscrite sur leur couverture, à l'instar du catalogue de l'exposition de la peintre Jannetje Prins (1908-1977) à la Galerie d'art contemporain¹⁶. Il ressort donc que les fonctions de ces livrets de galeries s'entrecroisent et même s'invertissent. Peut-être pourrions-nous toutefois

14 Jérôme Delatour précise que les invitations au vernissage sont un « parent pauvre » du catalogue d'exposition bien qu'elles possèdent pourtant une « histoire déjà longue », voir Delatour, « Préface », art. cité à la note 5, p. I.

15 *Exposition Camax-Zoegger* [invitation au vernissage], Paris, Galeries Georges Petit (16-31 mai 1929), (s. l.), 1929, Paris, BINHA, Archives 80/68.

16 *Peintures de Jannetje Prins*, cat. expo., Paris, Galerie d'art contemporain (s. d.), (s. l. n. d.), Paris, BINHA, Archives 80/68.

interroger la variabilité des publics visés par ces documents. À quels types de personnes l'invitation s'adresse-t-elle? Peut-on avoir accès à ces expositions et au contenu du livret qui les accompagne sans y être convié¹⁷? En ce qui concerne le catalogue, touche-t-il une plus large audience?

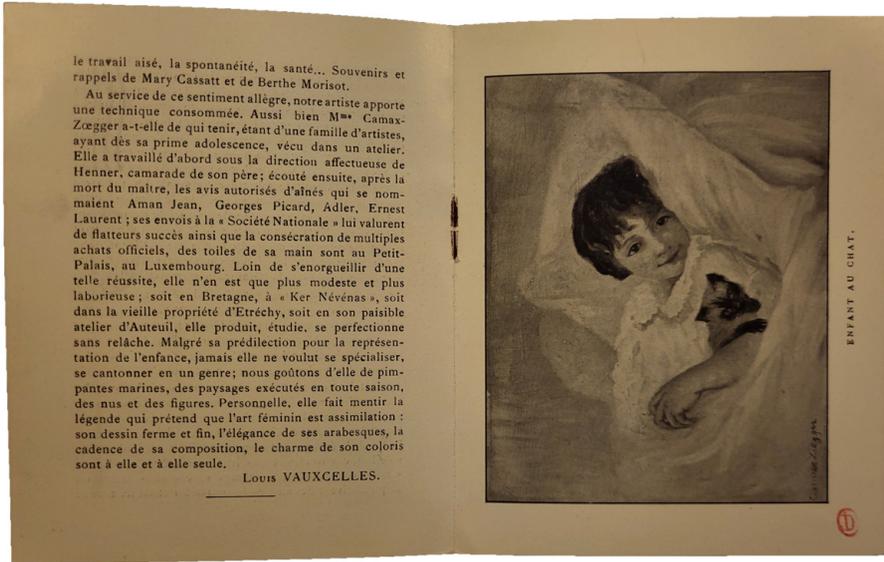


Fig. 2. Exposition Camax-Zoegger, [invitation au vernissage de l'exposition], Paris, Galeries Georges Petit (16-31 mai 1929), (s. l.), 1929, Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/68 [photographie personnelle].

On penserait volontiers que les invitations à venir à l'exposition et celles destinées à assister au vernissage s'adressent à un public plus trié sur le volet et prié de se rendre à un événement qui est aussi un prétexte à la sociabilité en faveur de la galerie et des artistes présenté-es. Les galeries sont en effet des lieux d'échanges et de rencontres, en particulier lorsqu'elles organisent des expositions¹⁸. Dans cette perspective, les documents qu'elles produisent permettent d'envisager certains aspects des réseaux artistiques et notamment la relation critique-artiste par l'entremise de la galerie ou des galeristes et

17 Pour certains salons, ceux de la Société des femmes artistes modernes par exemple, l'entrée est payante si l'on ne possède pas d'invitation. En outre, les livrets des expositions des FAM sont également payants dans certains cas, ce qui donne des pistes pour envisager l'économie de ces objets qu'il s'agisse de livrets de Salons ou de galeries d'art.

18 Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire contemporaine), 2012, p. 11.

lors des événements organisés¹⁹. Des inscriptions présentes sur les livrets des galeries conservés dans le fonds Vauxcelles vont dans ce sens. Prenons pour exemple l'invitation au vernissage de l'exposition de la sculptrice Guitou Knoop (1909-1985) à la Galerie Vignon en 1935. Sur sa couverture, on peut lire : « Je compte beaucoup que vous me continuerez votre appui en venant à mon vernissage, avec toute ma reconnaissance G. K.²⁰. » Cette inscription manuscrite témoigne de la gratitude de l'artiste pour le soutien qu'apporte le texte écrit en préface par Vauxcelles, soutien dont elle souhaite d'ailleurs la continuité en conviant directement le critique à l'inauguration de l'événement. Le catalogue de l'exposition de l'artiste ukrainien, et ami de Vauxcelles, David Ossipovitch Widhopff (1867-1933) de janvier 1921 (**fig. 3**) comporte quant à lui une dédicace un peu plus personnelle, incluant dans son mot la famille du critique : « Grand Merci. Je serai très heureux que Madame Vauxcelles veuille m'honorer de sa visite ainsi que Mademoiselle Marianne et son fiancé²¹ ». Une lettre de 1917 de la peintre Suzanne Valadon (1865-1938) adressée à la galeriste Berthe Weill (1865-1951) indique qu'il était aussi d'usage d'envoyer ou de faire envoyer par l'intermédiaire de la galerie des catalogues d'expositions aux personnes dont l'artiste souhaitait la présence. Elle lui écrit : « J'ai fait parvenir à [Adolphe] Tabarant un catalogue de votre exposition, et je pense que vous seriez bien aimable de ne pas oublier d'en envoyer un à Louis Vauxcelles²². » Le fait que le livret de galerie soit un support matériel de messages passés par les artistes au critique accentue sa fonction de communication, car, au-delà des informations relatives à l'événement, il revêt aussi une fonction d'adresse. Cela permet par ailleurs de s'interroger sur les circuits de circulation des livrets de galeries, sur lesquels nous ne possédons encore que peu d'informations. Ne s'agit-il que d'envois postaux ou bien également d'une distribution en libre-service dans la galerie? Comment les destinataires sont-ils précisément choisis, par qui, et selon quels critères? Autant de questions, dont on aperçoit des germes de réponses à travers les exemples explicités plus haut, mais qui restent en suspens. Lorsqu'il s'agit de l'étude d'un critique d'art en particulier, les livrets de galerie

19 Julie Verlainne évoque cette question et souligne la place de la galerie d'art comme celle d'un « intermédiaire » possédant un impact sur la construction des réputations des artistes. Voir *ibid.*, p. 10.

20 *Guitou Knoop, sculptures, expositions*, [invitation au vernissage], Paris, Galerie Vignon (4-24 mai 1935), (s. l.), 1935, Paris, BINHA, Archives 80/68, [transcription personnelle].

21 *Exposition D. O. Widhopff*, cat. expo., (10-22 janvier 1921), (s. l.n.d.), (s. l.), Paris, BINHA, Archives 80/69.

22 Lettre de Suzanne Valadon à Berthe Weill, mars 1917, Paris, BINHA, Autographes 095, 53.

sont une source qui permet de considérer les cercles artistiques dans lesquels il évolue, les artistes qu'il choisit de soutenir ou pour qui on le sollicite, certains des lieux d'exercice de sa pratique, ce qu'il y voit, mais aussi, plus largement, ses goûts. Dans le cas d'un critique comme Vauxcelles, qui est un chroniqueur de l'actualité artistique de son temps, ce sont la diversité des thématiques et l'internationalité des artistes qui ressortent particulièrement. Comme les intérêts du critique pour la vie artistique s'étendent à ce qui se joue en dehors des seules institutions officielles et se portent en particulier sur des artistes émergeant-es contemporain-es, les catalogues qu'il conserve contiennent des renseignements sur des créateur-ices parfois peu connu-es et invitent par là même à considérer les productions de l'époque qui sont exposées en dehors des musées et des Salons.

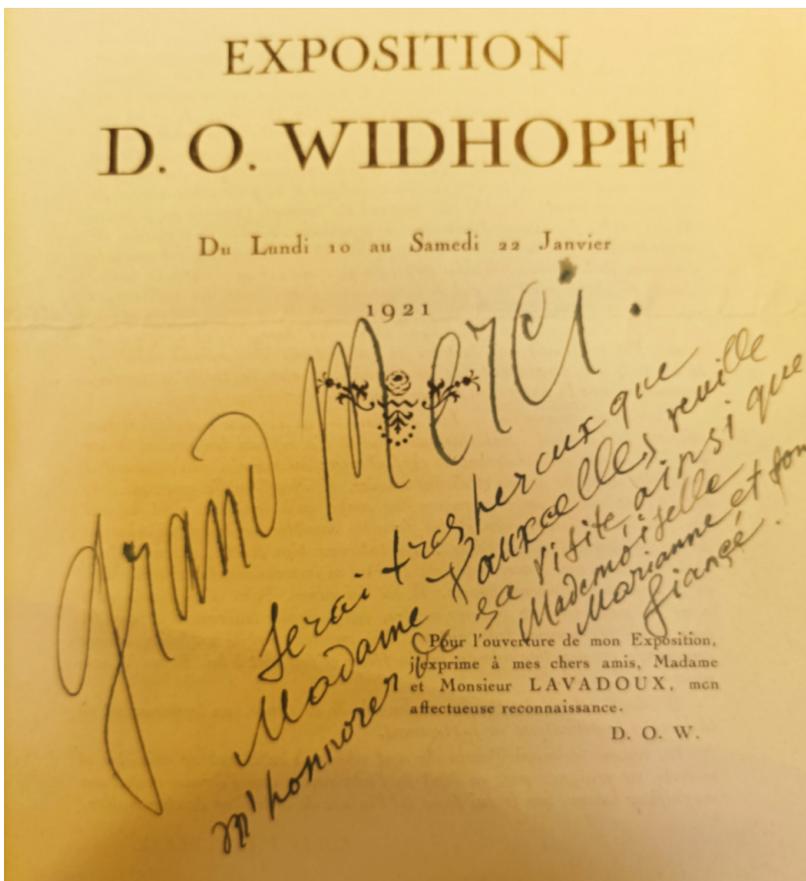


Fig. 3. *Exposition D. O. Widhopff*, cat. expo., (10-22 janvier 1921), (s. l.n.d.), Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/69 [photographie personnelle].

Corrélation de la forme et de l'usage²³

Les variations de la forme du livret d'exposition de galerie fournissent des éléments à la compréhension de l'usage de ce document. En effet, le format plutôt petit le rend maniable et transportable au cours de l'exposition. S'il y sert de repère, il s'avère aussi être un support de prises de notes et il n'est pas rare que Vauxcelles écrive sur les livrets de diverses manières et à différents emplacements. On trouve par exemple des numéros et des titres d'œuvres reportés par le critique à l'arrière de catalogues²⁴. Sont-ce des œuvres à propos desquelles il voudrait écrire? Ou bien qu'il souhaiterait acquérir? Si nous n'avons pas encore la réponse à ces questions, ces notes attestent toutefois de ce qui a retenu l'attention du critique qui semble vouloir s'en souvenir. Dans les marges apparaissent aussi des inscriptions sous la forme d'un code qu'établit Vauxcelles et dont nous ne connaissons pas pour le moment la signification exacte. Il s'agit de « 1 » et « 0 », qui pourraient également être des barres et des cercles, et qui sont peut-être issus d'un système de notation révélant les avis du critique. D'autres inscriptions sont quant à elles plus éclairantes lorsqu'elles sont de brèves remarques. Tel est le cas de celles qui figurent dans le catalogue de l'exposition de l'International Art Union à Paris (Galerie Roger Levesque – novembre 1912)²⁵ (fig. 4) sous la forme de divers commentaires de Vauxcelles. Ce dernier mentionne par exemple le Salon d'automne auprès du nom de Ferez Hercht, peut-être pour y indiquer son souhait de l'y voir, et précise qu'il trouve son travail « très joli ». Certains de ses avis sont moins enthousiastes quand il juge le travail de l'artiste britannique Annie Ayrton (1850-1920) d'« honorable » et même très négatifs lorsqu'il qualifie les œuvres de la danoise Astrid Holm (1876-1937) de « Sous-Matisse » et celles de la peintre Mabel Harrison (1886-1972) de « Guérin affadi²⁶. » Par la suite, Vauxcelles réemploie quelques-uns de

23 Nous ne parlerons pas des évolutions graphiques et esthétiques du catalogue d'exposition de galerie, même si cet aspect permettrait de mettre en rapport cet objet avec l'histoire du goût, de l'évolution des techniques, ainsi qu'avec l'histoire de la presse. Signalons toutefois qu'il existe dans le fonds Vauxcelles de la BINHA des exemples témoignant de l'intérêt iconographique et du support de création que représente le catalogue lorsqu'il est enrichi d'illustrations, à l'instar du catalogue *Exposition d'une Série de Tableaux de Fleurs par G. Lopisgich* de la Galerie J. Allard (1905) (Archives 80/73) ou encore de celui intitulé *Chez Ruhlmann, peinture statuaire arts appliqués* (s.d.) (Archives 80/74).

24 *Exposition Henry Ottmann*, cat. expo., Paris, Galerie Barbazanges (1^{er}-15 décembre 1910), (s. l.), 1910, Paris, BINHA, Archives 80/73.

25 *International Art Union, Paris, exhibition*, cat. expo., Paris, Galerie Roger Levesque (15-30 novembre 1912), (s. l.), 1912, Paris, BINHA, Archives 80/150.

26 Toutes les citations sont issues des pages 7 et 8 du catalogue.

ces termes dans le *Gil Blas* du 19 novembre 1912, et ce sous la forme de généralisations peu flatteuses lorsqu'il écrit : « Toutes ces dames font du Richard Miller ou du Charles Guérin²⁷. » Dans cet article, Vauxcelles ne mentionne par ailleurs que très peu de noms d'artistes qu'il apprécie alors que les notes dans le catalogue révèlent un avis positif pour un plus grand nombre d'entre elles. Ces notes, très probablement prises dans le vif de l'exposition, sont ainsi révélatrices d'un aspect du processus critique de Vauxcelles qui généralise dans son article, mais qui pourtant, sur le catalogue, repère et note plus précisément ce qu'il a vu et pensé lors de l'exposition pour différentes artistes considérées individuellement. Ce sont aussi des notes prises sur la quatrième de couverture qui lui servent de support à l'écriture d'un article, comme le montre le catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste Romaine Brooks (1874-1970) à la Galerie Th. Briant (mai 1931)²⁸. Les noms de « Redon » et de « Valéry », jetés sur l'arrière du livret, se retrouvent en effet dans l'article que Vauxcelles dédie à l'exposition dans l'*Excelsior* du 21 mai 1931, de même que le terme d'« arabesque²⁹ » (fig. 5). L'exercice de la prise de notes semble donc assez couramment réalisé sur ce type de document et peut même être facilité lorsque le catalogue possède un encart spécifiquement dédié, comme en témoigne celui de l'exposition du peintre Marcel Cosson (1878-1956) à la Galerie Reitlinger (avril 1913), que Vauxcelles n'a toutefois pas utilisé³⁰. Le catalogue d'exposition de galerie ne se contente ainsi pas toujours de communiquer des informations imprimées, mais reçoit aussi des indications manuscrites de la part de ses utilisateur-ices. Il est un accompagnateur pendant l'exposition, mais aussi *a posteriori*, comme support d'observation, de réflexion, de documentation et d'aide-mémoire. Reliées à l'étude de la critique d'art en particulier, ces constatations sont d'autant plus intéressantes qu'il faut souligner l'outil de promotion que représente les articles de presse pour les expositions de galeries. Ils peuvent autant en faire l'annonce sous forme de simple liste que proposer un résumé plus développé, notamment dans des comptes rendus. L'analyse des inscriptions sur les catalogues se place ainsi à l'articulation entre la visite et le travail d'écriture d'un-e

27 Louis Vauxcelles, « Les Arts – À propos de quelques femmes artistes », *Gil Blas*, 19 novembre 1912, p. 4.

28 *Romaine Brooks*, cat. expo., Paris, Galerie Th. Briant (15-31 mai 1931), (s. l.), 1931, Paris, BINHA, Archives 80/99.

29 Louis Vauxcelles, « Les dessins de Romaine Brooks », *Excelsior*, 21 mai 1931, p. 4.

30 *Tableaux Pastels et Dessins par Marcel Cosson*, cat. expo., Paris, Galerie A. M. Reitlinger (2-23 avril 1913), (s. l.), 1913, Paris, BINHA, Archives 80/72.

critique et souligne une fois de plus l'enjeu de la présence de cette dernière aux événements d'une galerie d'art.

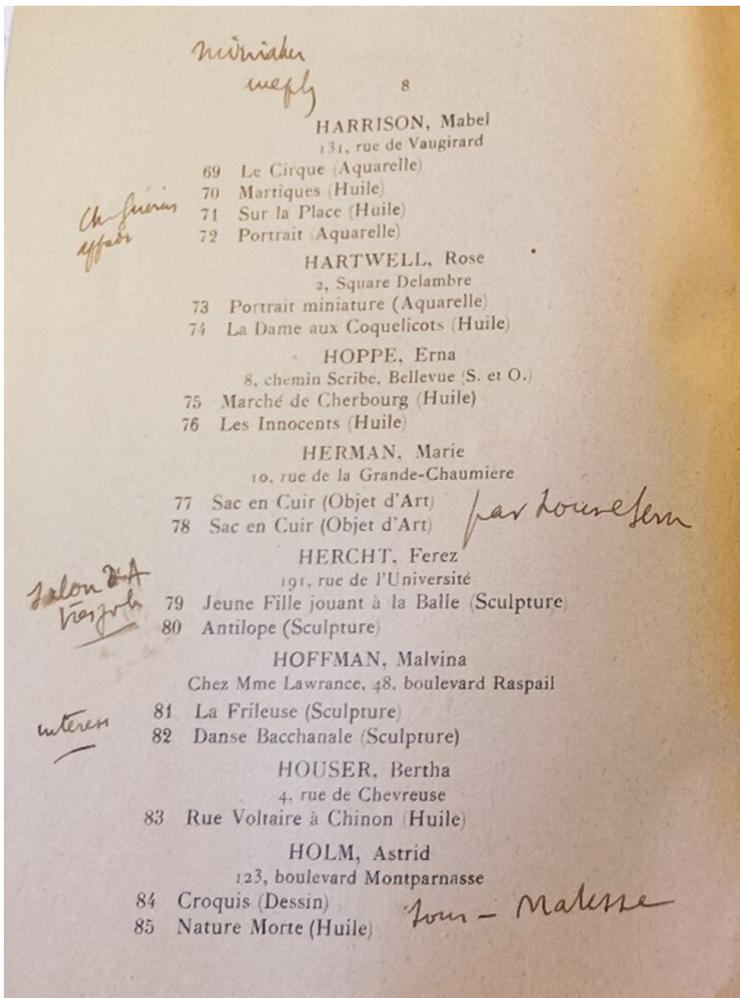


Fig. 4. *International Art Union*, Paris, exhibition, cat. expo., Paris, Galerie Roger Levesque, (15-30 novembre 1912), (s. l.), 1912 Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/153 [photographie personnelle].

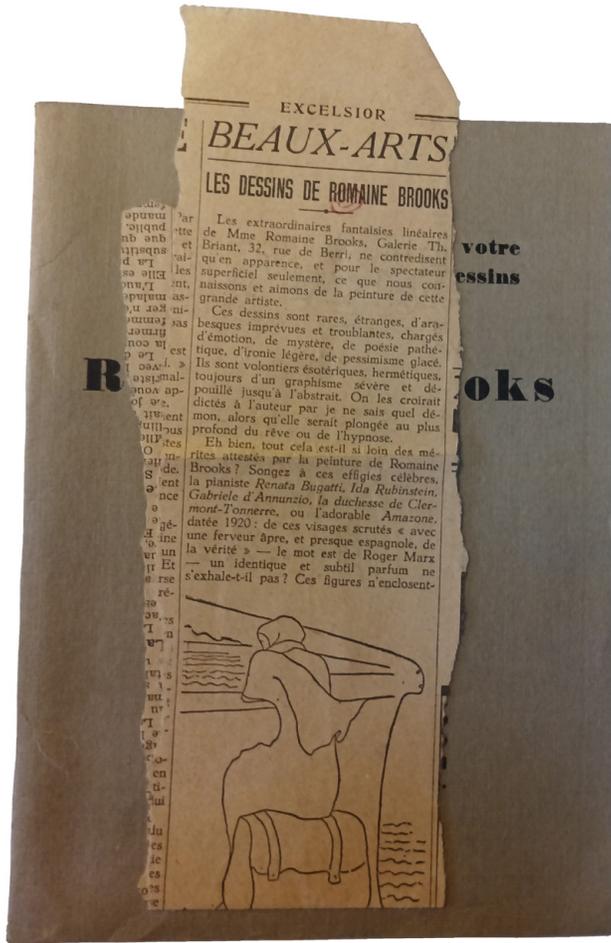


Fig. 5. Louis Vauxcelles, « Les dessins de Romaine Brooks », *Excelsior*, 21 mai 1931, p. 4, Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/99 [photographie personnelle].

Un outil de diffusion de la critique

Les catalogues d'exposition de galerie se font également le support direct de la pensée critique lorsqu'ils comportent une préface. Ces préfaces constituent pourtant un « corpus de textes sans doute largement ignorés³¹. » Nous les considérerons selon deux axes : premièrement pour leur rôle dans les livrets et deuxièmement comme support à l'étude d'une pensée critique en particulier.

31 Jérôme Delatour, « Préface », art. cité à la note 5, p. V.

Nous nous concentrerons tout d'abord sur les préfaces non écrites par Vauxcelles, mais qui lui servent de source de documentation ainsi que d'inspiration pour ses propres textes, puis nous considérerons les écrits de Vauxcelles dans les livrets de galerie.

Les catalogues conservés dans le fonds d'archives du critique attestent de l'intérêt de leur étude dans une perspective d'intertextualité : il faut alors analyser ce que Vauxcelles consulte, ce qui l'inspire et ce qu'il en retient dans ses propres textes. Prenons pour exemple le catalogue de l'exposition consacrée à Romaine Brooks à la Galerie Durand-Ruel (mai 1910)³². L'auteur de la préface est Roger Marx (1859-1913) que Vauxcelles considère comme l'un de ses maîtres³³. Plusieurs passages de cette préface sont signalés en marge par un trait, ce qui marque l'intérêt du lecteur. Le fait que certaines des expressions de Marx soient reprises par Vauxcelles dans son article de 1931 dédié aux dessins de Romaine Brooks confirme cela. Il le stipule d'ailleurs quand il écrit : « ces visages scrutés "avec une ferveur âpre, et presque espagnole, de la vérité" – le mot est de Roger Marx³⁴. » Il arrive également que des préfaces de catalogues d'exposition de galerie soient citées comme textes de référence dans d'autres préfaces. Tel est le cas lorsque Léon Blum (1872-1950) rédige celle du catalogue de l'exposition dédiée à la peintre Claire Valière (1892-1969) (Galerie Bernheim-Jeune, 1928). Homme politique, Blum précise qu'il n'est pas habitué à la rédaction de textes sur l'art et commence son propos ainsi : « Je ne m'attendais pas, en ce moment de ma vie, à faire mon début de critique d'art³⁵. » Plus loin dans son texte, il cite à plusieurs reprises les écrits de Vauxcelles en reprenant notamment l'expression « le sens aérien de l'enveloppe », que l'on peut lire dans la préface sur Valière dans le catalogue de la Galerie Charles-Auguste Girard de 1927³⁶. Ceci permet à Blum d'appuyer son argumentaire en faveur d'une artiste que Vauxcelles suit d'ailleurs depuis des années. Un autre cas nous permet d'envisager les liens qui

32 Roger MARX, « Préface », dans *Tableaux par Romaine Brooks*, cat. expo., (2-18 mai 1910), Paris, Galerie Durand-Ruel (s. l.), 1910, Paris, BINHA, Archives 80/99.

33 Louis VAUXCELLES, « Petits souvenirs d'un vieux critique d'art », *Vendémiaire*, 22 septembre 1937, n. p.

34 Louis VAUXCELLES, « Les dessins [...] », art. cité. Les mots originels de la préface de Roger Marx sont les suivants : « [...] fervent, âpre, espagnol presque, par quoi les portraits s'étaient fait aimer. »

35 Léon BLUM, « Préface », dans *Exposition d'œuvres de Claire Vallière*, cat. expo., (13 février-24 février 1928), Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1928, Paris, BINHA, Archives 80/150.

36 Louis VAUXCELLES, « Avant-propos », *Exposition Claire Valière*, cat. expo., (28 mai-11 juin 1927), Paris, Galerie Charles-Auguste Girard, 1927, Paris, BINHA, Archives 80/68.

existent entre différents auteurs de préfaces. En effet, le catalogue consacré à l'artiste, écrivaine et propagandiste Louise Hervieu (1878-1954) (Galerie Bernheim-Jeune, 1917) comporte une préface signée par le critique Théodore Duret (1838-1927). Deux exemplaires de ce texte figurent dans le fonds Vauxcelles, l'un annoté et l'autre vierge. La version annotée est un jet à corriger et l'autre est le résultat des corrections suggérées sur la première version (fig. 6). Le fait que ces deux variantes figurent dans le fonds invite à penser que Vauxcelles en serait le correcteur, ou tout du moins qu'il ait aidé à la relecture du texte. Ces considérations ouvrent des pistes de réflexion quant au rôle des critiques dans la réalisation même des catalogues d'expositions et la place que leur y laisse un-e galeriste. Elles nous invitent également à penser à la collaboration entre les critiques pour ce type d'écrits.

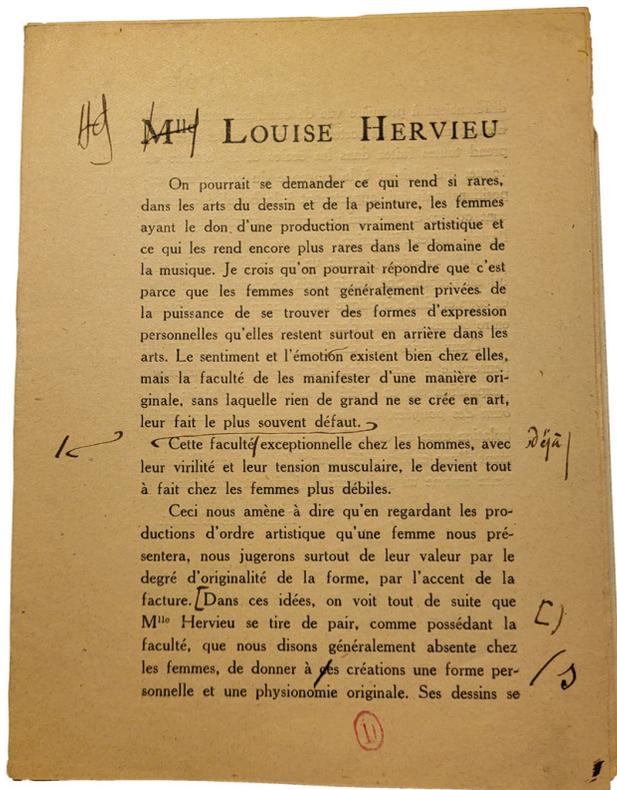


Fig. 6. Théodore Duret, « Préface », dans *Les dessins de Louise Hervieu*, cat. expo., (18 janvier et 27 janvier 1917), Paris, Galerie Bernheim-Jeune, (s. l.), 1917, Paris, bibliothèque de l'INHA, Archives 80/114, [photographie personnelle].

Le dernier point de notre analyse concerne les préfaces rédigées par Vauxcelles lui-même. Il ne sera pas question ici d'étudier en profondeur les caractéristiques particulières de la préface³⁷, mais de rendre compte de ce que cette forme textuelle nous apprend de l'exercice de la critique en regard des enjeux propres à une exposition en galerie. Vauxcelles a pratiqué la préface pendant la majeure partie de son activité (en attestent les catalogues de son fonds d'archives datés de 1905 aux années 1940) et il l'a pratiquée en nombre : plus d'une trentaine rien que dans la décennie 1900-1914. Le critique a collaboré avec plusieurs dizaines de galeries parisiennes et plus particulièrement au début de son activité avec celles d'Eugène Blot et de Devambez. La préface est d'ailleurs pour lui l'occasion de saluer la démarche des galeries pour lesquelles il écrit, ce qui participe à l'argumentation en faveur de l'événement à introduire. Ainsi commence-t-il sa préface intitulée « Quelques œuvres de jeunes à la Galerie Eugène Blot » de 1907 par ces mots : « maison Blot où, vers six heures du soir, lorsqu'on a bien travaillé, l'on vient griller une cigarette et discuter art sans débîner. C'est le rendez-vous préféré des artistes, des amateurs, des critiques, d'accord avec Eugène Blot, pour aimer et défendre la peinture dite révolutionnaire³⁸. » Vauxcelles décrit le lieu de sociabilité que représente cette galerie, sous-entendant sa propre fréquentation du lieu, mais aussi le combat du galeriste en faveur de l'art indépendant auquel le critique prend lui aussi part. On peut ainsi considérer que la préface possède un intérêt double puisque chacun des bords y semble gagnant : le ou la galeriste qui cherche à promouvoir son exposition et ses ventes en faisant appel à la renommée et l'approbation du critique³⁹ et ce dernier qui fait croître sa notoriété et se fait potentiellement rémunérer pour son texte. La préface a également pour but de présenter et d'approuver le travail des artistes dont il est question. Pour cela, Vauxcelles aime évoquer les liens qu'il entretient avec ces dernier-ères, ce qui lui permet, d'une certaine manière, d'asseoir son propos

37 Cela sera traité, pour la période 1900-1914, dans notre thèse de doctorat *Louis Vauxcelles (1900-1914) : les débuts d'un critique d'art dans la scène parisienne d'avant-guerre*, menée à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Catherine Méneux et Marie Gispert et soutenue par la Fondation des amis pour le rayonnement du musée d'Orsay et de l'Orangerie (FARMO).

38 Louis VAUXCELLES, « Quelques œuvres de jeunes à la Galerie Eugène Blot », dans *Peintures de Paul de Castro, Francis Jourdain, Henri Morisset, Gaston Prunier, Alexandre Urbain, Dessins & eaux-fortes de Bernard Naudin, Bons-Hommes en bois tourné de Fernand Landolt*, cat. expo., (18 juin-4 juillet 1907), Paris, Galerie Eugène Blot, (s. l.), 1907, Paris, BINHA, Archives 80/70.

39 Malcolm GEE, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York, Garland, 1981, p. 133.

et forme, avec les encouragements qu'il y adjoint, ce que l'on peut considérer comme une stratégie de persuasion. Certain-es créateur-ices lui sont parfois proches, à l'instar de George Van Houten (1888-1964) sur qui Vauxcelles écrit dans une préface de 1913 : « Je l'ai vu à l'œuvre, car nous étions l'été passé, voisins à la campagne. Avec quelle fièvre il se précipitait sur son motif, rivière fraîche ombragée de saules, pavots à la chair pourpre [...]. Il demeurait à travailler, à se battre avec la nature adorée, des heures entières et fécondes⁴⁰. » Le soutien du critique se porte également vers des jeunes artistes dont il suit la carrière parfois depuis leurs prémices comme en atteste sa préface pour Marguerite Louppe (1902-1988) : « Voici une exposante dont je puis dire que je l'ai vue naître à la peinture. J'ai en effet connu M^{lle} Marguerite Louppe quand elle allait, les nattes sur le dos, aux classes de cet accueillant lycée de la rue du Ranelagh, rejoindre d'autres fillettes muées aujourd'hui en gentilles mamans. Toute enfant, elle manifestait déjà cette vivacité spirituelle, cette curiosité d'intelligence, ce prime-saut sensible, qui sont les vertus de l'artiste⁴¹. » La préface est dans ce cas un support d'approbation du travail d'une jeune artiste dont Vauxcelles souligne toutefois la marge d'une progression à venir. En effet, il poursuit son texte ainsi : « Que M^{lle} Marguerite Louppe ait encore beaucoup à apprendre, nul n'en doute, elle moins que quiconque. Mais il y a là des dons certains, le sens de la matière, une observation pénétrante de l'objet, et le plus grand désir de se classer. Je suis sûr qu'elle y parviendra, et que les amateurs ratifieront mon jugement⁴². » On retrouve également ce procédé quand il s'agit d'artistes que Vauxcelles ne connaît pas aussi précocement, mais dont il se fait le fervent allié. Pour cela le critique n'évoque pas de souvenirs personnels, il relie plutôt l'artiste à ses origines. Il use d'un *topos* dans l'écriture des biographies d'artistes en narrant une histoire qui explique l'essence de l'art d'un-e créateur-ice⁴³. La préface de l'exposition du peintre Alcide le Beau (1873-1943) de 1906 en est un exemple. Elle débute en ces termes : « Dès sa prime enfance, Alcide Le Beau, rêvant sur la plage, au bord de la mer bretonne, courant pieds nus sur les rocs

40 Louis VAUXCELLES, « Georges Van Houten », *Exposition de G. Van Houten*, cat. expo., (20 janvier-1^{er} février 1913), Paris, Galerie Eugène Blot, (s. l.), 1913, Paris, BINHA, Archives 80/69.

41 Louis VAUXCELLES, « Avant-propos », dans *Marguerite Louppe*, [invitation au vernissage de l'exposition], (s. d.), Paris, Galerie Charles-Auguste Girard, (s. l. n. d.), Paris, BINHA, Archives 80/68.

42 *Ibid.*

43 Voir Ernst KRIS et Otto KURZ, « La jeunesse de l'artiste », dans id., *La Légende de l'artiste*, [trad. Laure Cahen-Maurel], Paris, Éditions Allia, 2012 (1^{re} éd. Vienne, Kristall-Verlag, 1934), p. 27-38.

déchiquetés, sur les falaises striées [...] sentit palpiter et sourire en soi toute l'âme de la nature [...] il fut artiste avant d'avoir touché un pinceau⁴⁴. » Cet exemple est aussi représentatif d'une autre méthode du critique, celle de la reprise. En effet, on retrouve le contenu de la préface mot pour mot dans l'article que Vauxcelles publie dans le *Gil Blas* du 18 mars 1906, à la seule différence que des informations pratiques sur l'exposition sont glissées au détour d'une phrase⁴⁵. Il est intéressant de constater que le même type de discours peut être tenu dans un catalogue d'exposition de galerie et dans un article publié dans la presse, puisque cela témoigne d'une diffusion plus large que les seul-es détenteur-ices du livret. Néanmoins, la préface se mue aussi parfois en une critique de sa propre forme, voire une critique de l'auteur envers sa profession. C'est ce que l'on lit dans le catalogue de l'exposition Dreyfus-Stern (1890-1972) à la Galerie Marguerite Henry :

Il est entendu – tout le monde est d'accord sur ce point – qu'une préface de catalogue ne sert à rien. Si, en effet, vous estimez le talent de l'artiste que le speaker recommande, le préambule de ce dernier ne vous apprendra rien de neuf. Et si vous ne l'estimez point, le château de cartes de mes épithètes laudatives s'écroulera de lui-même. Mais alors, ce que je dis des préfaces serait vrai des articles? Et voici la critique contrainte à se taire? Ma foi, en bien des cas, ce pourrait être son intérêt⁴⁶...

Si Vauxcelles, à son habitude, ironise, il pose également un problème important, celui du fondement même du discours critique. Il explique que celui-ci repose sur un « château de cartes », en somme une base fragile faite de qualificatifs élogieux, qui se confronte à l'avis des regardeur-euses, les seul-es véritables juges selon lui. La critique n'aurait-elle donc vraiment aucune influence dans la réception des œuvres présentées lors d'une exposition? Nous pouvons nuancer le constat de Vauxcelles, du moins en ce qui concerne les textes traitant des expositions de galerie d'art, grâce aux retours positifs qui sont écrits au sujet de ses préfaces. En effet, ces derniers témoignent de la contribution du critique à la visibilité et la reconnaissance des artistes. Citons par exemple un article de

44 Louis VAUXCELLES, « Alcide Le Beau », dans *Alcide Le Beau*, cat. expo., (15-29 mars 1906), Paris, Galerie Vollard, (s. l.), 1906, Paris, BINHA, Archives 80/72.

45 Louis VAUXCELLES, « La Vie Artistique – Exposition Alcide Le Beau », *Gil Blas*, 18 mars 1906, n. p.

46 Louis VAUXCELLES, « Préface », dans *Exposition Dreyfus-Stern, peintures*, cat. expo., Paris, Galeries M. Henry, (s. l. n. d.), Paris, BINHA, Archives 80/72.

1914 de Tabarant dans *Paris-Midi* : « Je me souviens que l'an dernier le préfacier de Van Houten était mon ami Louis Vauxcelles. Ce jeune peintre a décidément toutes les chances⁴⁷. » Les correspondances du critique illustrent elles aussi le soutien dont il fait preuve notamment lorsque les artistes lui expriment leur reconnaissance. Ainsi Jane Poupelet (1874-1932) écrit-elle à Vauxcelles au sujet de l'exposition de la Galerie Bernier de 1928 : « Cher Monsieur Vauxcelles / J'espère que vous me ferez le plaisir de visiter ma petite exposition pour laquelle vous m'avez écrit une si magnifique préface. Recevez de nouveau tous mes remerciements, cher Monsieur Vauxcelles, avec l'assurance de mes meilleurs sentiments / Poupelet⁴⁸. »

Le catalogue d'exposition de galerie et les invitations qui s'y apparentent constituent donc une source particulièrement riche pour analyser le fonctionnement des milieux artistiques et pour reconstituer la génétique des textes de critique d'art. Néanmoins, l'étude des caractéristiques et évolutions esthétiques de ces documents, ainsi que celle de leur circulation, de leur économie et de leur lectorat reste encore à approfondir. La réflexion autour de leur forme, liée à leur utilisation, en particulier lorsque leur usager est un critique d'art qui a laissé un nombre important de livrets de galerie derrière lui, apporte néanmoins déjà de nombreux éléments. Enfin, la forme textuelle de la préface de ces documents revêt elle aussi un intérêt et inviterait à une étude comparative d'un plus large corpus de textes de divers-es auteur-ices dans le but d'en faire émerger d'autres approches et d'autres enjeux.

47 Adolphe Tabarant, « Gazette des Arts – Exposition G. Van Houten », *Paris-Midi*, 25 février 1914, n. p.

48 Lettre de Jane Poupelet à Louis Vauxcelles (s. d.) [insérée dans le catalogue de l'exposition de la Galerie Bernier], Paris, BINHA, Archives 80/73/32.

LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION *FILM UND FOTO* (STUTTGART, 1929) DANS L'HISTOIRE DE LA MODERNITÉ PHOTOGRAPHIQUE

AMELIE OCHS

L'exposition *Film und Foto* – en version abrégée : *Fifo* – est très renommée¹. Manifestation itinérante internationale, elle se déroula tout d'abord en 1929 à Stuttgart, avant d'être présentée, entre autres, à Berlin et Munich, mais aussi en dehors de l'Allemagne². Elle fut conçue par la Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes (« Groupe de travail du Deutscher Werkbund du Württemberg³ »). Considérée aujourd'hui comme une des expositions les plus importantes de l'histoire de la photographie⁴, elle fut perçue,

Note de la traductrice : toutes les citations en langue étrangère ont été traduites en français dans le corps du texte. Elles sont indiquées par un astérisque dans les références bibliographiques en note de bas de page.

- 1 Je remercie Alice Morin, Mira Anneli Naß, Mareike Stoll et Matthias Gründig pour notre échange productif sur ce sujet. En outre, je suis reconnaissante envers Héléne Trespeuch pour la traduction de mon texte en français.
- 2 Sur nombre de ces expositions, on sait peu de choses. Il est important d'indiquer que les objets exposés changeaient d'un lieu à l'autre. Olivier LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », dans Mitra ABBASPOUR, Lee Ann DAFFNER, Maria Morris HAMBURG (éd.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2014, p. 366-375, ici p. 369. L'exposition fut présentée dans les lieux suivants, parfois sous un autre titre : Essen, Hambourg, Zurich, Bâle, Dantzig, Vienne, Zagreb, Tokyo, Osaka. À Munich par exemple, dans le cadre de l'exposition *Das Lichtbild*, et au Japon sous le titre « Exposition allemande itinérante internationale » (*German International Traveling Exhibition*). Voir Kaneko RYUICHI, « Japanese Photography in the Early Twentieth Century », dans *Modern Photography in Japan 1915–1940*, cat. exp. San Francisco, Ansel Adams Center, 2001, s. p. [p. 11].
- 3 Le Deutscher Werkbund fut fondé en 1907 par des architectes, des créateurs, des historiens de l'art, des économistes et des industriels à Munich. Il s'agit d'un acteur central du mouvement réformateur et de la réforme des écoles d'art dans l'espace germanophone. Dans le cadre de ma thèse de doctorat, j'étudie le rôle de la photographie dans les activités du Werkbund dans les années 1920.
- 4 Elle est intégrée au programme des « *landmark exhibitions* » dans : Alessandra MAURO (éd.), *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

déjà à son époque, comme un événement remarquable⁵. Son succès se mesure non seulement à l'aune du nombre des visiteurs – 10 000 personnes auraient foulé le sol de la seule exposition de Stuttgart⁶ –, mais tient surtout au rôle central que joua l'exposition dans la formation du champ photographique de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité⁷. Car cette manifestation donna lieu à de nombreux comptes rendus, avant tout dans la presse spécialisée, ainsi qu'à des publications clés comme le livre de photographie de Franz Roh et de Jan Tschichold publié en trois langues, *Foto-Auge / Œil et Photo / Photo-Eye*, et celui de Werner Graeff, *Es kommt der neue Fotograf!* (« Voici venir le nouveau photographe! »). En outre, le journal du Werkbund, *Die Form*, fut pour un temps « l'organe officiel » de la *Fifo*⁸. C'est la raison pour laquelle Kai-Uwe Hemken a conféré à cette exposition un « haut degré de discursivité » quand, dans le même temps, Christoph Schaden déplorait le manque d'études « centrées sur la réception » de cette exposition⁹.

En centrant son propos sur le catalogue de l'exposition de 1929, cet article entend contribuer à combler ce manque. La thèse ici développée est que, dans

- 5 LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », art. cité à la note 2, p. 367 : « At the time, the exhibition was already perceived as an apotheosis. »
- 6 Sur les chiffres des visiteurs, voir Francesco ZANOT, « The Film und Foto Exhibition of 1929 », dans Alessandra MAURO (éd.), *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p. 129-149, p. 144.
- 7 LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », art. cité à la note 2, p. 367 : « It monopolized the majority of the commentary on New Photography and popularized like no other show both the extreme close-ups and precision of the New Objectivity and the experiments characteristic of the period (photograms, views from above, negative prints, etc.). »
- 8 *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds: Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. expo., Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, dos de couverture* : « das offizielle Organ ». Ce n'est pas seulement *Die Form* qui bénéficia d'un encart publicitaire dans le catalogue, ce fut aussi le cas des publications de Werner Graeff et de Hans Richter, voir *ibid.*, dos de la feuille cartonnée II.
- 9 Kai-Uwe HEMKEN, « Die Ausstellung Film und Foto 1929, das Bauhaus und die Foto-Avantgarde der 1920er Jahre », dans Corina GERTZ, Christoph SCHADEN, Kris SCHOLZ (éd.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst / Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art*, cat. expo., Düsseldorf, NRW-Forum, 2019, p. 34-47, p. 46* : « hohe[r] Grad an Diskursivität ». Les desiderata de la recherche centrée sur la réception sont formulés dans l'article de Christoph SCHADEN, « The Elephant Is Not Dead. Anmerkungen zu Tradierungen des Neuen Sehens in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart », dans Corina GERTZ, Christoph SCHADEN, Kris SCHOLZ (éd.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst / Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art*, cat. expo., Düsseldorf, NRW-Forum, 2019, p. 90-101, p. 92* : « rezeptionsfokussiert ».

ce catalogue, sont posés les principes d'une écriture de l'histoire de la photographie à travers le prisme de l'histoire de l'art, pérennisés au fil de la réception de l'exposition. Il sera également question de la réception de l'exposition après la Seconde Guerre mondiale. Le fait que les fondements de la canonisation de la photographie de la république de Weimar furent alors posés est largement occulté par la recherche (en langue allemande) sur l'exposition¹⁰. Un regard rétrospectif sur la première salle conçue par László Moholy-Nagy ouvre en outre une alternative à l'écriture de l'histoire de la photographie à travers le prisme de l'histoire de l'art, non pas seulement en rapport avec la *Fifo*, mais plus généralement pour l'histoire de la photographie.

Le catalogue de 1929 comme source de l'exposition

Jusqu'à aujourd'hui la rareté des sources a rendu difficiles les recherches sur la *Fifo*. Terreau favorable aux constructions de mythes, cette situation a servi le statut légendaire de l'exposition. Bien qu'il fût considéré que cette exposition devait être mise en perspective avec d'autres organisées autour de 1930¹¹, elle est toujours envisagée comme un événement historique exceptionnel dans l'histoire des expositions de photographie de cette époque. Au vu de cette situation, il est d'autant plus étonnant de constater que les quelques sources disponibles à la recherche n'ont été jusqu'à présent soumises à aucune étude critique. Au contraire, la recherche sur l'exposition reproduit surtout le ton euphorique des sources historiques. Aux côtés des critiques de l'exposition, des textes sur des aspects particuliers liés aux contenus de ses différentes versions et quelques rares vues de salle, les différents catalogues de cette manifestation représentent les principales sources, non seulement parce qu'ils contiennent

10 L'hypothèse a déjà été formulée, par exemple par Marta Braun, Anne McCauley et Matthew S. Witkovsky, mais n'a pas été discutée de manière approfondie. Anne McCauley, « Writing Photography's History before Newhall », *History of Photography*, n° 21.2, 1997, p. 87-191; Matthew S. Witkovsky, « Circa 1930 : Histoire de l'art et nouvelle photographie », *Études photographiques* (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2653>, consulté le 9 juin 2022); Marta Braun, « A Canonical History of Photography », dans Gil PASTERNAK (éd.), *The Handbook of Photography Studies*, Londres/New York, Routledge, 2020, p. 26-42. C'est précisément en regardant l'historiographie de la photographie dans l'espace germanophone depuis le milieu du xx^e siècle qu'apparaît, en comparaison, un manque flagrant de la recherche.

11 LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », art. cité à la note 2, p. 366 et suiv.; ZANOT, « The Film und Foto Exhibition of 1929 », art. cité à la note 6, p. 130 et suiv.

les listes complètes présentes dans tout catalogue, mais aussi parce que s'y découvrent des informations sur l'organisation de l'exposition¹².

Le présent article se concentre principalement sur le catalogue de Stuttgart. Et ce non seulement parce que la prise en compte de l'ensemble des différents catalogues excéderait le cadre imparti, mais aussi parce que, dans la recherche sur la *Fifo*, c'est principalement à l'exposition de Stuttgart et à son catalogue qu'il est fait référence. Qui plus est, il s'agit d'un des rares catalogues (illustré de photographies) sur les expositions de photographie de l'époque. Enfin, il contient des prises de position des organisateurs de l'exposition. Sa forme et sa structure – broché avec couverture cartonnée, mesurant 20,5 × 15 cm, pour un total d'environ 100 pages et 23 illustrations, avec des parties dédiées au texte, aux illustrations et au catalogue, séparées les unes des autres par une feuille cartonnée, et comportant diverses annonces publicitaires – ont dû servir de modèle aux autres catalogues (par exemple pour l'exposition de Vienne)¹³. En effet, les éléments cités sont communs aux divers catalogues. Les différences se trouvent dans les contenus choisis : non seulement les photographies de la partie image diffèrent d'un catalogue à l'autre, mais le texte et la publicité ont également, en partie, été remplacés. Car les annonces publicitaires étaient choisies en fonction du lieu d'accueil de l'exposition et les courts textes d'introduction étaient rédigés par les autorités locales : par exemple, le conservateur du musée

12 Dans le catalogue de Stuttgart se dessine en premier lieu le réseau impliqué dans l'organisation de l'exposition, après la première partie dédiée aux annonces publicitaires, grâce à la mention de certaines personnes. Y figurent – d'après le catalogue – non seulement les membres et collaborateur·rices du Deutscher Werkbund, Gustav Stotz, Otto Baur et Mia Seeger, mais aussi László Moholy-Nagy, Hans Hildebrandt, Bernhard Pankok et Jan Tschichold (commission photographie), Ernst Schneider (construction), Edward Steichen et Edward Weston (section américaine/États-Unis), Piet Zwart (section néerlandaise), El Lissitzky (section russe), Friedrich T. Gubler et Sigfried Giedion (section suisse) et Hans Richter (cinéma). N'ont pas été mentionnés, par exemple, Erna Stotz, qui a pourtant soutenu l'organisation, et Erich Stenger qui mit à disposition une sélection de sa collection de photographies, raison pour laquelle il figure parmi les « exposants ». *Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. expo. cité à la note 8, p. 10. Notons également qu'il n'y a aucune information sur la ou les personnes responsables de la conception graphique du catalogue.

13 Seul le catalogue de Zurich est conçu autrement. Les photographies sont intégrées à l'espace d'impression sans légende. *Film und Foto: Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes*, cat. expo., Zurich, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, 1929. Pour Vienne voir : *Internationale Ausstellung Film und Foto: Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes*, cat. expo., Vienne, Österreichisches Museum, 1930.

local des arts décoratifs, Wolfgang Herrmann, se chargea de l'introduction du catalogue berlinois¹⁴.

En regardant le catalogue de Stuttgart, cette adaptation au lieu de l'exposition s'observe en outre dès la couverture (**fig. 1**) : sur le fond rouge-orangé apparaît dans le coin supérieur droit le plan des halles d'exposition de Stuttgart. Ce plan rend compte de la division de l'exposition en 13 salles. Il manque une légende expliquant les numéros sur la carte, et donc la nature des différents espaces. Sur la couverture, en outre, seules les informations importantes relatives à l'exposition (titre, ville, date et lieux d'organisation) sont indiquées en rouge-orangé sur fond blanc. La police de caractères sans sérif y est utilisée dans différentes tailles afin de hiérarchiser les informations et pour présenter comme central le titre de l'exposition dans la moitié inférieure de la couverture¹⁵.

14 Wolfgang HERRMANN, « Geleitwort », dans *Internationale Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto*, cat. expo., Berlin, Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbe-Museums, 1929.

15 Pour ce qui est de la conception du catalogue, il faudrait ajouter que, certes, la mise en page se saisit des impulsions de la Nouvelle typographie – comme la conception asymétrique de la couverture et l'utilisation frappante de la police sans sérif – mais elle reste en grande partie conditionnée par la « *book typography* » avec sa claire séparation entre texte et illustrations. Voir à ce sujet et sur l'introduction du « *integrated design* » à la mise en page des revues à la fin des années 1920, Jeremy AYNLEY, « *Gebrauchsgraphik as an Early Graphic Design Journal, 1924-1938* », *Journal of Design History*, n° 5.1, 1992, p. 53-72, voir tout particulièrement p. 58. Jan Tschichold fut identifié comme graphiste pour certaines parties du *cooperate design* de l'exposition, mais qu'il ait été ou non responsable de la conception du catalogue reste à éclaircir. Voir par exemple Ute ESKILDSEN, Jan-Christopher HORAK (éd.), *Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung « Film und Foto » 1929*, Stuttgart, Hatje, 1979, p. 193 ou Andreas HAUS, « *Film und Foto, Stuttgart, 1929* », dans Michel FRIZOT (éd.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Cologne, Könemann, 1998, p. 466.



Fig. 1. Couverture du catalogue de l'exposition *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds : Film und Foto : Stuttgart 1929*, Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929. Archives d'AO.

Un catalogue conçu selon les critères de l'histoire de l'art

Il convient ici de mettre en évidence trois points afin de démontrer que ce catalogue a offert dès 1929 (et encore aujourd'hui) une base permettant à l'exposition d'être reçue selon les critères de l'histoire de l'art. Le premier point est l'affirmation de l'originalité du concept de l'exposition, que ses concepteurs développent dans leurs textes¹⁶. Deuxièmement, l'accent sera mis sur la partie

¹⁶ Sur ce point, les autres courts textes d'Edward Weston (« Amerika und die Fotografie » / « L'Amérique et la photographie »), W. Jemtschutschny (« Russland und die Fotografie » /

du catalogue consacrée aux images, dans laquelle les photographies sont présentées comme des œuvres individuelles. Troisièmement, la partie catalogue sera analysée, à savoir la liste des auteur·ices et de leurs œuvres. Les trois parties successives – textes, images et catalogue – forment une source d’informations pour d’ultérieures recherches autour de l’exposition.

La préface tout comme l’introduction du catalogue furent écrites par les « hommes du Werkbund », conformément à la manière dont se nommaient les membres de l’organisation : Peter Bruckmann, le fabricant d’argenterie de Heilbronn, était alors le président du Deutscher Werkbund et Gustav Stotz (« Gustaf » dans le catalogue), en tant que dirigeant de la Württembergische Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes, était l’initiateur de l’exposition. Tous deux affirmaient dans ces textes que la *Fifo* était la première exposition de grande envergure à esquisser les contours des deux champs d’activité que sont la photographie et le cinéma, dans leur actualité et leurs possibilités créatives et techniques¹⁷. Cela peut s’avérer relativement juste si l’on s’arrête aux pratiques créatives, car déjà par le passé les deux médias ont été exposés ensemble selon un point de vue technique, comme ce fut le cas par exemple quelques années auparavant lors de l’exposition *Kipho* (« Cinéma et photo »), qui s’est tenue en 1925 à Berlin. La dimension internationale de l’exposition n’est pas non plus une nouveauté, mais un concept éprouvé des grandes expositions photographiques.

« Russie et photographie », O. D. Kamenewa (« Russenfilm und Ausland » / « Films russe et l’étranger »), N. Kaufmann (« Sowjet-Kino » / « Cinéma soviétique ») ne seront pas pris en compte. Cependant, nous ne pouvons passer sous silence la préférence thématique accordée au cinéma et l’accent mis sur les contributions soviétiques à travers à ces textes.

- 17 Ainsi chez Bruckmann, l’exposition traiterait d’un « domaine d’activité appartenant pleinement à l’ère moderne [...] qui jamais encore ne fut examiné de manière globale et systématique » (Peter BRUCKMANN, « Geleitwort », dans *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. expo., Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, p. 11* : « [ein] ganz der Neuzeit zugehöriges Arbeitsgebiet [...], das bis jetzt noch nie umfassend und systematisch bearbeitet wurde. ») Et Stotz l’exprime avec surprise : « Étonnamment, personne jusqu’à présent n’a tenté [...] de traiter ce domaine [photographie, cinématographie, reproduction d’image, AO] dans sa totalité, de clarifier son domaine d’action et de présenter ses possibilités de développement à l’aide des meilleures et des plus récents réalisations. » Gustaf Stotz, « Die Ausstellung », *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. expo., Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, p. 11-12, p. 11* : « [M]erkwürdigerweise [wurde] bis heute noch nirgends der Versuch gemacht [...], dieses Gebiet [Fotografie, Kinematografie, Bild-Reproduktion, AO] in seiner Gesamtheit zu bearbeiten, seinen Wirkungsbereich klarzustellen und seine Entwicklungsmöglichkeiten an Hand der besten und neuesten Leistungen aufzuzeigen. »

L'affirmation de Bruckmann et Stotz relative à l'originalité de l'exposition sert surtout ses organisateurs : ils légitiment ainsi l'exposition autant que leur démarche, avec confiance. De plus, une approche holistique de la photographie et du film y est suggérée. Cette ambition doit, hier comme aujourd'hui, avoir impressionné les lecteur·ices et spectateur·ices – et surtout les historien·nes de l'art qui, plus tard, ont cherché les origines de la photographie d'avant-garde : car c'est ici, dans l'environnement immédiat de la *Fifo*, que cette origine est affirmée, qu'elle peut être prouvée. L'approche holistique, consistant à rendre compte de l'ensemble de la création photographique et filmique, fut toutefois relativisée par Stotz lui-même dans son texte. Il souligne en effet : « L'exposition prend consciemment et intentionnellement le contre-pied de l'idée encore largement répandue selon laquelle un effet photographico-artistique ne pourrait être obtenu qu'au moyen de la douceur, du flou et surtout de la retouche manuelle des clichés¹⁸. » Cette déclaration, qui est un positionnement clair contre le pictorialisme, rend compte du fait qu'un pan important de la production photographique passée fut volontairement exclu de l'exposition. Celle-ci, d'après Stotz, s'est bien plutôt donné pour objectif « d'obtenir les travaux de ces personnalités qui, les premières, ont vu dans *l'appareil photo notre moyen de création moderne* et ont travaillé avec lui dans cette direction¹⁹ ». Avec de tels propos, l'auteur justifie d'un côté le choix des photographes exposé·es; de l'autre, il indique indirectement aux photographes sélectionné·es qu'ils et elles font partie de l'avant-garde.

La partie dédiée aux images semble avoir été pensée en accord avec ces choix. Sur un total d'environ 1000 pièces exposées, 23 furent sélectionnées pour être reproduites successivement, chacune sur une page; parmi cette sélection se trouvaient des photographies comme des travaux graphiques (fig. 2a). Les légendes indiquent seulement le nom des auteur·rices de l'image, la ville dans laquelle la personne est en activité, ainsi qu'un court titre ou une brève description de ce qui est présenté *dans* ou *avec* l'image (fig. 2b). La date de prise de vue ou d'achèvement est absente. Cela suggère le caractère actuel de ces images – ou cela a plutôt un effet ahistorique sur la réception de ces photographies : elles

18 Stotz, « Die Ausstellung », art. cité à la note 17, p. 12* : « [D]ie Ausstellung setzt sich bewußt und absichtlich in schärfsten Gegensatz zu der immer noch landläufigen Auffassung, als ob eine fotografisch-künstlerische Wirkung nur durch Weichheit, Verschwommenheit und insbesondere manuelle Ueberarbeitung der Aufnahmen zu erzielen sei. »

19 *Ibid.*, souligné dans la version originale* : « Arbeiten derjenigen Persönlichkeiten zu bekommen, die als erste *die Kamera als unser zeitgemäßestes Gestaltungsmittel* erkannt und mit ihr dementsprechend gearbeitet haben. »

paraissent intemporelles. Avec ce mode de présentation, le caractère d'œuvre des objets exposés est souligné. Étant donné que ces derniers sont en partie présentés en dehors du contexte pour lequel ils ont été créés, ils se transforment en œuvre d'art. Les images doivent – en raison également d'un manque de contextualisation plus précise dans le catalogue – parler d'elles-mêmes. L'espace blanc des pages agit en même temps comme un passe-partout : les passe-partout sont utilisés pour l'encadrement et la présentation des arts graphiques. Ainsi, le regard du spectateur-trice est dirigé vers l'œuvre individuelle. Le fait que la stratégie de monstration ne fasse aucune différence entre les photographies individuelles et celles qui étaient intégrées dans des contextes typographiques (publicité, journaux, livres illustrés par la photographie) mérite également d'être souligné.



Fig. 2a. Piet ZWART, Publicité pour la Nederlandsche Kabel Fabriek Delft, vers 1925 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024, et Jan TSCHICHOLD, Affiche pour le film *Laster der Menschheit* de Phoebus Palast, 1927 (CC BY-SA 4.0) © Lilo Tschichold-Link. Double-page du catalogue de l'exposition *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds : Film und Foto : Stuttgart 1929*, Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, p. 38-39.

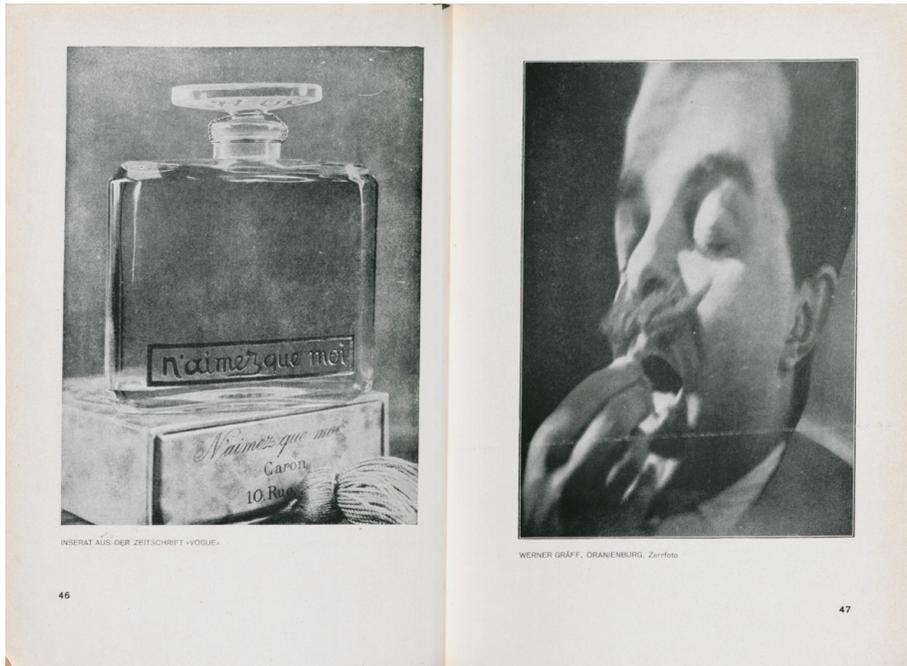


Fig. 2b. Photographe inconnu, Photographie publicitaire pour Caron (« N'aimez que moi ») initialement publiée dans *Vogue*, 1926, et Werner GRAEFF, Distorsion photographique, non datée © Museum Wiesbaden, Werner Graeff Archiv. Double-page du catalogue de l'exposition *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds : Film und Foto : Stuttgart 1929*, Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, p. 46-47.

La manière dont a été conçue la partie catalogue fait écho à ces modes de présentation orientés vers l'œuvre. À la courte liste des exposants institutionnels – semblable aux actuelles listes de prêteurs – suit une liste en comparaison beaucoup plus longue, mais peu détaillée des « autres exposants²⁰ » (fig. 3). Se rencontrent ici deux logiques de classement qui marquent en même temps le champ de la photographie. La première, avec sa liste d'agences de prêts, d'archives, d'entreprises et de collectionneuses, renvoie au contexte des expositions de photographies en tant qu'expositions des produits de l'industrie et de l'artisanat, régulières jusque dans les années 1920 (à l'instar de l'exposition *Kipho* préalablement mentionnée). La seconde se réfère au concept d'auteur, courant dans les expositions artistiques et les expositions de photographies

20 *Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. expo. cité à la note 8, p. 50/51* : « weitere Aussteller ». La formulation laisse entendre que les organisateurs de l'exposition ont obtenu les objets à exposer directement auprès des photographes.

de ce type orientées vers l'art²¹. Le catalogue de l'exposition de la Sécession à Munich en 1898 peut servir de comparaison : ici les photographies ont été listées exactement selon le même schéma, tout comme les affiches, aquarelles, dessins et « œuvres des arts reproductibles²² ». Dans les deux cas, la liste est classée dans l'ordre alphabétique des noms, imprimés en caractères gras. Suit l'indication de la ville dont est originaire la personne (ou l'institution). Dans le catalogue de la *Fifo*, cette information est également complétée – comme dans un annuaire professionnel – par l'adresse du/de la photographe. En dessous, les objets exposés sont listés dans un ordre indéterminé et numérotés en continu²³.

21 Voir par ailleurs les livrets de salon et, à ce propos, la contribution de Claire Dupin de Beysat dans le présent volume.

22 *Offizieller Katalog der I. Internationalen Elite-Ausstellung künstlerischer Photographien. II. Plakat-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (a.V.) « Secession », cat. expo., München, kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, 1898, voir tout particulièrement p. 19-31* : « Werke der vervielfältigenden Künste ». Je remercie Hélène Trespeuch pour cette indication. Non seulement la liste du catalogue est conçue de manière semblable, mais la partie consacrée aux images suit le même schéma de cadrage avec espace blanc, les indications relatives aux photographes à gauche et le titre de l'image à droite.*

23 Il importe de souligner deux détails relatifs à l'illustration 3 : d'une part, il est important de remarquer que Eugène Atget, déjà mort au moment de l'exposition, figure dans la liste des « autres exposants » et Berenice Abbott est identifiée comme propriétaire des photographies. D'autre part, il faut souligner la mention de certains photographes sous l'institution du Bauhaus, précisément parce que ce n'est pas fait pour d'autres écoles, par exemple la « Kunstgewerbeschule de Halle an d. Saale » (*Film und Foto: Stuttgart 1929*, cat. exp. cité à la note 8, p. 66). Dans ce cas, Hans Finsler est mentionné en tant que directeur, les photographes demeurent invisibles. Aujourd'hui, au moins cinq de ces sept photographies sont attribuées à Gerda Leo, l'assistante de Finsler à l'époque. Voir à ce propos les entrées relatives au « Werkgruppe FiFo » dans la base de données museum-digital, par exemple <https://st.museum-digital.de/object/98762> (consulté le 20 février 2024).

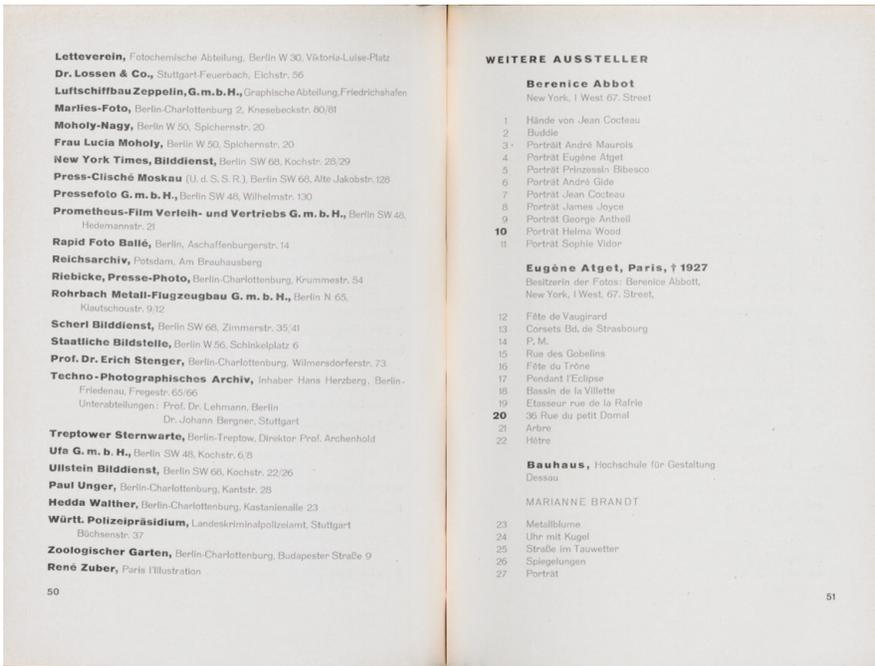


Fig. 3. Liste des exposant-es (prêteur-ses) et liste des photographes et de leurs œuvres, publiées dans le catalogue de l'exposition *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds : Film und Foto : Stuttgart 1929*, Stuttgart, Ausstellungshallen am Interimstheaterplatz, 1929, p. 50-51. Archives d'AO.

Beaucoup de titres ou d'abréviations posent des questions, ouvertes à de futures recherches, quant aux photographies ou œuvres qui ont été effectivement exposées. Car aucune information sur l'année de production, la technique ou les dimensions n'est donnée. Certes, l'œuvre d'Anne Biermann, *Tüte mit Nüssen* (« Sac avec noix »), est par exemple facile à identifier, parce que le titre décrit ce qui figure sur la photographie; cette dernière est en outre reproduite dans la partie consacrée aux images. Un tel lien indexical entre la liste du catalogue et la partie dédiée aux illustrations relève toutefois de l'exception. Car, par exemple, sous le nom de Florence Henri se trouvent onze pièces exposées qui portent toutes le titre « Composition ». Cela pose une véritable énigme à qui cherche à reconstruire la sélection des photographies exposées. Le même problème se pose pour les entrées de type « photographie publicitaire », « photogramme » ou « cliché de mode ». Même s'il est clair qu'une reconstruction restera incomplète tant que de nouvelles sources n'auront pas livré d'informations détaillées sur les envois ou la sélection curatoriale, ces entrées donnent toutefois une idée de l'étendue de ce qui était exposé en matière de photographies, d'art photographique et

de design graphique. Néanmoins, on peut constater rétrospectivement que le catalogue est insuffisant puisqu'il peine à remplir une des fonctions principales des catalogues d'exposition : la documentation sur l'exposition. Bien que, dans le cas du catalogue de la *Fifo*, la liste des photographes individuel·les et de leurs œuvres donnent plus d'informations que la seule liste des entreprises ou collectionneur·euses ayant prêté des œuvres, la documentation reste limitée. Car la systématique repose essentiellement sur les catégories d'auteur·rices et d'écoles, suivant ainsi un principe de catégorisation propre à l'histoire de l'art. Étant donné que ce concept d'auteur se réfère le plus souvent aux hommes artistes de génie, il rend invisible des pans entiers de la production photographique et la collaboration des femmes lorsqu'elles étaient assistantes²⁴.

Il n'est toutefois pas étonnant que les principes de catégorisation de l'histoire de l'art trouvent une application dans le catalogue de la *Fifo*. Car, à la différence de celles du XIX^e siècle, les expositions de photographies organisées aux alentours de 1930 furent moins organisées par les photographes eux-mêmes que par des historiens de l'art et des designers graphiques²⁵. L'historien de l'art Hans Hildebrandt a été directement impliqué dans l'organisation de la *Fifo* en tant que membre de la commission de sélection. Hildebrandt fut un des premiers historiens de l'art allemand qui intégra la photographie dans son « Histoire de l'art des 19^e et 20^e siècles » (*Geschichte der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*) publiée en 1924. Stotz travaillait en outre dans une galerie d'art de Stuttgart²⁶.

Dans l'environnement de la *Fifo*, il importe également de mentionner l'historien de l'art Franz Roh. Avec l'ouvrage de Graeff, *Hier kommt der neue Fotograf!* (« Voici venir le nouveau photographe! »), la publication de Roh, *Foto-Auge / Œil et photo / Photo-Eye*, qu'il conçut avec Jan Tschichold peut sans aucun doute être considérée comme le « catalogue officieux » de l'exposition. Ce dernier ouvrage, trilingue et à la mise en page soignée, contient non seulement des images (comme le catalogue en question), mais aussi un développement théorique approfondi sur les concepts de création. Ces publications associées contribuèrent fortement à la discursivité et à la renommée de l'exposition, et au-delà à la diffusion de certaines photographies exposées à la *Fifo*. À ce propos, il ne faut pas oublier

24 Sur cette problématique, voir la note 23 et le numéro suivant de la revue *Fotogeschichte* : Paul MELLENTHIN (éd.), *Kritik der Autorschaft. Fotografie als kollektives Unternehmen, Fotogeschichte*, n° 168, 2023.

25 LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », art. cité à la note 2, p. 368.

26 Voir McCauley, « Writing Photography's History before Newhall », art. cité à la note 10, p. 99.

que Roh joua non seulement un rôle central dans la propagation des idées de la Nouvelle Vision, mais qu'il donna des impulsions durables à une étude de la photographie relevant de l'histoire de l'art plutôt qu'à une approche technique ou technico-historique²⁷.

L'histoire de la photographie après la *Fifo*

Beaumont Newhall, qui plus tard apparut comme un des historiens de la photographie les plus influents, est un grand exemple de la réception de cette approche par l'histoire de l'art²⁸. Avec le catalogue de son exposition, *The History of Photography*, qu'il conçut à la demande d'Alfred Barr Jr. pour le Museum of Modern Art à New York, il contribua durablement à la formation du canon de l'histoire de la photographie, canon qu'il modifia ensuite constamment au gré des rééditions et éditions complétées. Une multitude des positions allemandes et russes exposées lors de la *Fifo* ne fut inscrite dans ce canon qu'ultérieurement en raison de la situation politique des années 1930 et 1940²⁹. Néanmoins, Newhall fut un des premiers historiens de la photographie à se souvenir de la *Fifo* après la Seconde Guerre mondiale lorsqu'il lui consacra en 1955 un court article dans la revue *Aperture*³⁰. À ce moment-là, peu de personnes évoquaient cette exposition (tout particulièrement en Allemagne) qui, deux décennies plus tard, fut célébrée comme l'événement clé de l'histoire de la modernité photographique.

Tandis que Newhall indiquait déjà dans l'article de 1955 que l'exposition avait fait l'objet d'une large diffusion par l'écrit, raison pour laquelle ses contenus étaient également connus³¹, on peut s'arrêter sur une brève remarque qu'il fit dans un texte de 1977 car elle éclaire la question de la signification du catalogue pour les recherches ultérieures. Eu égard au peu de documentation sur l'exposition, il note alors : « Heureusement un catalogue fut publié³² ». Ce n'est alors pas

27 Pepper STETLER, « Franz Roh and the Art History of Photography », dans Mitra ABBASPOUR, Lee Ann DAFFNER, Maria Morris HAMBURG (éd.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949: An Online Project of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art*, 2014 (<http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Stetler.pdf>, consulté le 20 février 2024).

28 BRAUN, « A Canonical History of Photography », art. cité à la note 10, p. 28.

29 Pour plus de détails, voir *ibid.*

30 Beaumont NEWHALL, « The Stuttgart 1929 Exhibition », *Aperture*, n° 2.10, 1955, p. 5-7.

31 *Ibid.*, p. 5.

32 Beaumont NEWHALL, « Photo Eye of the 1920s: The Deutsche Werkbund Exhibition of 1929 », dans David A. MELLOR (éd.), *Germany – the New Photography 1927-33. Documents and Essays*, Londres, Arts Council of Britain, 1978, p. 77* : « Happily a catalogue was published. »

seulement l'importante signification du catalogue pour l'écriture de l'histoire de l'exposition qui est soulignée : s'esquisse dans cette déclaration plus encore la valeur acquise par les catalogues dans la recherche en histoire de l'art. À la fin des années 1970, la signification du catalogue de la *Fifo* de Stuttgart pour la recherche a été renforcée par de nouvelles rééditions : à l'occasion des cinquante ans de l'exposition, en 1979, le photographe Karl Steinorth se chargea de l'édition d'un facsimile du catalogue de 1929. Le catalogue fut ainsi non seulement réévalué, mais fut aussi rendu disponible à la recherche, au-delà des quelques institutions et archives personnelles en possession de la première édition; à cela s'ajouta, la même année 1979, la publication par Arno Press du catalogue de la *Fifo* à destination du lectorat anglophone. Les autres publications associées à l'exposition ont également été rééditées : *Foto-Auge* dès 1973 et *Hier kommt der neue Fotograf!* en 1978.

Au cours de cette année-anniversaire de 1979, le Württembergischer Kunstverein présenta l'exposition *Film und Foto der Zwanziger Jahre* (« Film et photo des années 20 »), organisée par Ute Eskildsen et Jan-Christopher Horak. Cette exposition peut être comprise comme une tentative de reconstruction de l'exposition de 1929 à Stuttgart. La publication d'Eskildsen et Horak qui accompagne cette manifestation va toutefois au-delà du catalogue historique en contextualisant de manière novatrice l'exposition de 1929 dans le champ de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité³³. Leur ouvrage s'est imposé comme la source de référence sur la *Fifo* la plus citée. En même temps, cette exposition et sa publication de 1979 ont assuré durablement à la *Fifo* sa place centrale au sein du canon photographique. Celui-ci a été consolidé dans le cadre d'une vague d'institutionnalisation alors en cours dans les musées d'art et les galeries au moment de cette date anniversaire, et plus tardivement aussi dans l'histoire de l'art³⁴. En dehors du fait que la publication d'Eskildsen et Horak fournit une

Une version allemande du texte parut en 1979 sous forme de préface dans le livre de Karl Steinorth, *Photographien der 20^{er} Jahre*.

33 Ce fut la première exposition d'Ute Eskildsen sur ce champ thématique. Eskildsen fait partie des historien-nes de la photographie les plus important-es dans ce domaine.

34 Dans ce contexte, on peut citer, par exemple, la Thomas Walther Collection : ce n'est pas seulement une importante collection de photographie moderne, elle constitue une part considérable de la collection photographique du MoMA à New York. Dans le cadre d'un vaste projet de recherche mené entre 2010 et 2014, la provenance des photographies de cette collection fut étudiée. Les résultats figurent dans le catalogue dans l'exposition associée : Mitra ABBASPOUR, Lee Ann DAFFNER, Maria Morris HAMBURG (éd.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2014, p. 214-307. En y observant les photographies qui furent exposées lors de la

large base d'informations grâce à la recherche fondamentale et aux sources rassemblées, l'ouvrage est aussi un enfant de son temps. S'appuyant sur l'état de la recherche à l'époque (peu développée auparavant), la publication reproduit aussi des points aveugles, comme lorsqu'il s'agit d'attributions³⁵. Ainsi cet ouvrage livre un aperçu de l'état de la recherche sur l'histoire de la photographie des années 1920 et devrait, de ce fait, servir non seulement d'ouvrage de référence, mais être également considéré comme une source pour l'historiographie de la modernité photographique.

Une histoire de la photographie sans noms

La première salle de la *Fifo* que conçut László Moholy-Nagy en 1929 fut aussi particulièrement mise en avant en 1979. L'une des explications tient au fait que la photographie la plus souvent reproduite d'une des salles d'exposition de la *Fifo* – une des rares à avoir traversé le temps – provient de cet espace. La question en grandes lettres sur le mur qui attire le regard, « Où mène le développement photographique? », marque le champ dont cette salle esquissait les contours : il s'agissait de proposer un résumé historique sur la photographie, jetant un pont vers le présent, avant de poser la question de l'avenir du médium. La question implique enfin et surtout une réflexion propre au médium sur les processus de création d'image dans la photographie³⁶.

Alors que pendant longtemps cette salle ne fut considérée que pour être mise en lien avec l'œuvre artistique de Moholy-Nagy, la recherche récente s'y intéresse de manière croissante en adoptant une nouvelle perspective historiographique : Olivier Lugon y voit appliquée la narration d'une histoire de la photographie qui met en avant les critères formels et s'intéresse moins aux

Fifo, il devient clair que celles-ci furent acquises sur le marché de l'art par Thomas Walther à partir de la fin des années 1970, et surtout dans les années 1980. Voir par exemple les entrées relatives au *Ficus elastica* (*figuier à caoutchouc*) d'Anne Biermann, *ibid.*, p. 221, à *Lotte* (*œil*) de Max Burchartz, *ibid.*, p. 229; ou à la *Lampe à incandescence* de Hans Finsler, *ibid.*, p. 236. Quant à la première phase de cette institutionnalisation, autour de 1930, le texte suivant tiré du catalogue est intéressant : Maria Morris HAMBourg, « Lost and Found. The Emergence and Rediscovery of European Avant-Garde Photography », dans Mitra ABBASPOUR, Lee Ann DAFNER, Maria Morris HAMBourg (éd.), *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 2014, p. 18-49.

35 Par exemple, les photographies qui sont aujourd'hui attribuées à Gerda Leo sont encore ici attribuées à Hans Finsler. Voir à ce propos la note 23 et ESKILDSEN/HORAK, *Film und Foto der zwanziger Jahre*, *op. cit.* à la note 15, p. 84-85.

36 Je remercie Victor Claass pour ce commentaire.

grands noms de cette histoire³⁷. Pour ce faire, il retrace les échanges étroits de Moholy-Nagy avec son ami Sigfried Giedion, un ancien élève d'Heinrich Wölfflin. Giedion y utilise le concept d'analyse des formes esquissé par Wölfflin – qui fut déterminant pour son histoire de l'art qu'il présentait comme une « histoire de l'art sans noms » – afin de décrire une « histoire anonyme » du développement des formes techniques³⁸.

Moholy-Nagy adapta ce concept à la première salle de la *Fifo* et esquissa ainsi en quelque sorte une « histoire de la photographie sans noms ». Depuis quelques années, une reconstitution numérique de l'espace d'exposition, réalisée à l'occasion du centenaire du Bauhaus en 2019, permet de mieux le comprendre³⁹. La visite virtuelle rend manifeste le fait que, dans l'accrochage de l'espace d'exposition, l'auctorialité fut subordonnée à des critères formels (fig. 4) : en dehors des daguerréotypes donnés à voir dans une vitrine au début de l'exposition, toutes les autres photographies présentées dans cette salle ont été mises à la même échelle⁴⁰. Les épreuves sont présentées dans des passepartout sur une structure de panneaux divisés en trois bandes superposées, posée sur des murs rouge-orangé et traversant tout l'espace. Cette structure de formes noires s'élevant dans l'espace d'exposition témoigne d'emprunts au constructivisme. La disposition des photographies, sur le modèle du montage, se trouve en corrélation⁴¹ : l'accrochage ne suit pas une logique chronologique, mais est fondé sur des correspondances formelles. Au milieu des épreuves, des panneaux de texte noirs contiennent de brèves explications sur les images

37 Olivier LUGON, « Neues Sehen, Neue Geschichte. László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion und die Ausstellung Film und Foto », dans Werner OECHSLIN, Gregor HARBUSCH (éd.), *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zurich, gta, 2010, p. 88-105.

38 Tel est le sous-titre de l'ouvrage majeur de Sigfried GIEDION, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, 1948 (*La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*).

39 Cette première salle fut reconstruite, dans le cadre du 100^e anniversaire de la fondation du Bauhaus en 2019, par Kai-Uwe Hemken et son équipe. Corina GERTZ, Christoph SCHADEN, Kris SCHOLZ (éd.), *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst / Bauhaus and Photography. New Vision in Contemporary Art*, cat. expo., Düsseldorf, NRW-Forum, 2019. La visite virtuelle peut être suivie sur YouTube : Kai-Uwe HEMKEN, « "Film und Foto" – VR – Videowalk » (https://www.youtube.com/watch?v=ek6pcV-ZgIo&ab_channel=Prof.Kai-UweHemken, consulté le 14 janvier 2024).

40 Les objets exposés viennent de la collection de l'historien de l'art Erich Stenger. Moholy-Nagy a pu par ailleurs convaincre Stenger, à cette occasion, d'effectuer des agrandissements de photographies de sa collection. Voir LUGON, « Neues Sehen, Neue Geschichte... », art. cité à la note 37, p. 94.

41 À ce sujet, voir Daniel BORSELLI, « La mostra come montaggio. Ideologie espositiva della fotografia (1920-1929) », *INTRECCI d'arte*, n° 11.11, 2022, p. 91-101.

alentour. Ces interventions didactiques de Moholy-Nagy étaient inhabituelles dans les expositions à l'époque⁴². Les descriptions renseignent d'une part sur la logique poursuivie par l'accrochage, d'autre part sur l'intérêt de Moholy-Nagy pour la photographie. L'affirmation que « la photographie sans appareil est la forme idéale de mise en forme de la lumière » est à cet égard éloquente⁴³. Ses propres photogrammes et ceux de Man Ray furent exposés dans ce contexte, aux côtés de vues nocturnes enregistrant des bandes lumineuses⁴⁴. En présentant ses propres images, comme celles d'autres photographes, à proximité immédiate d'images antérieures, Moholy-Nagy légitime non seulement sa propre pratique (avant-gardiste), mais il opère en même temps une « avant-gardisation » de l'histoire de la photographie. De ce fait, il n'attribue aucun rôle à celui qui a réalisé ces photographies : les auteurs des images ne sont pas mentionnés, sans doute aussi parce qu'ils n'étaient pas connus.

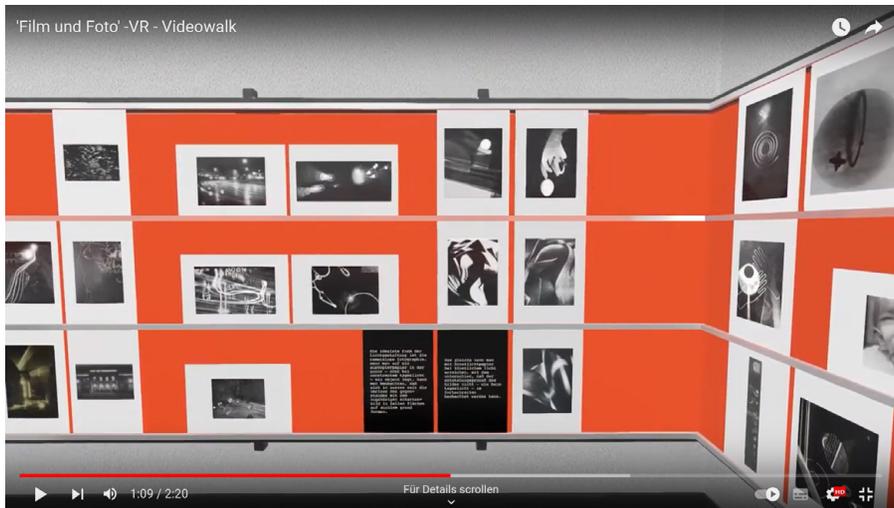


Fig. 4. Vue de la reconstruction virtuelle de la salle 1 de l'exposition, 2019, avec les prises de vue nocturnes, les photogrammes et les deux panneaux de texte. Kai-Uwe HEMKEN, « „Film und Foto“ -VR - Videowalk », en ligne, URL : https://www.youtube.com/watch?v=ek6pcV-Zglo&ab_channel=Prof.Kai-UweHemken (consulté le 14 janvier 2024), min 01 :09, capture d'écran d'AO.

42 LUGON, « Neues Sehen, Neue Geschichte... », art. cité à la note 37, p. 93.

43 Panneau de texte situé en bas à gauche, voir HEMKEN, « „Film und Foto“ – VR – Videowalk », art. cité à la note 39, entre o1min09 et o1min25* : « die idealste form der lichtgestaltung ist die cameralose fotografie ».

44 Les juxtapositions de photographies dans la salle 1 se retrouvent dans les publications de Moholy-Nagy à la même époque, majoritairement dans *Peinture, Photographie, Film* (1925). Voir HEMKEN, « Die Ausstellung Film und Foto 1929... », art. cité à la note 9, p. 44. Merci également à Hélène Trespeuch pour m'avoir signalé des similitudes avec *Du matériau à l'architecture* (1929).

Même si l'auctorialité n'est pas ici fondamentalement remise en question, le fait de se focaliser sur des correspondances formelles et techniques permet d'esquisser une alternative à une historiographie composée de récits sur des maîtres. C'est d'autant plus remarquable qu'apparaît ici une divergence non seulement entre le mode de présentation adopté pour l'espace d'exposition et celui conçu pour le catalogue, mais également lorsque celui-ci est mis en perspective avec l'historiographie de la photographie générée par l'exposition. Dans les deux cas, les « personnalités » et leurs « œuvres », pour reprendre les termes utilisés par Stotz, furent mises au premier plan⁴⁵. Pourtant, il ne faut pas oublier que la partie du catalogue dédiée aux images équivaut d'un point de vue formel à l'accrochage de la première salle, dans la mesure où il s'agit d'une suite de photographies de différents auteurs, présentées les unes à côtés des autres de manière équivalente en raison de leur taille semblable.

La juxtaposition de photographies opérée par Moholy-Nagy indépendamment de leur auteur, de même que l'incitation à la comparaison qui en découle, correspond aux tendances actuelles de l'histoire de la photographie qui se consacrent à l'étendue des pratiques photographiques dans une perspective historique et prêtent dès lors attention à nombre de photographes inconnu-es. L'analyse est ainsi à nouveau élargie à des objets et à des domaines d'utilisation allant au-delà de l'attention portée à « l'œuvre » singulière (qui représente de toute façon une exception) et ne considérant pas l'auteur comme un critère de qualité central. Cela ne doit en aucun cas avoir pour conséquence de négliger ou rejeter une approche relevant de l'histoire de l'art, mais invite bien plutôt la discipline à ouvrir le sens historique qu'elle conférerait aux images afin de tenir compte notamment des contextes créatifs et médiatiques de la photographie, par exemple les journaux et les livres⁴⁶.

Parallèlement à la mise en évidence de l'autonomie de la photographie comme pratique créative, de tels contextes d'utilisation médiatiques apparaissent comme une thématique explorée lors des expositions de photographies aux alentours de 1930⁴⁷. S'intéressant aux accrochages d'exposition comme à l'utilisation

45 C'est la raison pour laquelle Olivier Lugon est également critique envers Beaumont Newhall, voir LUGON, « Neues Sehen, Neue Geschichte... », art. cité à la note 37, p. 105.

46 Un tel plaidoyer est formulé par exemple par Steffen SIEGEL, *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuches*, Göttingen, Wallstein, 2019. Siegel souligne que l'histoire de la photographie en tant qu'histoire de l'image a pu voir le jour au moment où, vers 1930, les technologies de la représentation changeaient, au même titre que le statut de la photographie. Voir *ibid.*, p. 8 et 10.

47 LUGON, « Photography and Exhibition in Germany around 1930 », art. cité à la note 2, p. 372.

typographique de la photographie d'avant-garde, Lugon constate à cet égard une « primauté de la page imprimée⁴⁸ ». Cela permet aussi de porter un autre éclairage à la *Fifo* : elle n'est pas seulement l'exposition de « l'art photographique⁴⁹ », mais aussi une exposition parmi d'autres organisées par le Werkbund. En tant que telle, elle se situe dans un vaste contexte, celui des activités du Werkbund, qui avait pour objectif la promotion de « nouvelles formes » et poursuivait ainsi des intérêts non seulement esthétiques et créatifs, mais également économiques⁵⁰.

Le canon de la Fifo en 1929, 1979, 2019 et... 2029 ?

La comparaison entre la première salle de l'exposition et les perspectives élargies du cadre historique de la *Fifo* – tout comme sa mise en regard avec les autres expositions réalisées aux alentours de 1930 et la prise en compte des activités organisationnelles du Deutscher Werkbund – permettent de comprendre à quel point le fait de se focaliser sur les « personnalités », la figure du photographe-artiste et sur certaines photographies considérées comme « œuvres de maîtres », a limité les perspectives pourtant ouvertes par l'exposition. Le catalogue, en tant que source centrale pour la recherche, et les autres publications accompagnant l'exposition ont imprégné durablement l'historiographie sur l'exposition. La « campagne médiatique⁵¹ », qui encouragea une sélection fortement réduite des photographies et de noms, connut un tel succès que les photographes et leurs clichés comptent aujourd'hui parmi les objets les plus précieux des collections de photographie. Pour être précis, il faudrait évoquer au moins deux campagnes médiatiques si l'on prend en compte les rééditions et la production scientifique renouvelée autour de la *Fifo* dans la seconde moitié des années 1970. Ces deux

48 *Ibid.*, p. 371* : « primacy of the printed page ».

49 Ute ESKILDSEN, « Fotokunst statt Kunstphotographie », dans Ute ESKILDSEN, Jan-Christopher HORAK (éd.), *Film und Foto der zwanziger Jahr: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung « Film und Foto » 1929*, Stuttgart, Hatje, 1979, p. 8-25* : « Fotokunst ».

50 À ce sujet, voir également Pepper STETLER, « Finding Form. Photography and the Werkbund », dans Linus RAPP, Steffen SIEGEL (éd.), *Fotografie und Design, Fotogeschichte*, n° 152, 2019, p. 5-14, p. 11 et suiv. Voir également la version française : Pepper STETLER, « À la recherche du prototype. Le rôle de la photographie dans le Werkbund allemand », *Transborder. Photographie histoire société*, n° 5, 2021, p. 86-99. Stetler met en évidence le rôle central qu'a joué la photographie dans la transmission de ces intérêts du Werkbund et plaide pour que la *Fifo* soit considérée dans ce contexte.

51 Bernd STIEGLER, « Fotografie zwischen Wegwerfobjekt und Kulturgut », dans Thomas STEINFELD, Valentin GROEBNER (éd.), *Kann man das wegwerfen? Fotografie, Gedächtnis, Ökonomie, Fotogeschichte*, n° 149, 2018, p. 39-47, p. 44* : « die publizistische[...] Kampagne ».

« campagnes » – la première ne va pas sans la seconde – marquent l'image de la *Fifo* jusqu'à aujourd'hui⁵².

Par conséquent, si nous parlons de la *Fifo*, il nous faut parler du catalogue de l'exposition, ou plutôt des catalogues. La lecture attentive du catalogue de Stuttgart témoigne du fait qu'y furent appliqués des principes de classement propres à l'histoire de l'art. Ceci explique à nouveau que la photographie de la république de Weimar ait pu être redécouverte après la Seconde Guerre mondiale selon les critères de l'histoire et du marché de l'art. En dehors du fait que, dans les années 1920, les photographies étaient intitulées « Composition » ou « Nature morte », ce qui témoigne d'une affinité avec l'art, des ressemblances structurelles avec le milieu de l'art s'observent également du fait de l'utilisation de catégorisations relevant de l'histoire de l'art dans la mise en page et dans les textes d'introduction. Cela a nécessairement produit des exclusions : non seulement parce que Gerda Leo n'est, par exemple, pas nommée (voir note 23), mais aussi parce que les photographies anonymes de la première salle n'ont pas été listées individuellement, comme le suggère le catalogue : il n'y a aucune photographie anonyme (du moins pas dans l'exposition). Dans les publications associées, elles ne trouvent pas non plus de place⁵³.

Par conséquent, ces circonstances remettent en question la fonction documentaire du catalogue d'exposition. Même les autres publications, qui prennent en charge des fonctions séparées de catalogues en communiquant les points forts du programme, ne parviennent pas à livrer une image d'ensemble de ce qui fut donné à voir lors de cette exposition historique⁵⁴. Toutefois, elles donnent à l'histoire de l'art une documentation très sélective sur les personnes et les œuvres concernées, constituant de ce fait une source pour le canon de la photographie moderne. Les expositions et la production éditoriale qui l'accompagne – l'exposition originelle de 1929, la reconstruction de l'exposition en 1979 et la reconstruction de la première salle à l'occasion du centenaire du Bauhaus

52 Si l'on cherche ce qui différencie la *Fifo* des autres expositions organisées aux alentours de 1930, ce sont très probablement ces campagnes publicitaires qui rendent l'exposition singulière ou qui la font apparaître comme quelque chose de singulier. L'affirmation (précoce et renouvelée) de sa singularité engendre sa singularité dans le discours (marqué par l'historiographie de l'art) sur les expositions photographiques autour de 1930.

53 STIEGLER, « Fotografie zwischen Wegwerfobjekt und Kulturgut », art. cité à la note 51, p. 44.

54 Par le passé, le Werkbund a déjà eu recours à cette pratique éditoriale, utilisant différents formats de livre pour les expositions *Die Form* (1924) et *Die Wohnung* (1927). Condensées plus tard dans le format du catalogue d'exposition, les fonctions sont ici réparties dans différentes publications.

en 2019 – peuvent dès lors être comprises comme des *événements canoniques*, qui affirment justement ce canon, à savoir le (re-)formulent et le légitiment.

La critique de ces dynamiques relevant de l'histoire de l'art et de leurs limites ne doit pas avoir pour but de désavouer les catégories d'auteur·rice et d'œuvre. En prenant l'exemple du catalogue de la *Fifo*, il s'agit plutôt – en gardant en tête ses exclusions – de souligner le fait que des décisions spécifiques relatives à la conception et à la mise en forme du catalogue ont eu des conséquences sur sa réception ou son utilisation ultérieures. La question de savoir ce qui a été montré ou a été dit, comment et où, peut servir de fil conducteur pour la recherche sur le catalogue. Une future exposition sur la *Fifo* – étant donné que la fin de cette décennie correspondra aux 100 ans de l'exposition, il y en aura sûrement plus d'une – devrait garder en tête les pouvoirs de canonisation de l'histoire de l'art et y prêter attention pour son argumentaire et son catalogue⁵⁵. Cet exemple permet d'apprendre beaucoup sur l'historiographie de l'art et de la photographie, et sur le rôle des catalogues et des reconstructions dans de tels contextes. Tant que la situation des sources demeure précaire, la recherche fait bien de prendre en considération ces processus de canonisation et le rôle des publications de la *Fifo* dans l'écriture de l'histoire de la photographie, au lieu de perpétuer la construction de mythes au sens du canon par des nouvelles tentatives de reconstruction⁵⁶.

Texte traduit depuis l'allemand par Hélène Trespeuch.

55 À cet égard, l'exposition *50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus* et son catalogue sont exemplaires : Iris DRESSLER, Hans D. CHRIST (éd.), *50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus 1968*, cat. expo., Stuttgart Württembergischer Kunstverein, 2018. Les discontinuités biographiques, les aspects générationnels et les contextes institutionnels y ont été présentés afin d'étudier l'exposition du Bauhaus de 1968. Celle-ci a eu une influence décisive sur le canon du Bauhaus. On pourrait donc dire que l'exposition de 1979 a eu un effet comparable sur l'histoire de la photographie relative à la *Fifo* et pendant la république de Weimar. D'autres recherches devraient suivre à ce sujet.

56 Dans le cadre d'un cycle de conférences à l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte à la Humboldt-Universität à Berlin, le phénomène des « reconstructivismes » fut étudié lors du semestre d'hiver 2023-2024. Voir l'annonce à la page suivante : <https://arthist.net/archive/40337> (consulté le 20 février 2024).

LE CATALOGUE *POST EXPOSITIO* LE CATALOGUE PUBLIÉ APRÈS L'EXPOSITION EST-IL UN CATALOGUE ?

RÉMI PARCOLLET

Au-delà des trois éléments constitutifs qui le définissent – la liste des œuvres, leurs notices et leurs reproductions –, le catalogue d'exposition est également caractérisé par le fait qu'il soit scrupuleusement publié avant l'exposition. Souvent considéré comme son complément documentaire, il en constitue aussi bien souvent la seule archive et devient un outil indispensable pour l'historien de l'art. Le conservateur Pierre Rosenberg a souligné cet état de fait : « le catalogue paraît avec l'exposition, est rédigé avant l'exposition : c'est ce qui, dans le vaste champ des publications artistiques, en fait la particularité, l'originalité ». Il a insisté pour préserver cette caractéristique, déterminante selon lui : « Le catalogue, par le fait qu'il est conçu alors que les œuvres ne sont pas réunies, est un genre à part entière, un genre en soi et doit le demeurer¹. » La temporalité du catalogue considéré comme un prolongement de l'exposition, un outil permettant de la pérenniser, alors qu'il doit être élaboré et publié avant elle, pose cependant question. Depuis la fin des années 1970, les catalogues d'expositions deviennent de plus en plus autonomes², en étant constitués d'images interprétées d'œuvres existantes dans un espace ou pour un lieu qui ne correspond pas toujours à l'exposition elle-même. Rares sont les catalogues qui présentent les œuvres dans le contexte de l'exposition qu'ils doivent documenter. Pourtant selon l'historien de l'art Daniel Ternois : « Un bon catalogue est celui qui reflète l'exposition et rend compte des confrontations visuelles voulues par les organisateurs³ ». Il est donc pertinent de s'interroger sur la manière dont le catalogue s'articule visuellement avec l'exposition.

- 1 Pierre Rosenberg, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. « En revenant de l'expo », n° 29, automne 1989, p. 49-56.
- 2 Anne Moeglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, « Du catalogue », n° 56/57, été-automne 1996, p. 95-117.
- 3 Daniel TERNOIS, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », *Histoire de l'art*, n° 1-2, 1988, p. 103-109.

Alors qu'il est un support essentiel pour l'écriture de l'histoire de l'art, les études sur le catalogue d'exposition sont étrangement rares et, en conséquence, la réflexion et le postulat de Pierre Rosenberg sont souvent cités. Dans la première version de son article, publiée dans la revue *Histoire de l'art*, en 1988, ce dernier indique : « La logique voudrait que le catalogue d'une exposition paraisse après sa clôture : l'auteur étudierait commodément les œuvres qu'il aurait choisies de regrouper dans un même lieu et rédigerait sans hâte les notices; l'éditeur du catalogue ferait exécuter les ektachromes dans les salles de l'exposition et pourrait facilement s'assurer de leur fidélité⁴ ». Dans la seconde version retravaillée l'année suivante pour *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, il souligne davantage le rôle de la photographie dans l'appréciation, par l'auteur du catalogue, des œuvres qu'il présente : « En outre, l'auteur du catalogue – qui se prononce grâce à des photographies, ou des souvenirs des œuvres originales qu'il avait pu voir au cours de ses déplacements – pourrait conforter ses hypothèses, non plus grâce à ces photographies ou grâce à des souvenirs plus ou moins lointains, mais confortablement devant les originaux⁵ ». S'il évoque l'intérêt de photographier les œuvres dans l'espace où elles seront exposées, Rosenberg discourt de reproduction photographique et non pas de vue de l'exposition. Pourtant, observer la publication progressive, et de plus en plus intensive, de ce dernier type de photographie permet une étude singulière de l'évolution du principe du catalogue vis-à-vis de l'exposition qu'il accompagne.

Il sera tout d'abord utile de considérer de quelle manière les images sont devenues un élément essentiel des catalogues grâce au développement de la technique de la reproduction photographique. La photographie de vue d'exposition permettant la représentation de l'œuvre dans un lieu donné à un moment donné est, elle aussi, déjà utilisée dès 1850 mais pour réaliser non des catalogues – qu'elles ne peuvent intégrer étant réalisé après lui –, mais des albums, qui rendent compte de la configuration de l'exposition. Au cours de la première moitié du xx^e siècle, l'intérêt des artistes d'avant-garde pour la vue d'exposition, permettant de montrer l'œuvre dans son contexte, a par la suite remis progressivement en question la capacité du catalogue à rendre compte de l'exposition. On remarque ainsi que les artistes investissent alors d'autres

4 Pierre Rosenberg, « Un genre nouveau : le catalogue d'exposition », *Histoire de l'art*, n° 1-2, 1988, p. 101-102.

5 Pierre ROSENBERG, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, « En revenant de l'expo », n° 29, automne 1989, p. 49-56.

formes de publication comme la revue ou l'almanach. Néanmoins, à partir des années soixante, les expositions *Dylaby* au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1962 et *Arte Povera più azioni povere* à Amalfi en 1968 témoignent de l'évolution des pratiques artistiques et curatoriales qui nécessitent finalement de publier le catalogue après l'exposition, pour y inclure des vues de celle-ci⁶. Cette tendance se confirme notamment en France au cours des années 1980, comme le démontrent trois exemples significatifs de catalogues édités par la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, le Capc de Bordeaux et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Deux cas d'étude plus récents, d'une part une trilogie d'expositions rassemblées par son commissaire indépendant, d'autre part l'itinérance internationale d'une exposition institutionnelle, illustrant de manière différente l'évolution du phénomène consistant à publier un livre après l'exposition, permettront finalement de s'interroger sur la nature d'un nouveau type d'ouvrage, entre mutation et hybridation du catalogue.

Incompatible avec le catalogue, la vue d'exposition suscite d'autres formes éditoriales

Bien avant que la photographie ne soit imprimable en relation avec du texte, et dès l'invention du négatif par Henry Fox Talbot avec le calotype, l'idée germe de réaliser un ouvrage commémoratif de la première exposition universelle, celle de Londres en 1851, ouvrage illustré par des tirages sur papier salé. Les *Reports by the Juries* sont accompagnés par 154 vues de l'exposition (21 560 tirages sont réalisés individuellement, puis montés dans les 130 copies). Finalement 32 vues sont réalisées avec la technique du calotype par Hugh Owen et 122 par Claude-Marie Ferrier avec le procédé à l'albumine sur verre. Chacun des deux photographes réalise notamment deux vues générales de la nef du Crystal Palace qui sont présentées en frontispice des quatre volumes des rapports. L'ouvrage, réalisé pendant et après l'événement, n'est pas un catalogue à proprement parler, même s'il recense section par section tout ce qui a été exposé lors de la *Great Exhibition*. L'idée d'utiliser des vues de l'exposition, et non des reproductions d'œuvres, modifie profondément l'enjeu des illustrations. En effet, à l'inverse d'une reproduction, une photographie de vue d'exposition est datée et située, elle inscrit l'œuvre ou un ensemble d'œuvres dans un lieu à un moment précis.

6 Willem SANDBERG, Jean TINGUELY (dir.), *Dylaby, dynamisch labyrinth: Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olaf Ultvedt*, cat. expo. Amsterdam, Stedelijk Museum, 30 aout-30 sept. 1962, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1962.

En France des albums de salons sous-titrés : « collection des principaux ouvrages de peinture, sculpture, architecture, aquarelle, gravure, lithographie, exposés au Louvre » se développent dès 1840, parallèlement à la production des livrets. Ceux de 1850 à 1853 comportent des vues photographiques prises par Gustave Le Gray, et ceux de 1857 et 1861, par Ambroise Richebourg. Ce dernier proposait à l'administration des Beaux-Arts un « souvenir de l'exposition » : il ne s'agit donc pas d'un catalogue réunissant toutes les œuvres, mais d'une sélection, photographiée dans le contexte du salon.

Au début du *xxe* siècle, grâce à la similitude, les illustrations des catalogues se développent et sont le plus généralement des reproductions photographiques d'œuvres d'art. Parallèlement, les artistes s'emparent des vues d'exposition pour documenter leurs pratiques d'avant-garde, mais ils les diffusent sur d'autres supports pour accompagner les expositions. Ainsi, autour de 1900, les artistes de la Sécession viennoise produisent des photographies de leurs expositions pour leur revue *Ver Sacrum*⁷. En 1920, les artistes Dada de Berlin font photographier leur « foire internationale » et en présentent une vue dans leur Almanach⁸, publié après l'exposition. La vue d'exposition est mieux à même de rendre compte de pratiques artistiques ne se limitant pas à la réalisation de l'œuvre mais à son agencement dans l'espace d'exposition, mais celle-ci ne peut trouver sa place dans le principe du catalogue d'exposition. Marcel Duchamp souligne ce problème lorsqu'une dizaine de jours après l'ouverture de l'exposition internationale du Surréalisme présentée la Galerie Maeght à Paris en 1947, il écrit à Éliisa et André Breton : « J'attends le catalogue avec impatience (que Maeght j'espère a dû mettre à la poste!). J'aimerais beaucoup que Maeght m'envoie aussi un jeu de photos de toutes les salles avec des photos de détails ». Il envisage alors une autre publication pour rendre compte de l'exposition : « Vous allez sans doute faire un petit album-souvenir car ce travail ne doit pas s'évanouir complètement en septembre⁹ ». En septembre il revient à la charge : « J'attends Kiesler d'un jour à l'autre avec ses photos des salles. Il faut absolument faire un album-souvenir avec ces photos et les textes du catalogue¹⁰ ». L'impossibilité de publier des vues de l'exposition dans l'ouvrage qui l'accompagne conduit

7 *Ver Sacrum*, Wien, Gerlach & Schenk, 1898-1903.

8 *Almanach Dada*, édité par Richard Huelsenbeck pour le compte du Bureau central du mouvement Dada Allemand, Berlin, Erich Reiss, 1920.

9 Lettre de Marcel Duchamp à Éliisa et André Breton, 18 juillet 1947. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton, Lettres adressées à André Breton. BRET. 1.8.

10 *Ibid.*

les artistes à inventer de nouvelles formes éditoriales associées aux principes du catalogue, pour partager, commenter et conserver ce qui a été vu, mais aussi comment cela a été montré.

En intégrant des vues d'expositions le catalogue opère une mutation

Au début des années 1960 certains commissaires d'exposition vont alors inclure des vues d'exposition dans des ouvrages faisant office de catalogue. Willem Sandberg, le directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam de 1945 à 1962, ne considérait pas le catalogue « comme une simple explication de l'exposition, mais plutôt comme une véritable continuation de cette dernière, à travers des contenus et des approfondissements non-exposables¹¹ ». En 1962, il accepte la proposition de Jean Tinguely et Daniel Spoerri d'installer dans son musée un « labyrinthe dynamique » qui devient lors de son installation un atelier pour les artistes. Dans l'exposition *Dylaby* qui ouvre le 30 août 1962, le public est invité à une expérience immersive à travers les œuvres. L'ensemble de l'exposition ayant été détruit, les photographies commandées à Ed Van der Elsken ont joué un rôle essentiel pour construire sa mémoire et souligner son originalité explique Ad Petersen, conservateur en charge du projet : « Pendant les travaux de construction, il nous était rapidement apparu qu'il faudrait éditer plus qu'une simple affiche. Nous voulions retenir non seulement le résultat final, mais aussi la construction, l'aménagement de *Dylaby*¹² ». Le catalogue¹³ est publié après l'inauguration, non seulement parce que les salles ont été terminées au dernier moment, mais aussi parce que les artistes voulaient « photographier les visiteurs dans l'exposition¹⁴ ». La maquette réalisée par Piet van der Have met en valeur les photographies de l'exposition prises par Ed van der Elsken. Elles apparaissent, au même titre que le texte de Sandberg, comme des éléments discursifs de la stratégie curatoriale que le catalogue doit retranscrire.

11 Valentina SANTAMARIA, « Le Musée national d'art moderne et Pontus Hulten », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 141, automne 2017, p. 56.

12 Ad PETERSEN, « *Dylaby*, un Labyrinthe Dynamique au Stedelijk Museum 1962 », dans Katharina HEGEWISCH, Bernd VON KLUSER, *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, trad. de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, éd. du Regard, 1998, p. 290.

13 Ed VAN DER ELSKEN, Willem SANDBERG, *Dylaby: Dynamisch Labyrinth*, op. cit. à la note 6.

14 Ad PETERSEN, « *Dylaby*, un Labyrinthe Dynamique au Stedelijk Museum 1962 », art. cit. à la note 12.

Il devient par la suite de plus en plus difficile pour les auteurs de catalogue de rendre compte d'expositions dont le discours s'élabore jusqu'au moment de l'accrochage, de l'inscription des œuvres dans un lieu puis au contact des visiteurs. En 1968, l'invitation de Marcello Rumma à Germano Celant à organiser l'exposition *Arte Povera più azioni povere* dans les arsenaux antiques d'Amalfi est significative de cette situation. Bruno Manconi photographie l'exposition mais aussi un débat entre Celant, Achille Bonito Oliva et Tommaso Trini qui a lieu pendant l'exposition. Selon l'historien Giovanni Lista¹⁵, il apporta à Rumma, quelques jours après ce débat, les images nécessaires à l'édition du catalogue¹⁶. Le catalogue ne paraît pas uniquement quelques mois après la manifestation pour y inclure les vues des œuvres installées de manière éphémère ou des performances, mais également les images des échanges entre le commissaire et les critiques à propos de l'exposition. Associer dans le catalogue les photographies du débat et celles des choix d'accrochage et de mise en relation des œuvres permet d'y formaliser le discours de l'exposition et la réflexion qu'elle véhicule.

Idéalement l'expérience de l'exposition elle-même devrait pouvoir être retranscrite dans le catalogue. Daniel Ternois souligne : « Le propre de l'exposition, sa raison d'être, est de donner à voir, et d'aider à voir ceux qui sont moins exercés. Les expositions les plus réussies, c'est-à-dire les plus convaincantes et les plus stimulantes sont celles où les rapprochements entre les œuvres parlent d'eux-mêmes¹⁷ ». Ce dialogue entre les œuvres n'est pas traduisible avec la technique photographique de reproduction, celle-ci ne pouvant rendre compte des liens qui se formalisent dans l'espace d'exposition. À partir des années 1980, les vues d'expositions sont alors de plus en plus utilisées dans la conception des catalogues qui doivent en conséquence être publiés après l'exposition. Le commissaire d'exposition Christian Besson constate ainsi qu'il a abordé la photographie d'exposition en rédigeant des catalogues, en particulier celui de l'exposition *Mise en pièces, mise en place, mise au point*, présentée parallèlement en 1981 à la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône et dans l'espace d'exposition de l'association Le Coin du miroir à Dijon¹⁸, « qui s'intéressait à des œuvres n'ayant d'existence que mises en espace, des œuvres pour lesquelles il y avait

15 Giovanni LISTA, « Amalfi, octobre 1968 : un témoignage », *Ligeia*, n° 25-28, 1998/1, p. 103-106.

16 Germano CELANT, *Arte povera più azioni povere*, cat. expo. oct. 1968, Arsenal di Amalfi, Salerno, Rumma editore, 1969.

17 Daniel TERNOIS, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », art. cit. à la note 3, p. 103.

18 Xavier DOUROUX, Franck GAUTHEROT, Christian BESSON, *Mise en pièces, mise en place, mise au point*, cat. expo., Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, 1981.

recouvrement entre les notions d'œuvre et d'exposition ». Il explique ensuite : « Avec mes amis du Coin du miroir, nous avons décidé dès le départ de publier le catalogue après coup, afin qu'il contienne des vues de l'exposition. D'ordinaire, les vues d'expositions étant absentes des catalogues, cela donnait des situations parfois pénibles¹⁹ ». Le catalogue est présenté comme « un outil très documenté sur chaque artiste » avec une partie photographique rendant compte de l'ensemble des pièces exposés dans les deux sites. Considérant que prendre conscience de la matérialité et de la présence des œuvres, c'est prendre en compte leur mode d'existence, il souligne l'incohérence de certains catalogues d'art conceptuel ou d'art minimal qui reproduisent des vues d'œuvres mises en espace antérieurement, sans indiquer le contexte et la date de ces prises de vues. Étant donné que l'enjeu de la documentation est de rendre compte de l'expérience de l'œuvre dans sa relation à l'espace et aux visiteurs, le peintre et rédacteur en chef de la revue *Pratiques* François Perrodin s'interroge lui aussi sur la validité de tels catalogues par rapport aux pratiques artistiques processuelles. Il observe qu'une solution développée par les artistes minimalistes est d'en faire un objet autonome nécessitant l'implication des photographes pour retranscrire leurs œuvres : « Reste que cette réflexion, si elle se posait de manière évidente pour les artistes, devait trouver chez les photographes intéressés par l'exposition une approche plus spécifique. Il leur revenait d'articuler, tout en restant dans le cadre du respect documentaire, le passage d'une image de reproduction à celle d'une image d'interprétation, et d'une interprétation « juste²⁰ » ». Le travail des photographes s'apparente dès lors à celui des auteurs du catalogue et les images d'œuvres composant le catalogue ne sont plus de simples illustrations accompagnant les notices.

La nature de l'art exposé va progressivement bouleverser l'articulation visuelle entre l'exposition et son catalogue. Au cours des années 1980, le Centre d'arts plastiques et contemporains (Capc) de Bordeaux s'applique à produire des catalogues ambitieux accompagnant une programmation d'expositions sur des mouvements artistiques remettant en cause le principe du catalogue publié avant que l'exposition n'ait lieu, comme l'Arte Povera, l'art conceptuel

19 Christian BESSON, « Les archives photographiques d'expositions 9/9 : Présentation du site Expositions Modernes », dans Remi PARCOLLET (dir.), *Les archives photographiques d'expositions*, actes de la journée d'étude 18 octobre 2013 au Centre Pompidou, Carnet de recherche histoire des expos (<https://histoiredesexpos.hypotheses.org>, consulté le 5 septembre 2024).

20 François PERRODIN, « Photographier L'exposition. Notes sur le statut de la photographie d'exposition », *Pratiques : Réflexions sur l'Art*, n° 7, automne 1999, p. 104-106.

ou encore l'art minimal. Son directeur de 1974 à 1996, Jean-Louis Froment, explique à propos de celui réalisé pour l'exposition *Art Minimal I* en 1985 qu'il « dépasse de loin, le cadre conventionnel du catalogue pour devenir un recueil de référence sur ce mouvement artistique²¹ ». Réalisé par le graphiste Daniel Perrier, auteur de l'identité visuelle du Capc, il est publié fin mars, soit presque deux mois après l'ouverture de l'exposition, pour intégrer les vues réalisées par le photographe Frédéric Delpéch, habitué à photographier le lieu. Les œuvres de Dan Flavin ou de Donald Judd installées dans les galeries caractéristiques du Capc viennent ainsi dialoguer avec les textes de Michel Bourel sur l'histoire du mouvement, mais également avec des vues de ces œuvres dans les contextes de leurs expositions d'origine.

Si la nature de l'art conceptuel ou minimal semble rendre nécessaire la publication de vues d'exposition dans le catalogue *a posteriori*, l'intervention d'artistes au sein de collections muséales s'y prête également. Le catalogue de l'exposition *Histoires de Musée* au musée d'Art moderne de la ville de Paris (MAMVP) en 1989, par exemple, avait plus précisément l'ambition d'évoquer la relation entre le musée et l'exposition. Vingt-deux artistes ont été invités à investir les quatre étages du musée, certaines œuvres étant placées en contrepoint des collections historiques. Cécile Bart, Daniel Buren, Marie Bourget, I.F.P., Felice Varini et Michel Verjux ont présenté des œuvres spécifiques pour l'étage de l'ARC, « archétype même de l'espace d'exposition » selon Suzanne Pagé, dont le principe est d'exposer l'espace lui-même. L'ouvrage opte pour un format inhabituel, à l'italienne, mettant en valeur les vues d'André Morin et à travers elles l'institution. Publier le catalogue après l'exposition permet ainsi au musée de s'approprier une scène artistique, comme le formule Pagé – « Devant tout à la confiance des artistes, elle se veut l'exposition d'une Scène artistique qui ne doit qu'à elle-même l'évidence d'une démonstration dont bénéficie aujourd'hui le musée qu'elle excède²² » –, mais également de faire la promotion du lieu de l'exposition et d'y inscrire le récit de l'histoire de l'art à la manière du Capc.

21 Jean Louis FROMENT, « Présentation », dans Jean Louis FROMENT, Michel BOUREL, Nadine MEYRAN, Marc SANCHEZ, *Art Minimal I de la ligne au parallélépipède*, cat. expo., Capc, musée d'Art contemporain, Bordeaux, 2 fév.-21 avril 1985, Capc, musée d'Art contemporain, Bordeaux, 1985.

22 Suzanne Pagé (dir.), *Histoire de Musée*, cat. expo., musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 23 juin-15 octobre 1989, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, n.p.

Le catalogue *post-expositio*, une nouvelle forme d'ouvrage d'exposition

Depuis la fin des années 1990, la présence de vues d'expositions dans les catalogues d'art contemporain finit par apparaître comme une exigence curatoriale. L'impossible conjugaison du catalogue et des caractéristiques de la vue d'exposition semble avoir généré une nouvelle forme éditoriale hybride d'ouvrage d'exposition. La démarche du commissaire indépendant Éric Troncy reflète cette tendance. Préférant se qualifier d'auteur d'exposition pour insister sur une approche personnelle du projet qu'il assimile à un film d'auteur, il présente l'exposition *Coollustre* à la Collection Lambert en Avignon pendant l'été 2003. C'est le dernier volet d'une trilogie débutée avec *Dramatically Different* présentée au Centre national d'art contemporain Le Magasin à Grenoble en 1997, puis *Weather Everything* à la Galerie für Zeitgenössische Kunst à Leipzig en 1998. Souhaitant indiquer de manière suffisamment intense la singularité du moment constitué par la mise en présence d'œuvres en un même lieu, il utilise le terme de « display » pour mettre l'accent sur certaines présentations spécifiques et temporaires d'œuvres d'art, pour lesquelles le terme d'accrochage lui semble galvaudé. Le cycle des trois expositions est présenté dans un unique catalogue en 2003²³ qui prend le titre de la dernière, *Coollustre*. Troncy avait commandé à différents photographes une documentation exhaustive de ses trois expositions. André Morin a photographié *Dramatically Different*, puisqu'il rend compte alors régulièrement des expositions du Magasin, le centre d'art de Grenoble, mais surtout de celles du Consortium à Dijon, que Troncy codirige depuis 1995. Le photographe indépendant Hans Christian Schink a documenté *Weather Everything*. Morin est de nouveau sollicité pour *Coollustre*, mais Troncy invite également un artiste de l'exposition, Bruno Serralongue, ainsi que deux jeunes photographes formés à l'École nationale de la photographie à Arles, Pierre Even, qui travaille pour des magazines, et Pascal Martinez, qui est aussi vidéaste.

L'ouvrage débute par le texte de Troncy intitulé « La satiété du spectacle », introduisant 143 pleines pages de vues de l'exposition *Coollustre*, le plus souvent sur toute la surface d'une double page. Aucune légende, ni pagination, n'accompagne les photographies prises par les quatre photographes, que le design graphique réalisé par l'agence M/M juxtapose et confronte. La partie accordée aux images est significativement plus importante que la partie dévolue aux textes. La liste des œuvres est accompagnée soit d'une vue de l'exposition

23 Éric TRONCY (dir.), *Coollustre*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.

recadrée sur l'œuvre, soit d'une reproduction pour les œuvres en deux dimensions, sous forme de vignette. On retrouve donc deux ingrédients essentiels d'un catalogue : la liste des œuvres et leurs reproductions, mais qui sont ici, pour la plupart, des vues de l'œuvre en situation d'exposition dans l'hôtel de Caumont à Aix-en-Provence. Le même principe est appliqué aux deux autres expositions, *Weather Everything*, puis *Dramatically Different*.

Il apparaît clairement que Troncy exploite la documentation de ses expositions dans la perspective d'élaborer un catalogue en mesure de rendre compte de son travail sur le « display », comme il l'explique : « Ce qui est donné à voir (comme cela est de toutes manières toujours le cas) est autant les œuvres elles-mêmes que leur réunion dans un espace et un temps précis. Cette réunion provisoire et revendiquée (autoritaire, pourquoi pas) n'est pas censée se finaliser par la révélation d'un message clair, simple et précis, sur le modèle du message publicitaire. Elle est une invitation, pour le spectateur, à construire lui-même un récit, qui prendrait appui sur les œuvres elles-mêmes pour les dépasser²⁴ ». Il revendique le principe de concevoir la mise en espace de ses expositions en fonctions des images qu'elles vont susciter : « Le concept de photogénie de l'exposition, ce sont Pierre Joseph et Philippe Parreno qui me l'ont appris, quand on a installé *Ozone* en 1989. L'art est un langage visuel (on dit d'ailleurs « art visuels ») ; ce rapport avec la photographie est inévitable et il me semblait intéressant de le radicaliser. J'ai construit l'exposition de façon à ce que chaque salle fasse image²⁵ ». Depuis l'exposition *When Attitudes Become Form* organisée par Harald Szeemann (une référence pour Troncy) à Berne en 1969, le curateur a manifestement besoin du photographe pour se revendiquer auteur. Il est plus efficace de contrôler la publication des vues d'expositions dans un catalogue que lorsqu'elles se dispersent dans les revues au profit de la critique. En conséquence les commissaires d'exposition indépendants consacrent une part importante de leurs moyens à la réalisation de catalogues dont ils contrôlent toutes les étapes de la production.

24 Éric Troncy, *A DISPLAYS*, texte de présentation des expositions : « Display of a piece by Lauris Paulus and a piece by Claude Lévêque », Galerie Air de Paris, Paris, 2004 ; « Display of a piece by Claude Closky and a piece by Simon Linke », L'Usine, Dijon, 2004 ; « Display of a piece by Bertrand Lavier, a piece by Sol LeWitt and a piece by Balanescu Quartet », Domaine Pommery, Reims, 2004, retranscrit sur le site de la galerie Air de Paris (<http://www.airdeparis.com/exhibitions/nowdisplay.htm>, consulté le 5 septembre 2024).

25 Éric TRONCY cité par Elisabeth Wetterwald, « Entretien avec Éric Troncy », mai 2003, dans Éric TRONCY (dir.), *Coollustre*, Les Presses du Réel, 2003, p. 157.

L'institution muséale a elle aussi développé une stratégie liée aux vues d'exposition, mais relevant davantage du « marketing d'image », en publiant la documentation d'une exposition dans une forme apparentée de son catalogue. En 2010, le Centre Pompidou coédite avec Xavier Barral un ouvrage revenant sur la rétrospective consacrée au mouvement Dada présentée en 2005²⁶. Son principe est de rendre compte de l'itinérance de l'exposition débutée à Paris, présentée ensuite à la National Gallery of Art à Washington, puis au Museum of Modern Art de New York en 2006²⁷. Chaque institution a publié son propre catalogue²⁸. L'idée de produire un nouveau livre sur l'exposition est à l'initiative du Centre Pompidou, mais concerne les trois versions : celle de Laurent Le Bon, de Leah Dickerman pour la National Gallery à Washington et d'Anne Ulmand pour le MoMA à New York. « Comme souvent lorsqu'une exposition circule, l'approche des trois commissariats propose trois lectures différentes du mouvement à partir d'un corpus d'œuvres identiques²⁹ », souligne l'éditeur de ce livre de 320 pages qui comporte 260 images. Sont d'abord présentées les vues des expositions Dada de 1916 à 1937, puis de 1948 à 2010, respectivement accompagnées par un texte de Jeanne Brun et de Séverine Gossart. La seconde partie de l'ouvrage intitulée « 2005-2006 Parcours » inscrit la rétrospective institutionnelle dans l'histoire des expositions Dada. Elle débute par une présentation synthétique et un plan de l'exposition du Centre Pompidou, introduisant une sorte de portfolio de presque 120 pages reconstituant une visite, salle par salle, à travers les vues réalisées par les trois photographes du musée, Georges Meguerditchian, Philippe Migeat et Jean-Claude Planchet. Les photographies sont disposées en pleine page, souvent basculées à 45° pour respecter leur format paysage. Les séquences d'images se poursuivent avec la troisième partie « 2005-2006 vues comparées », consistant à confronter, de manière systématique sur des double pages, une vue de chacune

26 Laurent LE BON (dir.), *Dada : Paris, Washington, New York*, Xavier Barral, Centre Pompidou, 2010.

27 L'exposition est présentée au Centre Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006, à la National Gallery of Art à Washington du 19 février au 4 mai 2006 et au Museum of Modern Art de New York du 18 juin au 11 septembre 2006.

28 Laurent LE BON (dir), *Dada*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 5 oct. 2005-9 janvier 2006, Centre Georges Pompidou, 2005; Leah DICKERMAN *et al.*, *Dada : Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, cat. expo., The National Gallery of Art, Washington, 19 fév.-4 mai 2006, The National Gallery of Art, Washington, 2005; Sarah GANZ BLYTHE, Edward D. POWERS, *Looking at Dada*, cat. expo., The Museum of Modern Art, New York, 18 juin-11 sept. 2006, The Museum of Modern Art, New York, 2006.

29 Présentation du livre sur le site de l'éditeur : <https://exb.fr/fr/le-catalogue/19-dada.html>, consulté le 5 septembre 2024.

des trois expositions présentant un ensemble similaire d'œuvres. Les notices de ces œuvres sont reprises pour la plupart du catalogue de 2005. En apportant et en exploitant les archives visuelles des expositions que les catalogues des trois institutions ne peuvent montrer, le « livre d'exposition » comme le qualifie Le Bon³⁰, en devient un complément essentiel.

La propension de ce type de livre à s'articuler visuellement avec l'exposition apparaît plus évidente que celle du genre catalogue dont la conception visuelle a été précisément analysée par Roxanne Jubert, graphiste et typographe, en 1996. Considérant que ce dernier « est à la fois transposition bidimensionnelle d'une matière donnée et conception à part entière », elle indique qu'il « re-présente généralement la chose exposée »; en conséquence elle met en rapport le travail de mise en page du catalogue avec celui de mise en expositions des œuvres : « De fait, le graphisme est à la représentation de l'objet ce que la scénographie de l'exposition est à la présentation de celui-ci – à ceci près que l'exposition préexiste et constitue le cœur de l'événement³¹ ». Pour la rétrospective Dada en 2005 au Centre Pompidou, les graphistes du catalogue, le studio de Valence, avaient également été chargés de la signalétique de l'exposition. Pour autant, la structure visuelle de l'ouvrage organisée à partir d'une masse de documents reproduits n'entraîne pas particulièrement en écho avec le fort parti pris de la scénographie. C'est probablement la particularité de celle-ci, et sa fonction dans le propos de l'exposition, qui a conduit à en publier la documentation visuelle.

À travers ces deux cas d'étude, mais également avec les trois exemples de catalogues édités par la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, le Capc de Bordeaux et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris ou encore celui de l'exposition *Dylaby* au Stedelijk Museum d'Amsterdam, on constate que la mise en page de la vue d'exposition implique clairement une approche et un travail graphique différents de ceux développés pour les reproductions d'œuvres. Ce ne sont alors plus les œuvres qui sont reproduites en deux dimensions, mais l'espace de leur exposition, répondant ainsi de manière plus efficiente aux enjeux du catalogue qui doit, selon Marine Mayon, retranscrire « au moyen du livre, la conception, l'idée même de l'exposition, ainsi que sa forme³² ». Le design graphique réalisé par le studio M/M pour le catalogue de l'exposition

30 Entretien de l'auteur avec Laurent Le Bon, 4 avril 2023.

31 Roxane JUBERT, « Entre voir et lire, la conception visuelle des catalogues d'expositions », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, « Du catalogue », été-automne 1996, p. 37.

32 Marine Mayon, « Le catalogue d'exposition est-il en pleine mutation? », *Monde du Livre*, 5 juillet 2016 (<https://doi.org/10.58079/rlto>, consulté le 5 septembre 2024).

Coollustre est en ce sens éclairant. Les vues des différents photographes sont associées pour constituer des séquences jouant le parcours du visiteur. En croisant les points de vue, c'est son expérience qui est retranscrite. Pour articuler visuellement le catalogue et l'exposition, la méthode de l'étude comparée ouvre la voie à l'analyse des pratiques d'agencements et d'accrochages, et plus largement de la culture de la monstration. L'association de différentes vues de chaque salle de l'exposition *Coollustre* nourrit cette réflexion. En comparaison, la configuration graphique de l'ouvrage *Dada : Paris, Washington, New York* apparaît comme une démonstration, une argumentation visuelle construite à partir de l'agencement des vues, à la manière du discours produit par l'agencement des œuvres dans l'exposition.

C'est la mise en relation graphique des vues prises par les photographes du Centre Pompidou avec celles de Rob Shelley, le photographe de la National Gallery of Art et de John Wronn, photographe de la collection du MoMA qui reconstruit le discours de l'exposition : « Le propos de cet ouvrage est de retracer le parcours itinérant de cette manifestation, offrant des vues comparées des présentations qui en furent faites. Gardant ainsi la mémoire de ses accrochages successifs, cette publication veut donner la preuve que l'histoire des expositions ne se situe pas uniquement dans la liste des œuvres rassemblées mais aussi dans leur scénographie³³ ». On retrouve en annexe une chronologie sélective des expositions dada de 1916 à 2010 en écho aux vues de ces expositions présentées dans la première partie du livre. On observe un glissement : ce ne sont plus les œuvres qui sont cataloguées, mais les expositions. L'ouvrage est hybride, c'est un catalogue d'expositions qui ne peut être assimilé au genre à part entière du catalogue d'exposition et à son originalité défendue par Pierre Rosenberg. Le « livre d'exposition », apparaît aussi comme une sorte d'héritier de l'album d'exposition, il est le symptôme d'une nouvelle approche de l'histoire de l'art par les expositions, qui questionne inévitablement le catalogue et sa confrontation avec la fortune critique de l'événement.

Daniel Ternois insistait en 1988, dans le premier numéro de la revue *Histoire de l'art*, sur le caractère momentané de l'exposition : « Quand elle ferme ses portes, il n'en reste plus que le catalogue », et insistait sur l'importance de préserver d'autres documents : « Il importe de conserver un souvenir visuel précis du plan des salles, de la présentation, de l'accrochage, des confrontations qui ont exigé tant de mois d'étude et de réflexion³⁴ ». L'article comporte de judicieuses

33 Texte de présentation du livre.

34 Daniel TERNOIS, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », art. cit. à la note 3, p. 104.

préconisations annonçant le développement à venir de l'histoire des expositions et la mise en ordre des sources permettant son écriture. Ternois invitait ainsi l'organisateur à tirer les enseignements de son exposition dans le cadre d'une publication et proposait d'autre part « qu'un autre historien publie, environ un an après, une synthèse des critiques et un nouvel état de la question ». Il suggérait : « Pourquoi l'I.N.H.A. et notre nouvelle revue ne susciteraient-ils pas de telles mises au point, à propos des grands événements³⁵? » Ses recommandations n'ont pas été suivies d'effet, mais dans l'hypothèse d'une généralisation probable de ce qui pourrait être qualifié de catalogue *post-expositio*, l'historien des expositions disposerait à l'avenir d'une source complémentaire, augmentée voire corrigée par rapport au catalogue d'exposition traditionnel. C'est dans l'écart d'intention des deux formes de catalogues que l'exposition pourrait être étudiée dans toute l'amplitude de sa conception à sa réalisation.

35 *Ibid.*

HISTOIRES
DES CATALOGUES POUR ÉCRIRE
L'HISTOIRE DES ARTS ?

DES ANNÉES 1930 À NOS JOURS : LES CATALOGUES D'EXPOSITIONS SUR GEORGES MÉLIÈS OU LA PERPÉTUELLE REDÉCOUVERTE D'UN PIONNIER DU CINÉMA

STÉPHANIE-EMMANUELLE LOUIS

Jusqu'à présent les catalogues d'exposition représentent un ensemble éditorial quasi-absent dans les études relatives à l'édition de cinéma¹. Se pose donc le double enjeu de resituer ces publications dans la topographie de l'histoire du livre de cinéma, tout en évoquant l'évolution de leur format afin d'établir des liens avec les pratiques d'édition des catalogues d'expositions. Pour commencer à explorer ce sujet, on examinera une série de catalogues et livres publiés lors d'expositions relatives à Georges Méliès, tenues des années 1930 à nos jours. Il apparaîtra aussi que ces publications accompagnent le processus de patrimonialisation de ce pionnier français du cinéma international².

La postérité expographique de Méliès tient tant du caractère polyvalent et inventif du personnage que du sauvetage des collections le concernant. Prestidigitateur, directeur du Théâtre Robert Houdin, Méliès découvre le cinématographe au cours des premières projections Lumière en 1895. Passant à la production cinématographique, il écrit ses intrigues, conçoit les décors et les costumes, intervient derrière et devant la caméra, et explore les potentialités esthétiques du médium. Entrepreneur, il établit le premier studio vitré pour les tournages de cinéma en France sur sa propriété de Montreuil et fonde aussi une société aux États-Unis. Entre 1896 et 1912, il réalise 520 films à Montreuil³. Son activité

- 1 Voir l'article de synthèse d'Emmanuelle TOULET, « Le Livre de Cinéma », dans Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER, Jean-Pierre VIVET (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le Livre concurrentiel, 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986. Pour des travaux plus récents faisant place aux catalogues, voir notamment : Éléonore CHALLINE, Christophe GAUTHIER, « 1945 : faire l'histoire par l'image ? Livres illustrés d'histoire de la photographie et du cinéma », *Photographica*, n° 7, octobre 2023, p. 116-143.
- 2 Pour Méliès, il convient d'évoquer, en sus des livres, certains hommages filmiques à Méliès réalisés par des artistes. Parmi eux, en 1973, le *found footage* d'Al Razutis, *Méliès Catalogue*, interroge la forme catalogographique en matière de cinéma. Viva PACI, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2012, p. 229-233.
- 3 Laurent MANNONI, Jacques MALTHÊTE, *L'œuvre de Georges Méliès*, Paris, Éditions de la Martinière, 2008, p. 88.

pâtit néanmoins de la Première Guerre mondiale et, au début des années 1920, la propriété de Montreuil est vendue aux enchères, le théâtre Robert Houdin et ses bureaux démolis⁴. Délaissé quasiment toute cette décennie, Méliès survit en vendant des jouets dans une boutique à la gare Montparnasse. Il meurt en janvier 1938, à 77 ans, dans une grande précarité mais sorti de l'oubli, notamment grâce aux cinéphiles parisiens.

Si Méliès a eu l'occasion de revenir sur sa carrière dans une série de sept articles parus dans *Ciné-Journal – Le Journal du film* entre le 4 juillet et le 8 août 1926⁵, l'œuvre filmée redevient visible grâce à la découverte en 1927, par le jeune Jean-Placide Mauclair⁶, d'un stock de films anciens dans le château de Jeufosse, dont huit films de Méliès. Ces derniers sont projetés lors d'un gala le 16 décembre 1929 à la salle Pleyel⁷ en présence du cinéaste. Pour Christophe Gauthier et Hervé Joubert-Laurencin, cette manifestation « au-delà de son rôle initiateur dans la redécouverte des pionniers de l'art cinématographique, peut être tenue pour un événement modificateur majeur dans l'écriture de l'histoire du cinéma, notamment française⁸. » Méliès n'est pas seulement réhabilité, mais reconnu comme un père fondateur du cinéma.

Du milieu des années 1920 au milieu des années 1930, l'émergence de la cinéphilie savante génère plusieurs transformations des pratiques du cinéma. D'une part, apparaît une historiographie spécifique entendue comme une histoire des films et non plus seulement de la technique, avec une élaboration de la méthodologie après la Seconde Guerre mondiale. D'autre part, la communauté des archives du film et des cinémathèques commence à s'organiser. Pourvoyeuses de matière première pour la communauté des historiens du cinéma, les archives

4 Anne-Marie QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès : la collection de Madeleine Malthête-Méliès », *Journal of Film Preservation*, n° 99, octobre 2018, p. 101.

5 Voir le volume réunissant les textes : Georges MÉLIÈS, *En marge de l'histoire du cinématographe*, [s. l.], 1926.

6 Mauclair fonde en 1928 le Studio 28, qui compte parmi les premières salles cinématographiques de répertoire en France.

7 Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École des chartes, 1999, p. 230.

8 Hervé JOUBERT-LAURENCIN, « Du bon usage des primitifs : Émile Cohl dans les écrits d'André Martin », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 53, 2007, citation de Christophe GAUTHIER, « L'Invention des "primitifs" à l'orée du parlant : le cas Méliès », *Cahiers parisiens/Parisian Notebooks* (actes de la journée d'études consacrée à « La Critique de cinéma comme exception française », dir. Noël HERPE et Marc CERISUELO, Université de Chicago/Université Paris VII, Paris, mai 2005), Paris/The University of Chicago Center in Paris, vol. 2, 2006, p. 148-175.

et cinémathèques deviennent aussi actrices de la transformation des pratiques historiographiques. Ces institutions joueront, sur le long terme, un rôle dans la préservation des collections sur l'œuvre de Méliès et le valoriseront grâce à des projections et des expositions. En outre, après la lutte personnelle de Méliès « pour la reconnaissance de son statut de pionnier du cinéma⁹ », sa famille s'engage pleinement dans la reconstitution d'une collection de référence et dans son étude après la Seconde Guerre mondiale, en lien avec la communauté des archives du film et celle des historiens.

À ce jour, grâce aux recherches filmographiques menées depuis la fin des années 1940¹⁰, 214 des 520 films de Méliès (soit 41 % de sa production) ont été retrouvés¹¹, auxquels s'ajoutent les appareils et la documentation extra-filmique exhumés au fil des recherches historiques (les dessins et photographies de plateau notamment). Les expositions et les catalogues participent au mouvement de redécouverte de cet œuvre au sens large initié, avec les films, en 1929; et leur étude se situe à la croisée de différentes instances de patrimonialisation de Méliès, elles-mêmes en mutation jusqu'à nos jours. Alors que les archives du film et les cinémathèques cherchent à définir leur identité institutionnelle, l'historiographie du cinéma se transforme depuis les années 1920-30; parallèlement, la famille de Méliès s'investit activement dans l'exploration de l'histoire de son ancêtre. Cet article considère deux périodes : celle des premières expositions, qui court jusqu'à la prise en main de la collection par la famille en 1961, puis les années 2000 à 2020, caractérisées par une intensification du rythme d'expositions et un rapprochement entre les Méliès et la Cinémathèque française. Concomitamment, sur plus de quatre vingts ans, les catalogues publiés connaissent une transformation formelle et intellectuelle profonde, dont on interrogera les permanences et les mutations, du support de visite à la systématisation du beau livre.

- 9 André GAUDREAU, Laurent LE FORESTIER, « Introduction », dans André GAUDREAU, Laurent LE FORESTIER (dir.), *Méliès carrefour des attractions*, Rennes, Colloque de Cerisy/Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 13.
- 10 Jacques MALTHÊTE (dir.), *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-film, suivi d'une Analyse catalogographique des films de Georges Méliès recensés en France*, Publications du Service des Archives du film du Centre national de la cinématographie, 1981, p. 5.
- 11 Laurent MANNONI (dir.), *Méliès : la magie du cinéma*, cat. expo., Paris, Flammarion/La Cinémathèque française, 2020, p. 306.

1938-1961 : les catalogues d'expositions, supports à la visite et outils documentaires

La période de la fin des années 1930 au début des années 1960 est ponctuée de différentes expositions-hommages, liées à la disparition de Méliès en 1938 et à la commémoration du centenaire de sa naissance en 1961.

En mai-juin 1938, quelques mois après le décès de Méliès, une première exposition est organisée par la National Film Library du British Film Institute à Londres. De taille modeste, « la sélection présentée ici est seulement une petite partie de son œuvre ayant survécu, mais servira à révéler son étonnante fertilité d'invention et l'exubérance de son style¹² ». Des dessins, esquisses, photographies, photogrammes et plans, pour l'essentiel, y sont présentés, pour certains sur des panneaux, pour d'autres dans des albums à feuilleter. Il est possible d'acheter certains dessins, dont la vente doit aider la famille Méliès, plongée dans le dénuement, comme le signale le catalogue de manière singulière. Livret modeste de huit pages à la couverture en carton souple bleu foncé, son format et son contenu montrent qu'il peut facilement être consulté au fil de la visite. Il s'ouvre sur une reproduction d'un dessin, initialement en couleurs (le géant d'*À la conquête du pôle*, 1912) (fig. 1). Après une page de remerciements qui fait aussi office d'ours de production de l'exposition, trois pages reviennent sur la vie et l'œuvre de Méliès, dont moins de dix films peuvent encore être vus à l'époque. Sur trois pages également, intervient ensuite la liste des documents exposés, panneau par panneau (fig. 2). Pour certaines sections, des commentaires de quelques lignes ont été insérés : soit des éléments biographiques, soit des indications de visite.

12 Ernest LINDGREN, Russell FERGUSON, « Georges Méliès 1861-1938 », dans NATIONAL FILM LIBRARY (dir.), *Georges Méliès 1861-1938*, cat. expo., Londres, British Film Institute, 1938, n.p.

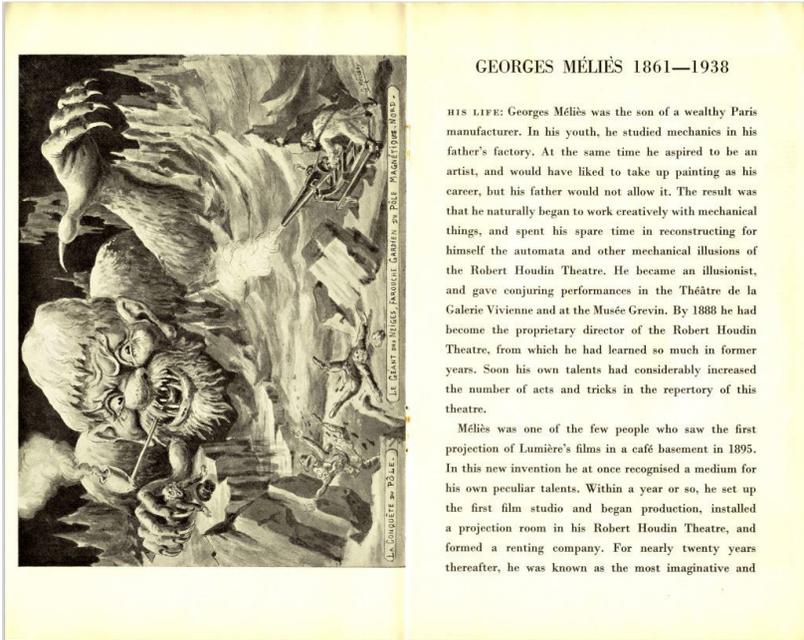


Fig. 1. Double page illustrée du catalogue NATIONAL FILM LIBRARY (dir.), *Georges Méliès 1861-1938*, Londres, British Film Institute, 1938, n.p.

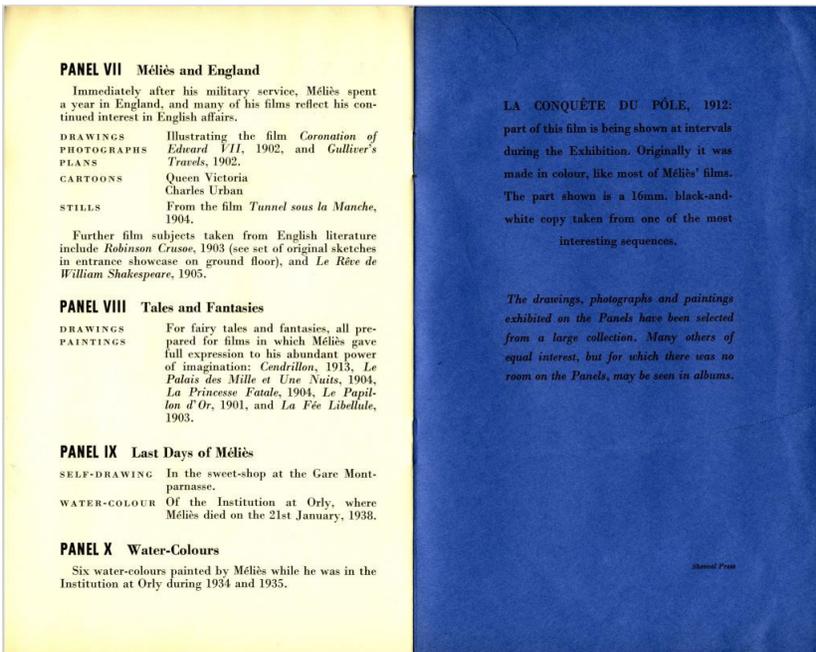


Fig. 2. Page et 3^e de couverture du catalogue NATIONAL FILM LIBRARY (dir.), *Georges Méliès 1861-1938*, Londres, British Film Institute, 1938, n.p.

Ce catalogue qui signale combien l'œuvre des cinéastes, aussi importante soit-elle historiquement, peut facilement disparaître, n'est pas sans écho avec la création d'un réseau d'organisations dédiées à la préservation de l'art cinématographique. Par la suite, cette petite exposition Méliès circule entre mai et septembre 1939 au Museum of Modern Art (MoMa) à New York¹³. Le MoMA fait partie, comme la National Film Library, des quatre membres fondateurs de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) en juin 1938¹⁴.

Cofondatrice de la FIAF, la Cinémathèque française se montre particulièrement active dans la constitution d'une collection filmique et non-filmique autour de Méliès, propice à la réalisation d'expositions¹⁵. Pratiquant à la fois la capitalisation des connaissances et la protection de personnalités impliquées de près ou de loin dans le cinéma, la cinémathèque embauche la petite-fille de Méliès, Madeleine¹⁶, comme secrétaire pendant l'Occupation. Elle est alors encouragée à rechercher les traces des films de son aïeul¹⁷ et commence, après la Libération et grâce au soutien de son mari, à constituer une collection monographique. Dès lors, une nouvelle dynamique patrimoniale s'instaure et la famille Méliès contribue avec une importance toujours plus grande à la redécouverte du pionnier¹⁸.

Quand intervient la commémoration du centenaire de la naissance de Georges Méliès en 1961, la collection familiale s'est bien développée et se voit donc sollicitée. Plusieurs expositions sont organisées en lien avec la Cinémathèque française. La première à Turin du 22 mars au 23 avril au Museo del Cinema, la deuxième à Paris, en juin, au musée des Arts décoratifs – Pavillon de Marsan, la troisième à Locarno pendant le festival international du film, en

13 Accrochage au MoMA du 10 mai au 30 septembre 1939 : *Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition: Georges Méliès, A Film Pioneer*. Voir les documents numérisés par le MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2974>

14 Laurent MANNONI, « Mort et résurrection de Méliès », dans MANNONI (dir.), *Méliès : la magie du cinéma*, op. cit. à la note 11, p. 303. Voir aussi : Christophe DUPIN, « First tango in Paris: the birth of FIAF, 1936–1938 », *Journal of Film Preservation*, n° 88, avril 2013, p. 42–58.

15 Pour les expositions des années 1940–1950, voir : Stéphanie-Emmanuelle LOUIS, *La Cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944–1968)*, AFRHC, Paris, 2020, p. 66–69.

16 Petite-fille du cinéaste, elle a été élevée par lui de 5 à 15 ans.

17 Madeleine MALTHÊTE-MÉLIÈS, « La Cinémathèque Méliès : son histoire et ses activités », *Journal of Film Preservation*, n° 48, avril 1994, p. 41; Laurent MANNONI, « Madeleine Malthête-Méliès (1923–2018) », *Journal of Film Preservation*, n° 99, octobre 2018, p. 64–66.

18 Voir notamment : Anne-Marie QUÉVRAIN, « Rapatrier l'œuvre de Georges Méliès... », art. cit. à la note 4, p. 102.

juillet. Parallèlement, en octobre 1961, l'archive du film de Budapest propose une exposition Méliès dans le cadre du Congrès annuel de la FIAF. Henri Langlois, secrétaire général de la Cinémathèque française, en conflit avec la Fédération à l'époque, dissuade l'héritière de Méliès de se rendre au congrès; elle refuse d'obtempérer et scelle ainsi l'interruption de leur collaboration¹⁹. Madeleine Malthête-Méliès fonde alors, avec son mari, l'association indépendante Les Amis de Georges Méliès pour gérer le fonds²⁰. La création de cet organisme augure une transition, déjà perceptible dans les catalogues des expositions turinoise et parisienne qui semblent, eux aussi, marquer un passage en termes de contenu.

Le catalogue de l'accrochage présenté à Turin en 1961 est un fascicule de 16 pages²¹. Là encore, le format et le contenu relèvent d'un support documentaire destiné à la visite. Il propose des éléments sur les horaires d'ouverture et les tarifs du musée, ainsi que sur la prochaine exposition qui y sera présentée. Outre une liste des différents comités liés à l'organisation de l'exposition, le catalogue offre une courte biographie de Méliès rédigée par l'historien italien du cinéma Joseph-Marie Lo Duca en deux pages. Il comprend une liste des pièces, déclinée salle par salle sur dix pages et précisant les modalités de présentation des expôts sous vitrine ou au mur. Le document propose une chronologie de la redécouverte de Méliès, qui se concentre sur les années 1926 à 1961, mettant donc en lumière la manière dont s'entrelace l'action de Méliès, des cinéphiles, des historiens et des cinémathèques dans l'élaboration de la figure du pionnier. La sélection de dates ne mentionne pas les expositions de 1938, probablement parce qu'elles prirent place au sein de la FIAF et que les organisateurs de l'exposition de Turin soutiennent Langlois dans sa rupture avec la Fédération. Seule illustration et unique fioriture du catalogue : la couverture en carton souple utilise un dessin tricolore de Félix Labisse.

Ce visuel est aussi utilisé pour l'affiche et le catalogue de l'exposition ouverte à Paris en juin au pavillon de Marsan, associant pour l'occasion la Cinémathèque française à l'Union centrale des arts décoratifs²². Labisse s'inspire de deux films de Méliès : *Le voyage dans la Lune* et *À la conquête du pôle*, dont il reprend les fées porteuses d'étoiles et la fameuse Lune à l'œil pénétré par une fusée. Ce dernier

19 MANNONI, « Mort et résurrection de Méliès », art. cit. à la note 14, p. 304-305. Voir aussi Laurent MANNONI, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2005, p. 310-311.

20 Madeleine MALTHÊTE-MÉLIÈS, « La Cinémathèque Méliès... », art. cit., à la note 17, p. 39-40.

21 COLLECTIF, *Centenario Georges Méliès (1861-1938)*, cat. expo., Turin, Museo del Cinema, 1961.

22 COLLECTIF, *Exposition commémorative du Centenaire de Georges Méliès*, cat. expo., Paris, Cinémathèque française/Union Centrale des arts décoratifs, 1961.

motif reste d'ailleurs utilisé de manière très récurrente dans l'édition d'ouvrages, DVDs ou autres produits dérivés autour de Méliès (fig. 3).

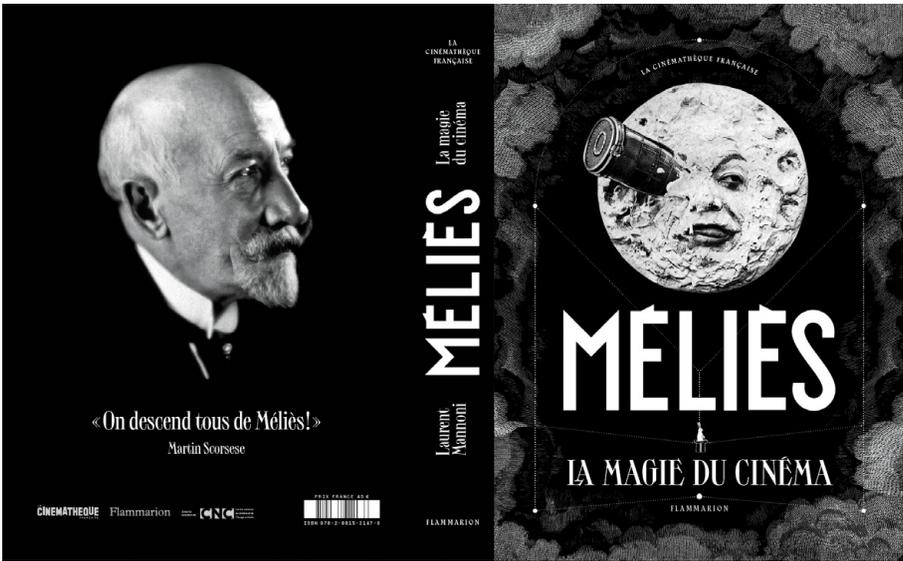


Fig. 3. Couverture du catalogue Laurent MANNONI, *Méliès, la magie du cinéma*, Paris, Flammarion/La Cinémathèque française, 2020.

Le catalogue de la commémoration parisienne compte 80 pages et a été imprimé par les Presses artistiques à Paris. Il se décline en plusieurs types de contenus. Huit pages sont dédiées à des informations institutionnelles relatives aux comités associés et organismes organisateurs. Sur l'exposition elle-même, on dispose d'un texte de présentation général, puis pour chaque section une liste des pièces assortie d'un texte de présentation rédigé par une personnalité qualifiée, tels l'historien du cinéma Jacques Deslandes ou le cinémathécaire Henri Langlois. Le catalogue propose enfin plusieurs ensembles documentaires : une cinquantaine d'images (photos, dessins, en couleurs et en noir et blanc), des reproductions de textes de Méliès ou de grands témoins (Madeleine Malthête-Méliès), mais aussi un début de répertoire de l'œuvre de Méliès. Ce recensement se compose d'une liste de caricatures publiées par Méliès dans la presse, « une liste des principaux trucs de Robert Houdin » et une « filmographie approximative de Georges Méliès ». Depuis la fin des années 1940, en effet, les

historiens travaillent à la reconstitution de la filmographie de Méliès, qui n'est encore pas exhaustive à l'époque²³.

Le catalogue de 1961 se singularise au regard d'autres publications de la Cinémathèque française à l'époque pour des expositions comparables, comme le catalogue de l'exposition commémorative des 60 ans du cinéma au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1955²⁴. Si le format et l'épaisseur sont similaires, l'ouvrage de 1961 est imprimé sur un papier de meilleure qualité. Surtout, sa richesse documentaire est supérieure du fait de la publication de nombreux documents. Ceux-ci sont mis en page de manière assez originale, alternant reproduction d'archives manuscrites et retranscription typographiée. Que ce soit en matière d'illustrations, de reproduction de documents, d'annexes documentaires ou de filmographie : ce catalogue se démarque et on y trouve déjà certains éléments caractéristiques de ceux des décennies plus récentes.

Cependant, la nature des contenus, la reproduction de documents (notamment des textes de Méliès), la taille et le nombre des illustrations, attestent d'un alignement sur les pratiques éditoriales de livres de cinéma à la même époque. En 1961, paraissent ainsi deux ouvrages dédiés à Méliès. D'une part, un *reprint* de l'ouvrage *Georges Méliès, mage* de Maurice Bessy et Joseph-Marie Lo Duca est publié à l'occasion d'une « édition du centenaire 1861-1961²⁵ ». Le volume, sur papier glacé, comprend de nombreuses illustrations en couleurs et en noir et blanc, en pleine page et dans le corps de texte. Il propose en appendice « Mes mémoires » de Georges Méliès. D'autre part, Georges Sadoul inaugure la collection « Cinéma d'aujourd'hui », dirigée par Pierre Lherminier chez Seghers, avec un volume consacré à Méliès²⁶. L'ouvrage est décrit comme une « Présentation et bio-filmographie. Choix de textes, correspondance et propos de Méliès. Scénarios; Impressions et témoignages. Bibliographie. Documents iconographiques. » Cette liste reprend les différents outils et sources clairement désignés après la Seconde Guerre mondiale comme nécessaires pour pratiquer l'histoire du cinéma, Sadoul configurant d'ailleurs largement ce champ par ses écrits d'alors²⁷. Faits remarquables : la bio-filmographie – terme qui semble

23 Jacques MALTHÊTE (dir.), *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-film...*, *op. cit.* à la note 10, p. 5.

24 Musée d'art moderne. Ville de Paris, *300 années de cinématographie. 60 ans de cinéma*, cat. expo., Paris, Cinémathèque française, Fédération internationale des archives du film, 1955.

25 Maurice BESSY, Joseph-Marie LO DUCA, *Méliès, mage. Édition du centenaire*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1961 [éditions Prisma, 1945], 220 p.

26 Georges SADOUL, *Georges Méliès*, Paris, Seghers, 1961.

27 Stéphanie-Emmanuelle LOUIS, *La Cinémathèque-musée*, *op. cit.* à la note 15, p. 116-127.

apparaître à l'époque – cite les expositions commémoratives de Turin et Paris en 1961²⁸ et la bibliographie élaborée par Sadoul intègre le catalogue de la version parisienne, soulignant son caractère documentaire exceptionnel. Face à cette densité de l'actualité éditoriale, les contenus font parfois doublon, puisque le texte « Vues cinématographiques²⁹ » de Méliès figure dans le catalogue parisien comme dans le livre de Sadoul. Le contenu du catalogue d'exposition ne se distingue donc pas par le caractère inédit de la documentation qu'il offre, il s'oriente progressivement à la fois vers le modèle du catalogue raisonné qui se distingue par la complétude de ses recensements, et vers le modèle du beau livre aux illustrations nombreuses et de qualité qui se développe de manière caractéristique à partir des années 2000.

Des années 1960 à 2000, période sur laquelle on passera plus rapidement, deux expositions au moins donnent lieu à des catalogues significatifs : l'une en 1986 au Centre national de la photographie³⁰, et l'autre à Tokyo, au National Film Center du Musée national d'art moderne en 1995³¹. Document broché de 87 pages, l'ouvrage de 1986 contient notamment 39 photographies de plateau. Il réunit des textes de personnalités historiques du cinéma comme René Clair ou Henri Langlois, mais aussi de la famille Méliès.

Avec la rupture entre la cinémathèque de Langlois et la famille Méliès en 1961, des collections distinctes se sont alors développées parallèlement à la Cinémathèque française³² et à l'association Les Amis de Georges Méliès. Originale dans le paysage des archives du film, cette dernière se démarque par son effet de levier sur l'historiographie, résultat de son travail de recherche et

28 Cependant, dans le contexte du conflit entre la Cinémathèque française et la FIAF, on pourrait y voir une marque de soutien exprimée par Georges Sadoul à Henri Langlois.

29 Georges MÉLIÈS, « Vues cinématographiques », dans COLLECTIF, *Exposition commémorative du Centenaire de Georges Méliès*, op. cit. à la note 22, p. 52-66; Georges MÉLIÈS, « Les Vues cinématographiques », dans SADOUL, *Georges Méliès*, op. cit. à la note 26, p. 87-112.

30 Centre National de la Photographie, *Méliès, un homme d'illusions*, Photo Copies, n° 7, Paris, 1986.

31 Hisashi OKAJIMA, Futoshi KOGA, [*Georges Méliès au royaume des rêves et de la magie*], cat. expo., Tokyo, National Film Center, 1995.

32 MANNONI, « Mort et résurrection de Méliès », art. cit. à la note 14, p. 303.

de signalement de documentation³³ mais aussi de la publication d'« études historiques de très grand intérêt³⁴ ».

Simultanément, le monde de la recherche en histoire du cinéma se structure. L'enseignement du cinéma n'est plus cantonné à une visée pratique, mais intègre aussi une dimension théorique dont la présence dans de nombreux départements universitaires se développe rapidement après 1968. La méthodologie de la recherche évolue³⁵. Quant à la communauté des archives du film, elle se dote d'un éphémère Bureau international de la recherche historique cinématographique (1952-1962), puis d'instruments de recherche tels que des bibliographies, des filmographies et des catalogues de films. Dans les années 1970, les congrès de la FIAF deviennent aussi des lieux d'échange sur les questions historiographiques pour les archivistes du film, qui sont bien souvent aussi des historiens du cinéma. Le Congrès de la FIAF en 1978 à Brighton marque un jalon important, à la fois dans le rapprochement entre universitaires et archivistes, et parce qu'il enclenche une dynamique pérenne de redécouverte du cinéma des premiers temps³⁶. Méliès bénéficie, entre autres cinéastes, de cet engouement.

Arrière-petit-fils du cinéaste, Jacques Malthête³⁷, devient un véritable expert de l'œuvre de son aïeul. Il dirige notamment la vaste entreprise de reconstitution filmographique qui paraît en 1981 aux éditions du Service des Archives du film du CNC, s'imposant désormais comme la référence en termes d'exhaustivité sur l'œuvre filmée³⁸. Il s'implique ensuite beaucoup dans les expositions organisées par la Cinémathèque française autour de Méliès à partir des années 2000. Ce rapprochement entre l'institution et la famille Méliès est lié à différents facteurs,

33 Par exemple, la publication en 1981 de 140 notices catalographiques des films recensés en France par Madeleine Malthête-Méliès et ses deux enfants Jacques Malthête et Anne-Marie Quévrain (MALTHÊTE (dir.), *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-film...*, op. cit. à la note 10) ou de l'édition en 1986 de 158 scénarios de films perdus de Georges Méliès. Voir : MALTHÊTE-MÉLIÈS, « La Cinémathèque Méliès... », art. cit. à la note 17, p. 42.

34 MANNONI, « Mort et résurrection de Méliès », art. cit. à la note 14, p. 303.

35 Pour une synthèse de transformations méthodologiques jusqu'aux années 1990, voir : Michèle LAGNY, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

36 Christophe DUPIN, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un “Woodstock des archives du film” ? », dans Christophe GAUTHIER [études réunies par], *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, p. 45-60.

37 Scientifique, Jacques Malthête sera directeur de recherches au CNRS au Laboratoire Physico-chimie Curie de l'Institut Curie.

38 MALTHÊTE (dir.), *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-film...*, op. cit. à la note 10.

dont le renouvellement du personnel à la cinémathèque (mort de Langlois en 1977, arrivée de Laurent Mannoni au poste de conservateur dans les années 1990). De plus, l'année 2002 marque la commémoration des 100 ans du *Voyage dans la Lune*, film iconique de Méliès. L'exposition organisée par la Cinémathèque française à cette occasion initie une nouvelle phase à la fois dans la patrimonialisation du pionnier mais aussi dans la typologie des catalogues produits.

2002-2020 : les catalogues, musées imaginaires à l'âge du Beau livre ?

À partir des années 2000, les expositions organisées sous l'égide de la Cinémathèque française vont déployer l'équation « Méliès=Magie+Cinéma », déjà exprimée de longue date dans la littérature cinématographique³⁹. Si l'articulation des thèmes de la magie et du cinéma a certes un potentiel d'attraction sur le public, la question de l'intermédialité est également au cœur des réflexions des historiens et historiennes des premiers temps du cinéma : associer cinéma et magie fait donc écho aux questionnements historiographiques sur la circulation et l'interaction entre les formes spectaculaires⁴⁰.

L'exposition de 2002 amorce un recentrage de la valorisation de Méliès autour des activités de la Cinémathèque française. Sur proposition de cette dernière, l'État acquiert via le CNC, la collection de Madeleine Malthête-Méliès en décembre 2004. Différents dons suivent dans les années 2010. Ainsi associés, ces enrichissements et le fonds déjà exceptionnel de l'institution constituent un ensemble « d'une grande cohérence et absolument unique au monde⁴¹ », matière à une exposition en 2008, juste avant l'entrée des films Méliès dans le domaine public. Suivra une série d'expositions itinérantes en Espagne, dans le cadre d'un partenariat inauguré en 2013 avec la fondation La Caixa. Enfin, une exposition permanente sur Méliès ouvre au 51 rue de Bercy en 2021. Toutes ces expositions

39 Voir le titre de l'ouvrage de Bessy et Lo Duca en 1961 (*Méliès, mage*), celui du livre dirigé par Paolo Cherchi Usai trente ans plus tard : *A Trip to the Movies: Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938)*, ou encore le catalogue de l'exposition de Tokyo en 1995 traduit par *Méliès : au royaume des rêves et de la magie*.

40 Voir par exemple les colloques de Cerisy : André GAUDREAU, *Cinéma et Attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe, suivi de Les vues cinématographiques (1907) de Georges Méliès, édité par Jacques Malthête*, Paris, CNRS Éditions, 2008 ; André GAUDREAU, Laurent LE FORESTIER (dir.), *Méliès carrefour des attractions*, Rennes, Colloque de Cerisy/Presses universitaires de Rennes, 2014.

41 MANNONI, « Mort et résurrection de Méliès », art. cit. à la note 14, p. 305.

donnent lieu à la publication de catalogues spécifiques, dont le format et le volume s'apparentent à ceux des beaux livres. Plus question de promener son catalogue avec soi dans l'exposition : d'autres documents d'accompagnement sont mis à disposition des visiteurs, des plaquettes aux audioguides, alors que l'utilisation de textes de salle structurants dans le circuit de l'exposition et de cartels accompagnant les œuvres est désormais généralisée dans les grandes institutions culturelles.

En 2002, le catalogue *Méliès, magie et cinéma* est codirigé par Laurent Mannoni, pour la Cinémathèque, et Jacques Malthête⁴². Éléments qui pouvaient par exemple être signalés auparavant sous la forme de liste de membres de comité d'organisation, les ours de production de l'exposition et de réalisation du catalogue apparaissent. Concernant les contenus à caractère institutionnel et organisationnel, on note la présence nouvelle de textes signés par des représentants des instances impliquées dans la réalisation de l'exposition. Mais le changement le plus frappant concerne l'historiographie, puisque le catalogue réunit sept articles scientifiques de plusieurs dizaines de pages. Ils sont accompagnés d'une chronologie et d'une filmographie *complète*⁴³, illustrées. L'évolution de la nature des nombreuses reproductions photographiques en couleurs est également significative : celles-ci ne concernent plus seulement des sources iconographiques, mais également des objets. Ce type de reproduction pouvait certes intervenir ponctuellement auparavant, pour montrer une caméra par exemple⁴⁴, mais ici sont aussi photographiés des costumes ou des archives. Comparativement à celles du catalogue de l'exposition de Paris en 1961, ces reproductions transmettent aussi une certaine matérialité du document. Si cette possibilité résulte des techniques d'impression les plus récentes, le produit éditorial « catalogue » peut aussi être vu comme une sorte de musée imaginaire rassemblant sous forme photographique les objets et documents relatifs à

42 Jacques MALTHÊTE, Laurent MANNONI (dir.), *Méliès, Magie et cinéma*, cat. expo., Paris, Paris Musées, 2002.

43 La filmographie publiée en 1981 sous la direction de Jacques Malthête n'avait pu être exhaustive car certains collectionneurs privés et institutions étrangères lui avaient refusé l'accès aux copies de films qui étaient nécessaires pour confirmer l'identification de quelques titres. Elle a donc pu être complétée au cours des vingt années suivantes. Jacques MALTHÊTE (dir.), *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-film...*, op. cit. à la note 10, p. 5.

44 Voir par exemple : Paul GÉNARD, *D'une collection...à l'histoire du cinéma*, cat. expo., Lyon, CRDP Lyon, 1964.

Méliès⁴⁵. Il faut noter que la préoccupation de la matérialité des sources a aussi pris de l'importance dans la recherche en histoire du cinéma, en lien notamment avec la communauté des archivistes du film⁴⁶.

L'exposition de 2008, intitulée *Méliès, magicien du cinéma*, est présentée alors que la FIAF célèbre les 70 ans de sa création à Paris. À cette occasion, plutôt qu'un catalogue d'exposition, le duo Laurent Manonni/Jacques Malthête réalise un catalogue raisonné de l'œuvre de Méliès fondé sur l'analyse de la collection réunie par la Cinémathèque française depuis 1936 et celle acquise en 2004 par le CNC et le Fonds du patrimoine du Ministère de la culture, et en intégrant l'historiographie récente. Non limité aux films, il inclut la production graphique et théâtrale de Méliès, et intègre à son inventaire les traces de cette production artistique (dessins, objets de scène, appareils, costumes, photographies de plateau⁴⁷). Cet ouvrage permet de ne pas faire de redondance avec le catalogue d'exposition paru en 2002 et, surtout, de rendre accessible un ensemble documentaire exceptionnellement riche. La publication s'inscrit d'un côté dans la tradition des instruments de recherche développés par la Fédération, de l'autre dans les pratiques éditoriales des grands musées d'art, auxquelles renvoient d'ailleurs les termes « œuvre » et « catalogue raisonné ». C'est aussi une manière d'affirmer la légitimité artistique de Méliès en retraçant toute sa carrière, que l'organisation chronologique de l'ouvrage découpe en quatre grandes parties : le peintre et le dessinateur (1), le théâtre Robert-Houdin (2) où « Méliès commence à inventer les grandes illusions qui feront sa première réputation⁴⁸ », les films de Georges Méliès (3), le théâtre de Montreuil (4).

Le catalogue propose une compréhension large de « l'œuvre » et regroupe des catégories très diverses d'objets : aux côtés des peintures et dessins, figurent des tirages originaux sur papier argentique de photographies de plateau, des appareils de magie, des costumes et accessoires, des manuscrits, du matériel publicitaire (catalogues, affiches, programmes), des appareils cinématographiques⁴⁹. Massif, l'ouvrage compte 360 pages et près de 500 illustrations en couleurs. Établi, selon les deux auteurs, « à la lumière des acquis historiographiques

45 Sur l'objectif mémoriel des catalogues récents, voir : Sylvie VALLON, « La Production des catalogues d'expositions à la Cinémathèque française », *Journal of Film Preservation*, n° 109, novembre 2023, p. 112.

46 Par exemple, la publication de Harold BROWN, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to identification*, Bruxelles, FIAF, 1990.

47 MANNONI, MALTHÊTE, *L'œuvre de Georges Méliès*, op. cit. à la note 3.

48 *Ibid.*, p. 14.

49 *Ibid.*, p. 15.

les plus récents, en privilégiant un domaine souvent malmené dans les ouvrages consacrés à l'œuvre de Méliès, celui de l'identification, de la datation et de la contextualisation des divers documents et objets⁵⁰ », il constitue un ouvrage de référence. La partie proprement catalographique (295 pages) se voit mise en perspective par un texte sur « L'origine des fonds Méliès non-film de la Cinémathèque française et Centre national de la Cinématographie », un autre sur « La datation des films de Georges Méliès » et une « Présentation des dessins et photographies de spectacles ». Décrits et référencés, les documents sont donc aussi accompagnés d'un texte explicatif qui leur est contemporain. Une filmographie et une bibliographie sont en outre proposées.

En 2013 *Georges Méliès – La magia del cine* inaugure le partenariat de la Cinémathèque française avec la Fundación La Caixa pour coproduire et faire circuler ses expositions en Espagne. À cette occasion, un catalogue d'exposition en espagnol est édité : un beau livre de 202 pages, de grand format, avec une couverture souple⁵¹. En termes de contenu, comme pour les deux ouvrages précédents, deux textes de représentants institutionnels interviennent d'abord, témoignant des enjeux d'institutions qui sous-tendent la valorisation de la collection et sa mise en exposition. Le contenu scientifique comprend cinq textes de Laurent Manonni – directeur de la publication –, un texte de Rosa Cardona et Joan M. Minguet sur Méliès à Barcelone et à Madrid, une bibliographie, et une filmographie par Jacques Malthête⁵², expert mondial du sujet.

La passation semble faite entre la famille et l'institution patrimoniale. L'inauguration du musée Méliès en 2021 à la Cinémathèque française, pour renouveler son accrochage permanent, constitue une nouvelle étape dans la légitimation historique de Méliès. Deux publications accompagnent l'ouverture. L'une porte officiellement le nom de catalogue du musée. Cet ouvrage de petit format, à couverture souple, compte 96 pages et 80 illustrations. Il a été écrit par trois personnes travaillant régulièrement sur les expositions à la Cinémathèque française : Laurent Manonni, Gabrielle Sébire et Matthieu Orléan. Cet ouvrage de vulgarisation contient une chronologie, mais pas de filmographie,

50 *Ibid.*, p. 14

51 Laurent MANNONI, *Georges Méliès : la magia del cine*, cat. expo., Barcelone, La Caixa, 2013.

52 Laurent MANNONI, « La Creación del universo melesiano », dans *ibid.*, p. 14-43; *Id.*, « El Cinematógrafo », *ibid.*, p. 44-69; *Id.*, « Georges Méliès, el alchimista de la luz », dans *ibid.*, p. 70-99; *Id.*, « Méliès y las películas de trucajes », dans *ibid.*, p. 100-153; *Id.*, « Muerte y resurrección de Méliès », dans *ibid.*, p. 154-181; Rosa CARDONA, Joan M. MINGUET, « Méliès en Barcelona y en Madrid. La expansión de la fascinación », dans *ibid.*, p. 182-191, Jacques MALTHÊTE, « Filmografía », dans *ibid.*, p. 195-201.

de bibliographie ou de liste de pièces; ces missions étant d'ailleurs remplies par l'ouvrage publié en 2008. Paradoxalement, ce « catalogue du musée » rappelle plutôt les guides de musées, autres publications muséales dont il semblerait plutôt relever, mettant en lumière les points-clés du circuit expographique⁵³.

En outre, dans la continuité des précédents catalogues d'expositions temporaires, un livre de 384 pages, de Laurent Mannoni, avec 500 illustrations, est publié⁵⁴. Assorti de deux préfaces signées de Martin Scorsese et Frédéric Bonnaud (directeur de la Cinémathèque française), il se divise en trois parties et une série d'annexes. La première partie reprend en français les cinq textes historiques rédigés par Laurent Mannoni pour le catalogue espagnol de 2013. Une deuxième partie évoque « la postérité de Méliès » dans les formes cinématographiques (fausses actualités, publicité, film historique, cinéma fantastique, féeries, films de magiciens, science-fiction, trucages). La troisième partie compile des témoignages de personnalités cinématographiques historiques et actuelles sur l'impact de la figure de Méliès sur le cinéma et leur expérience cinématographique. Les annexes reprennent la filmographie complète de Méliès établie par Jacques Malthête, une bibliographie sélective et une chronologie qui s'interrompt en 2004 au moment de l'achat de la collection de Madeleine Malthête-Méliès par l'État. Cette publication approfondit les travaux précédemment menés, notamment dans le cadre des expositions temporaires et fait écho à ceux réalisés pour la mise en œuvre du musée. Donata Pensenti Campagnoni a vu dans ce volume une présentation de « toutes les traces stratigraphiées dans le temps, macroscopiques et microscopiques, de la vie et de l'œuvre de Georges Méliès⁵⁵ [...] ».

À partir des années 2000, le cas de publications de la Cinémathèque française en lien avec ses expositions temporaires ou semi-permanentes sur Méliès montre non seulement la nécessité pour l'institution de renouveler les types de publications pour éviter les redondances pour le lectorat francophone et toucher des publics variés. Cette diversification des ouvrages s'inscrit aussi dans un contexte au sein duquel les ouvrages dédiés aux collections cinématographiques

53 Voir, à titre de comparaison, le guide du musée de la Deutsche Kinemathek : DEUTSCHE KINEMATHEK, MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN, *The Exhibition*, cat. expo., Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek/Bertz+Fischer Verlag, 2013.

54 MANNONI, *Méliès : la magie du cinéma*, op. cit. à la note 11.

55 DONATA PESENTI CAMPAGNONI, « Méliès La magie du cinéma », *Journal of Film Preservation*, n° 104, avril 2021, p. 134.

représentent une nouvelle typologie éditoriale du livre de cinéma, située entre le monde des musées et celui du cinéma⁵⁶.

Au terme de cette étude, quelles mutations des catalogues d'expositions de cinéma ce corpus sur Méliès révèle-t-il? D'abord, la transformation radicale du format et notamment le passage d'un document de visite à un beau livre dans lequel se redéploie le circuit d'exposition : l'évolution du catalogue d'exposition de cinéma semble donc suivre la tendance générale. Depuis les années 1950-1960, ces catalogues intègrent des textes dus à des historiens, dont la longueur s'accroît autant que la rigueur dont témoigne l'ajout de notes référençant la documentation fondant les analyses. Transformant l'utilité de la publication, les contenus des catalogues ont été ajustés aux évolutions de l'historiographie du cinéma : les recensements des documents disponibles via les listes de pièces sont dépassés grâce à des analyses scientifiques développées.

De plus, la logique de co-production internationale des expositions amène à une circulation transnationale de ces écrits, et parfois à un recyclage d'une publication à l'autre dans des pays différents sur des exposition distinctes. En cela, les catalogues contribuent à une homogénéisation des discours de patrimonialisation du cinéma.

De nos jours, le catalogue d'exposition propose une riche iconographie. Parfois identique à celle des ouvrages d'histoire du cinéma dans les années 1960, elle semble désormais s'en être distinguée en donnant une place de plus en plus grande à la matérialité des sources qu'elle reproduit grâce à l'évolution des techniques photographiques (fig. 4). Ceci manifeste aussi la dimension muséographique de la publication. Ce faisant, le catalogue se pose donc comme un moyen d'accéder non seulement à des textes exigeants mais aussi à la documentation, sorte de préambule à une recherche plus fouillée à laquelle invitent les annexes documentaires filmographiques ou bibliographiques.

56 Voir par exemple : Laurent MANNONI, *Le mouvement continué : catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Cinémathèque/musée du Cinéma, Mazotta, Paris 1996; CENTRE POMPIDOU, *Collection Films – La Collection du Centre Pompidou*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2012.



Fig. 4. Matérialité des sources : Reproduction d'un dessin de Georges Méliès, *Le Géant de neiges*, 1912, La Cinémathèque française.

Le corpus étudié montre l'abandon de la liste de pièces pour les catalogues d'expositions temporaires, sans que ceci semble nécessairement le cas pour toutes les institutions : des catalogues d'expositions de la Bibliothèque nationale de France en comportent pour la même période⁵⁷. Au-delà de ce choix

57 En 2007-2008, le catalogue de l'exposition Sacha Guitry, une vie d'artiste, coorganisée par la Cinémathèque française et la Bibliothèque nationale de France, propose une liste des notices des œuvres exposées pour chaque section de l'exposition et donc du catalogue (p. 63-65, 94-95, 114-115, 130-131, 174-175, 208-209, 237). Plus récemment, le catalogue de l'exposition *Arts et Cinéma. Les liaisons heureuses*, présentée au musée des Beaux-Arts de Rouen

institutionnel singulier, dans une institution comme dans l'autre, l'objet éditorial « catalogue » embrasse bien plus que les cimaises et vitrines pour approfondir le contenu des salles. Pour ce qui est de Méliès, ces catalogues ont fait écho aux avancées de la reconstitution de collections et de la filmographie du cinéaste, marquant ces étapes auprès d'un public n'étant pas nécessairement celui des historiens et historiennes du cinéma des premiers temps. Ainsi, malgré un changement de catégorie éditoriale marqué par le passage du livret au beau livre), le catalogue demeure un outil de médiation patrimoniale auprès des visiteurs de l'exposition mais aussi d'une communauté élargie de lecteurs et lectrices intéressés par le cinéma.

(18 octobre 2019-10 février 2020) et à la Fondation de l'Hermitage, à Lausanne (26 juin-1^{er} novembre 2020) dans le cadre d'une association avec la Cinémathèque française, comporte une liste des œuvres (p. 154-263). Voir : Noëlle GIRET, Noël HERPE (dir.), *Sacha Guitry, une vie d'artiste*, cat. expo., Paris, Gallimard/La Cinémathèque française/Bibliothèque nationale de France, 2007; Sylvain AMIC, Dominique PAÏNI, Joanne SNRECH (dir.), *Arts et cinéma. Les liaisons heureuses*, Rouen/Gand, Réunion des musées métropolitains/Éditions Snoeck, 2019.

LES ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION DE L'ART MODERNE EN IRAK À TRAVERS LES CATALOGUES D'EXPOSITIONS (1941-1958)

ZOUINA AIT SLIMANI

Dans son *Introduction à l'histoire de l'art irakien*, Shawkat al-Rubaie (né en 1940) a comparé l'histoire de l'art à une mine complexe, difficile à structurer en raison de ses multiples entrées et de sa profondeur¹. L'appréhender est une tâche difficile d'autant que la documentation est fragmentaire et les outils de reconstitution souvent insuffisants ou inexistants. En effet, de nombreuses œuvres et événements artistiques ont laissé peu de traces, et l'invasion de l'Irak par les États-Unis en 2003 a donné lieu à des pillages et des destructions d'œuvres, compliquant ainsi le travail des chercheur-ses. Cette situation soulève une question centrale : comment transmettre et interpréter cette histoire des arts plastiques en Irak en se confrontant aux défis posés par la conservation des archives et des sources²?

L'étude des catalogues d'exposition peut livrer quelques éléments de réponse. Rarement explorés jusqu'à présent, les catalogues ont pourtant joué un rôle actif dans la structuration, la promotion et la diffusion de l'art moderne irakien. Leur accès reste limité, et la recherche s'appuie souvent sur des sources secondaires. Cette étude vise à combler ce vide en explorant le rôle des catalogues d'exposition dans l'écriture de l'histoire de l'art en Irak. En suivant l'émergence de l'art moderne, nous analyserons comment ces publications ont non seulement

1 Shawkat AL-RUBAIE, *Muqaddima fi tārīkh al-fann al-'irāqī* [Introduction à l'histoire de l'art irakien], Bagdad, Maṭbā'at al-Ġumhūrīyya, 1970, p. 1.

2 Voir Amin ALSADEN, « The Counter-Archive: Eluding the Erasures of Iraq's Successive Wars », *The American Archivist*, 86 (2), 2023, p. 419-435 (<https://doi.org/10.17723/2327-9702-86.2.419>, consulté le 15 août 2024) : Amin Alsaden propose de repenser le rôle des chercheur-ses face à la destruction des archives irakiennes en recourant à des « contre-archives », telles que les récits oraux, les mémoires et les collections privées. Cette approche, qui valorise des sources souvent négligées, permet de reconstituer des histoires alternatives du modernisme dans la région. Elle entre en résonance avec mes propres recherches doctorales : voir Zouina AIT SLIMANI, *Écrire sur l'art en Irak au xx^e siècle : élaboration d'une critique, d'une historiographie et d'un monde de l'art (1922-1972)*, thèse de doctorat en langue, littérature et civilisation arabes, sous la codirection de Silvia Naef (université de Genève) et d'Alain Messaoudi (université de Nantes), Genève, université de Genève, 2024.

documenté l'évolution de la scène artistique, mais ont également contribué à la formalisation d'un lexique artistique moderne et à la diffusion des œuvres dans un contexte spécifique. Enfin, nous examinerons leur importance en tant qu'archives cruciales, offrant aujourd'hui aux historien·nes et chercheur·ses une porte d'accès unique à la mémoire des événements artistiques passés et à la construction de l'identité artistique irakienne, tout en soulignant leur rôle dans la préservation d'un patrimoine en péril.

Structuration et promotion de l'art moderne irakien : les catalogues de la Société des amis de l'art (1941-1946)

La scène artistique des années 1940 en Irak est marquée par l'introduction du modèle des beaux-arts et par la volonté de le faire accepter par la société³. Dès 1931, la première exposition d'art plastique à la Foire industrielle et agricole de Bagdad a amorcé une transformation radicale du paysage artistique⁴. Ce tournant est lié à l'évolution d'un grand nombre d'artistes, souvent formés en Europe⁵, qui introduisent un nouveau lexique artistique tout en préservant l'héritage culturel du pays. La création de l'Institut des beaux-arts de Bagdad en 1939 formalise cette évolution, structurant l'enseignement artistique.

Les réformes des années 1940, qualifiées de « renaissance artistique » (*al-nahḍa al-fanniyya*), entraînent une explosion d'activités culturelles, avec une augmentation significative des productions théâtrales et des expositions

- 3 La tension entre le modèle des « beaux-arts » et les pratiques artistiques locales en Irak a généré des débats sur l'identité artistique, influencés par des échanges transculturels et la résistance coloniale, un phénomène observable dans d'autres pays arabes. Voir : Kirsten SCHEID, « The Agency of Art and the Study of Arab Modernity », *MIT-Electronical Journal of Middle Eastern Studies*, 2007 (<http://www.mafhoum.com/press10/305C32.pdf>); Nadia RADWAN, *Les modernes d'Égypte. Une renaissance transnationale des Beaux-Arts et des Arts appliqués*, Berne, Peter Lang, 2017; Toni MARAINI, *Écrits sur l'art*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 2014.
- 4 Après l'exposition, cinq jeunes artistes irakiens furent envoyés en Europe pour étudier : Akram Shukri à la Slade School de Londres (1930-1931), Faiq Hassan à l'École des beaux-arts de Paris (1936-1938), 'Ata Sabri à l'Académie des beaux-arts de Rome (1936-1940) puis au Goldsmiths' College de Londres (1946-1950), Hafidh al-Droubi à Rome (1936-1940) puis à Londres (1945-1950), Jawad Salim aux Beaux-Arts de Paris (1938), à Rome (1939-1940) puis Londres (1945-1949).
- 5 Pour un aperçu du développement de l'art moderne irakien, voir : Nizar SALIM, *L'art contemporain en Irak – Livre premier – La peinture*, Lausanne, Sartec, 1977; Silvia NAEF, *À la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996.

d'art⁶. Les rassemblements domestiques et les cafés deviennent cruciaux pour la formation d'une « communauté de sens⁷ », tandis que la Société des amis de l'art (*Ġamā'at ašdiqā' al-fann*), fondée en 1941⁸, joue un rôle de catalyseur, comme en témoignent ses catalogues d'exposition.

Composée d'artistes, d'architectes, de photographes et d'amateurs d'arts, souvent liés aux élites militaires et politiques, la Société organise sa première exposition annuelle en 1941 dans un bâtiment du Croissant-Rouge. Cet événement, réunissant peintres, sculpteurs et architectes, marque la volonté des fondateurs de sortir de l'isolement et de promouvoir l'art au-delà des cercles restreints. Son catalogue, le tout premier publié en Irak (fig. 1)⁹, est un document bilingue (anglais/arabe), marquant l'ouverture de l'art irakien à un public international¹⁰.

Les catalogues de 1942, 1943 et 1946 offrent des informations pratiques sur les œuvres, les artistes, les dates et lieux des expositions et le prix des œuvres, se concentrant sur une documentation fonctionnelle plutôt qu'analytique. L'art moderne étant encore émergent, il y a peu de critiques et des ressources limitées dans un contexte socio-politique complexe¹¹. Cette approche reflète la jeunesse de l'art moderne irakien et les défis auxquels font face les artistes et les institutions, répondant à des besoins urgents : promouvoir les artistes, légitimer leur statut et susciter l'intérêt du public.

6 Voir Shakir Hassan AL SAID, *Fuṣūl min ta'riḫ al-ḥaraka al-taškiliyya fī-l-'Irāq* [Chapitres de l'histoire du mouvement des arts plastiques en Irak], vol. 1, Bagdad, Bagdad, al-Ġumhūriyya al-'Irāqiyya, Wizārat al-Thaqāfa wa-l-'lām: Mudiriyyat al-Funūn wa-l-Thaqāfa al-Ša'biyya, 1983, p. 213.

7 Voir Amin ALSADEN, « Alternative Salons: Cultivating Art and Architecture in the Domestic Spaces of Post-World War II Bagdad », dans Nadia VON MALTZAHN et Monique BELLAN, *The Art Salon in the Arab Region*, Beyrouth, Orient-Institut Beirut, 2018, p. 165-208.

8 Très active au début des années 1940, elle finit par disparaître après sa quatrième exposition en 1946.

9 Malgré tous les efforts de l'autrice et des éditrices, il n'a pas été possible de retrouver les archives correspondant à la publication initiale des fig. 1, 2, 3, 4, 5 et 6. Les maisons d'éditions ont fermé depuis la révolution irakienne, et les archives ont disparu à la suite des années de guerre, des sanctions internationales ainsi que des pillages de la Bibliothèque nationale d'Irak survenus en 2003.

10 Voir le catalogue *Dalīl ma'riḫ Ġam'iyat Ašdiqā' al-Fann al-sanawī al-awwal/Friends of Arts First Exhibition*, cat. expo., Bagdad, Maḥba'at al-Tafayyūḫ al-Ahliyya, 1941.

11 Sur le contexte politique et culturel des années 1930 et 1940 en Irak, voir : Nizar SALIM, *L'art contemporain en Irak*, op. cit. à la note 5, p. 58; Shawkat AL-RUBAIE, *Fannānūn 'irāqiyyūn: Fā'iq Ḥassan* [Artistes irakiens: Faiq Hassan], Bagdad, Wizārat al-Thaqāfa wa-l-'lām, Dā'irat al-Funūn al-Taškiliyya, 1982, p. 19; Shakir Hassan AL SAID, *Fuṣūl min ta'riḫ al-ḥaraka al-taškiliyya fī-l-'Irāq*, op. cit. à la note 6, p. 25-130.

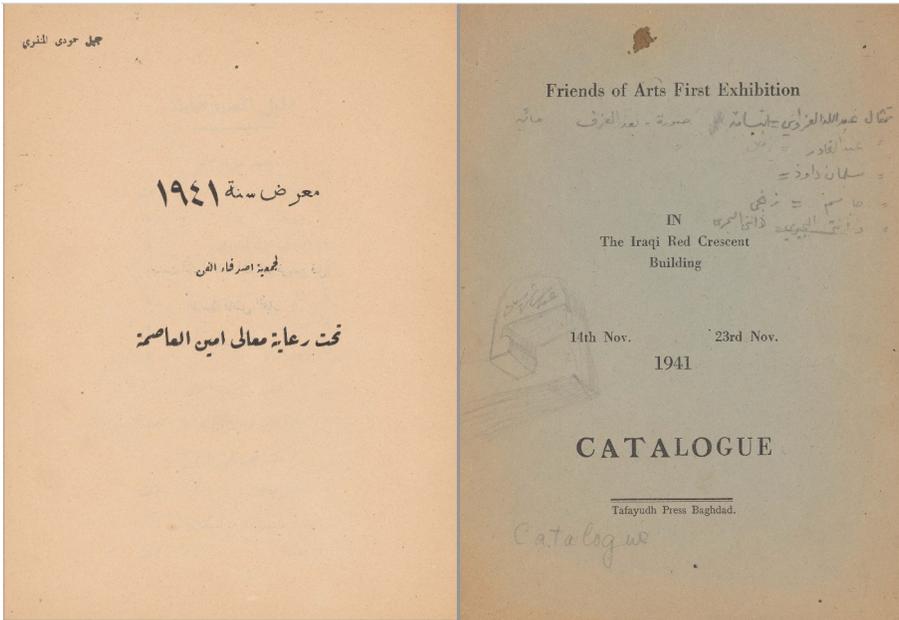


Fig. 1. Première et quatrième de couverture du 1^{er} catalogue de l'exposition de la Société des amis de l'art, 14-23 novembre, 1941, The Iraqi Red Crescent Building, Bagdad, al-Tafayyud Press. (Droits réservés. Image provenant de l'Université américaine de Beyrouth, fonds de la bibliothèque Jamil Hamoudi, 1917-2012, boîte 27. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi.)

À partir de 1942, les catalogues incluent des reproductions en noir et blanc¹² (fig. 2). À l'époque, ces images aident les visiteurs à appréhender les œuvres au-delà des limites physiques de l'exposition; aujourd'hui, elles jouent un rôle crucial dans la préservation de l'héritage visuel de la scène artistique moderne en Irak, car nombre d'œuvres ont disparu après 2003¹³. Ces catalogues aident aujourd'hui les chercheur.ses et historien.nes de l'art à retracer et comprendre l'évolution de l'art moderne en Irak.

12 *Second Annual Exhibition of the Friends of Arts*, cat. expo., Bagdad, al-Tafayyudh Press, 1942.

13 Après l'invasion américaine de 2003, les collections d'art moderne en Irak ont été largement pillées et détruites. Ces collections étaient conservées dans divers établissements, dont le Musée national d'art moderne (créé en 1962), le musée des Pionniers, et le Saddam Art Center (inauguré en 1986). Voir Isis Nusair, « The Cultural Costs of the 2003 US-Led Invasion of Iraq: A Conversation with Art Historian Nada Shabout », *Feminist Studies*, 2013, vol. 39, n° 1, 2013, p. 119-148 (<http://www.jstor.com/stable/23719300>, consulté le 10 septembre 2024).

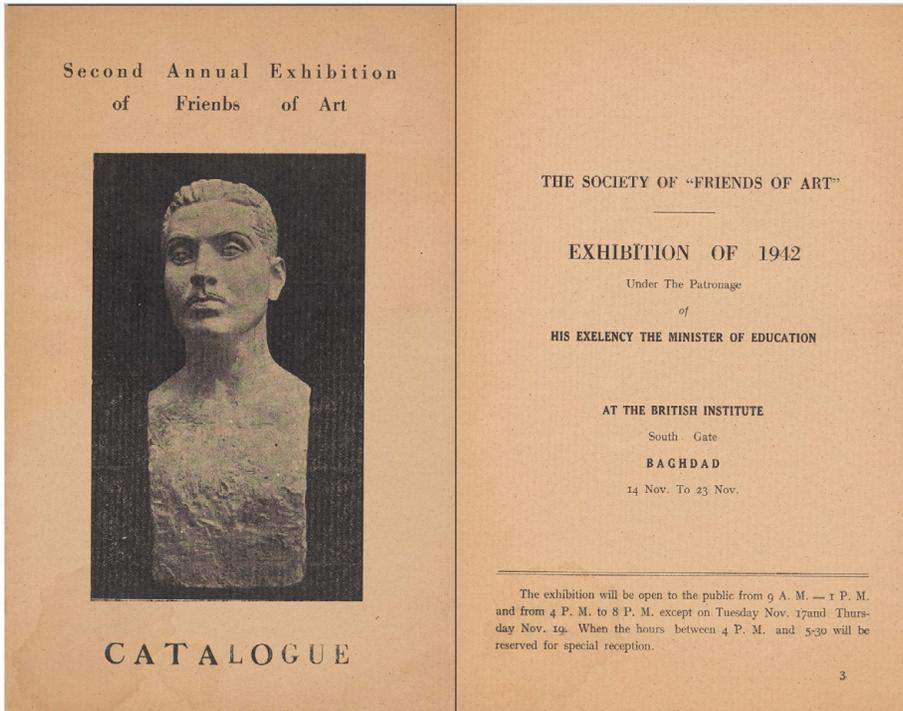


Fig. 2. Couverture et première page du second catalogue de l'exposition de la Société des amis de l'art, 14-23 novembre, 1942, The British Institute, Bagdad, Maṭba'at al-Tafayyūḍ al-Ahliyya. À gauche reproduction d'un buste de *Nizar Salim*, réalisé par Jamil Hamoudi. (Droits réservés. Image provenant de l'Université Américaine de Beyrouth, fonds de la bibliothèque Jamil Hamoudi, 1917-2012, boîte 27. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi.)

Un exemple emblématique est l'œuvre *al-Mālaryā* (*Le Paludisme*) de Jawad Salim (1919-1961)¹⁴, exposée en 1942. Cette œuvre a suscité une controverse dans la revue *'Aṣṭarūt* [*Astarté*]¹⁵, révélant le potentiel de l'art moderne à défier les conventions académiques. Sa présence dans le catalogue de 1942, et sa reproduction ultérieure¹⁶, soulignent son importance dans l'art irakien. L'analyse de

14 Jawad Salim, figure centrale de l'art moderne irakien est co-fondateur du Groupe de Bagdad pour l'art moderne (1951) et créateur du *Monument de la Liberté*. Voir Jabra IBRAHIM JABRA, *Ġawād Salīm wa naṣb al-ḥurriyya: dirāsa fī āthārihi wa ārā' ihī* [*Jawad Salīm et le Monument à La liberté : étude sur ses effets et opinions*], Bagdad, Wizārat al-I'lām, Mudiriyyat al-Thaqāfa al-Āmma, 1974.

15 L'auteur la qualifie de « pièce bizarre », au point de vouloir quitter l'exposition. Voir Sadiq Abd al-Ghani AL-HALLAWI, « Ḥubb yakhliq širā'an [Un amour qui crée le conflit] », *'Aṣṭarūt*, 1942.

16 Jabra IBRAHIM JABRA, *Ġawād Salīm wa naṣb al-ḥurriyya*, *op. cit.* à la note 14.

ses thèmes, comme la maladie et la souffrance, confirme l'avant-gardisme de Salim et son rôle clé dans l'évolution de l'art moderne en Irak.

En croisant les catalogues avec d'autres sources comme '*Aštarūt*¹⁷, il est possible de reconstituer une image plus complète et nuancée de la réception et de la signification de l'œuvre de Salim. Ces documents dialoguent entre eux et avec d'autres archives, enrichissant ainsi la compréhension de l'histoire artistique de cette période et illustrant le rôle fondamental des catalogues dans la documentation et l'analyse des œuvres de l'époque.

Le catalogue de 1943 (**fig. 3**), exclusivement en anglais, introduit une courte préface au nom de la Société des amis de l'art¹⁸. Ce texte retrace l'évolution de la Société et son rôle croissant dans l'enrichissement de la scène artistique à travers ses expositions annuelles. La préface évoque l'absence de formation artistique en Irak, qui a conduit le gouvernement à envoyer des étudiants en Europe¹⁹. À leur retour, ces étudiants ont travaillé individuellement avant de se regrouper pour fonder la Société, créant ainsi un espace de discussion et de soutien mutuel. Le catalogue mentionne également les échanges avec des artistes étrangers durant la Seconde Guerre mondiale et le soutien du British Institute, acteur clé de la scène artistique irakienne. En effet, la plupart des expositions de la Société des amis de l'art se tenaient dans ses locaux. Durant la décennie 1950, le British Institute a continué à promouvoir l'art irakien, notamment pour les artistes ayant étudié à Londres, renforçant ainsi les liens artistiques entre l'Irak et le Royaume-Uni. La préface du catalogue invite les Irakiens et les visiteurs à soutenir ces efforts pour promouvoir la culture nationale. Cette dynamique se reflète dans l'évolution des catalogues, qui s'adaptent aux transformations de la scène artistique.

17 Pour une étude de cette revue, voir Zouina AIT SLIMANI, *Écrire sur l'art en Irak au xx^e siècle*, *op. cit.* à la note 2, p. 190-220.

18 *Third Annual Exhibition of the Friends of Arts*, cat. expo., Bagdad, al-Tafayyudh Press, 1943.

19 Voir note 4. Jusqu'aux années 1950, les étudiants irakiens étaient principalement envoyés à Paris, Londres et Rome, puis vers l'Europe de l'Est, l'URSS, la Chine et le Japon.

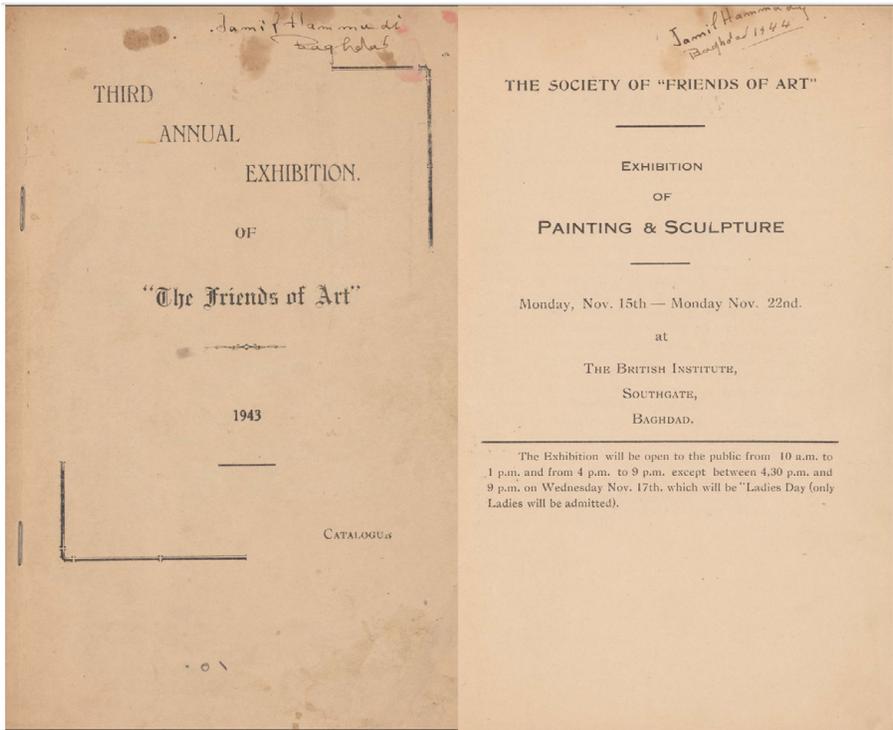


Fig. 3. Couverture et première page du catalogue de la troisième exposition de la Société des amis de l'art, British Institute, Bagdad, 15-22 novembre 1943. (Droits réservés. Image provenant de l'Université américaine de Beyrouth, fonds de la bibliothèque Jamil Hamoudi, 1917-2012, boîte 27. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi.)

Dès 1943, les préfaces des catalogues reflètent la transition de l'académisme vers des mouvements artistiques modernes. Jusqu'alors, les artistes irakiens se limitaient souvent à produire sans véritable innovation, visant surtout à susciter un intérêt artistique parmi la population²⁰. Un tournant se profile cependant : les peintres sont incités à expérimenter des courants plus avant-gardistes²¹, influencés par l'impressionnisme, le postimpressionnisme et le pointillisme, introduits par des peintres polonais de passage à Bagdad entre 1942 et 1943.

20 Nizar SALIM, *L'art contemporain en Irak*, op. cit. à la note 5, p. 59.

21 Jabra IBRAHIM JABRA, « Ġawād Salīm : ba'da 'ašrat a'wām [Jawad Salim après dix ans] », *al-Āmilūn fī-l-Naft*, n° 103, janvier 1971, p. 27-28.

L'exposition des peintres-soldats polonais (1943) et son catalogue : une approche de l'art moderne à la lumière des échanges interculturels et linguistiques

L'exposition itinérante de 1943 des « peintures d'artistes-soldats polonais²² » (fig. 4) au British Institute à Bagdad illustre la rencontre entre traditions artistiques irakiennes et courants européens modernes. Le catalogue de 36 pages, trilingue (arabe, anglais et polonais²³), présente des œuvres polonaises²⁴, mettant en lumière l'impact des impressionnistes français sur les artistes polonais²⁵, tout en initiant un dialogue critique avec l'art moderne européen. Ce dialogue encourage les artistes irakiens à explorer de nouvelles techniques et concepts.

- 22 Je remercie particulièrement Ishtar pour avoir partagé le catalogue de cette exposition, conservé dans les archives de son père Jamil Hamoudi.
- 23 Le texte, non signé, a été traduit en arabe par Baher Faiq, ancien étudiant en histoire de l'art à Montpellier, devenu diplomate. Sa maison, lieu de rencontres artistiques, accueillait des artistes polonais comme Jarema et Matuszczak. Il a soutenu Salim et Hassan, ses anciens élèves, en acquérant des œuvres irakiennes et polonaises.
- 24 Liste des œuvres : Józef Jarema « Palestine landscape » et « Portrait study col C. », « Study of a woman », Jerzy Młodnicki « Drawing », « Still life », Edward Matuszczak « Baghdad landscape », « Watercolour », « Painter Faik's mother », Zygmunt Turkiewicz « Polish army camp in Fergan », Józef Czapski « Drawing », « Baghdad landscape », Józef Pankiewicz « Still life with bread », « Polish landscape », « The Royal bridge », Piotr Michalowski « An Arab on Horseback ». Selon l'écrivain Ahmed Hussein, l'exposition des peintres polonais aurait réuni environ 125 œuvres, bien que le catalogue ne confirme pas cette information ni ne détaille les œuvres exposées, soulevant des questions sur la documentation et la sélection des pièces. Voir Ahmed HUSSEIN, « Min awraq al-fann al-'irāqī al-ḥadīth: Fannānūn būlundīyyūn fī Baghdād » [« Journaux de l'art irakien. Les peintres polonais à Bagdad »], *al-Thaqāfa al-Ġadīda*, mai-juin 1999, p. 112-124.
- 25 Pierre Bonnard (1867-1947), figure du postimpressionnisme et membre fondateur des Nabis, a influencé plusieurs générations de peintres européens, dont des artistes polonais comme Józef Pankiewicz (1866-1940). Son utilisation innovante de la couleur et de la lumière, ainsi que sa représentation intimiste de la vie quotidienne, ont été intégrées par ces artistes, formés à Paris ou en contact avec les courants français. Cette influence a rapproché l'art polonais de la modernité occidentale tout en fusionnant traditions locales et apports internationaux.

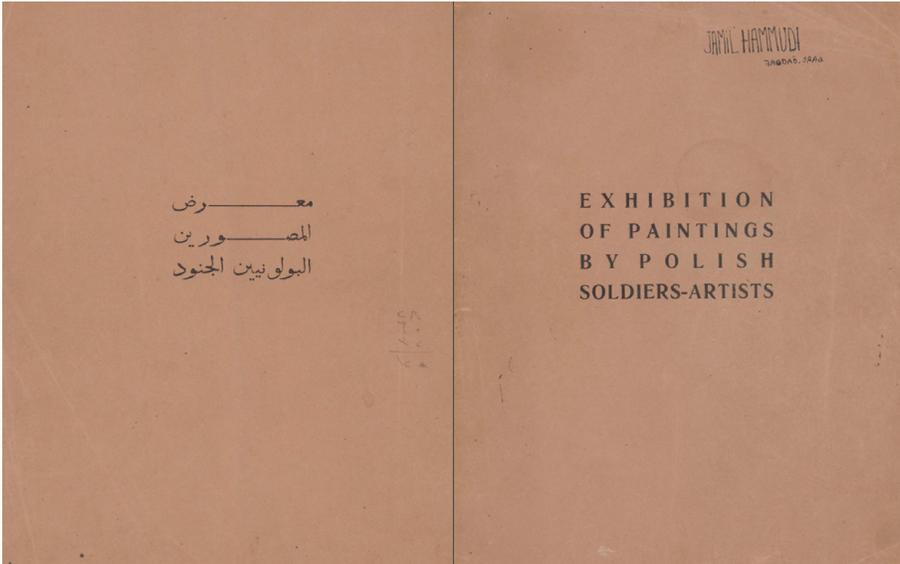


Fig. 4. Première et quatrième de couverture du catalogue de *L'exposition de peinture d'artistes-soldats polonais* organisée au British Institute, Bagdad, 1943. (Droits réservés. Image provenant de l'Université américaine de Beyrouth, fonds de la bibliothèque Jamil Hamoudi, 1917-2012, boîte 27. Avec l'aimable autorisation d'Ishtar Hamoudi.)

Dès les années 1930, les artistes irakiens se questionnent : « Qu'allons-nous peindre? et pourquoi allons-nous peindre²⁶? ». Ils tentent de définir leur pratique artistique, oscillant entre représentation de la réalité locale et approche purement esthétique. Cette quête (*al-baḥṭh 'an al-dāt*) rencontre des défis : influencés par des méthodes académiques européennes, ils luttent pour dépasser ces conventions. Leur formation, interrompue par les guerres en Europe, les laisse dans l'incertitude; les anciennes méthodes doivent céder la place à une exploration expérimentale, plus innovante. Cette transition représente un défi crucial, marquant une volonté collective de redéfinir non seulement les méthodes artistiques, mais aussi la finalité de l'art. Dans ce contexte, l'arrivée des artistes polonais agit comme un catalyseur.

Après les accords Sikorski/Majski en 1941, Władysław Anders (1892-1970) prend la tête des forces armées polonaises. Le 2e corps polonais, connu sous le

26 Buland AL-HAYDARI, « Ġawād Salim wa Fā'iq Ḥassan wa inṭilāq al-fann al-ḥadīth fi-l 'Irāq [Jawad Salim et Faiq Hassan : l'émergence de l'art moderne en Irak] », *Funūn 'Arabiyya*, n° 2, 1^{er} juin 1981, p. 105-111.

nom d'« Armée Anders », se déploie en Irak fin septembre 1942²⁷. Les soldats, parmi lesquels se trouvent des peintres, s'installent à Bagdad pour se former avec l'armée britannique. Estimé à une trentaine, ces artistes engagent des activités artistiques²⁸ sous la direction de Józef Jarema (1900-1974) et Edward Matuszczak (1906-1965), organisant expositions et fondant des ateliers artistiques dans le quartier d'al-Nasiri et au restaurant *Polska*, devenu une galerie²⁹.

Dès leur arrivée, les peintres polonais s'intéressent à leurs homologues irakiens³⁰. Jawad Salim, Faiq Hassan (1914-1992)³¹ et 'Ata Sabri (1913-1987)³² sont parmi les premiers à les rencontrer lors d'une exposition en hiver 1942³³. Salim tisse des liens avec Józef Czapski (1896-1993), tandis que Hassan dessine et écoute de la musique avec Matuszczak³⁴. Les Polonais sensibilisent les jeunes peintres irakiens à la richesse des couleurs, leur ouvrant un « Nouveau Monde³⁵ ».

Ce dialogue est essentiel pour l'émergence d'une peinture irakienne moderne intégrant les influences européennes tout en restant ancrée dans la réalité locale³⁶. Ces interactions se concrétisent notamment lors de l'exposition de

27 Les soldats polonais sont restés à Bagdad jusqu'en août 1943, puis transférés à Kirkouk, avant d'être envoyés en Palestine, en Égypte, et finalement en Italie à partir de février 1944.

28 Parmi les artistes mentionnés dans les écrits irakiens figurent Józef Czapski, Józef Jarema (1900-1974), Feliks Topolski (1907-1989), Edward Matuszczak, Zygmunt Haar et son frère Leopold Haar (1910-1954), Wlastimil Hofman (1881-1970), Janina Bogucka-Wolf (née en 1908), Zygmunt Turkiewicz (1913-1973), Kordian Zamoski (1890-1983), Henryk Siedlanowski (1906-1979). Des recherches récentes explorent cet épisode méconnu, notamment Wiktor SENKIEWICZ, *Artyści Andersa. Continuità e novità [Les artistes Anders. Continuité et nouveauté]*, Toruń/Varsovie, édition Tako, 2013 (2^e éd. 2014).

29 L'armée avait un département des arts plastiques dirigé par Turkiewicz et regroupant les artistes Leopold Haar, Czapski et Jarema.

30 Jamil HAMOUDI, « Dikrayāt muba' thara : 'an al-inṭibā' iyya wa-l-fannānīn al-būlūniyyīn wa-l-ḥaraka al-taškīliyya fī-l- 'Irāq [Souvenirs épars. L'impressionnisme, les artistes polonais et le mouvement plastique en Irak] », *al-Thawra*, le 23 juillet 1974.

31 Faiq Hassan, diplômé de l'École des beaux-arts de Paris en 1938, a fondé le Département de peinture à l'Institut des beaux-arts de Bagdad et plusieurs groupes artistiques. Il est reconnu pour ses représentations réalistes de la vie quotidienne irakienne, exerçant une grande influence comme artiste et enseignant.

32 Pionnier de l'art moderne irakien, Sabri est connu pour ses peintures réalistes et impressionnistes de la campagne irakienne. Après des études en Europe, il a enseigné à l'Institut des beaux-arts de Bagdad et exposé à l'international. Beaucoup de ses œuvres ont été volées au Musée national d'art moderne de Bagdad.

33 Jabra IBRAHIM JABRA, « al-Fann fī-l- 'Irāq [L'art en Irak] », *Ḥayāt fī Amrīka*, n° 43, 1966, p. 26.

34 Shawkat AL-RUBAIE, *Muqaddīma fī tārikh al-fann al- 'irāqī*, *op. cit.* à la note 1, p. 21.

35 Jabra IBRAHIM JABRA, « al-Fann fī-l- 'Irāq [L'art en Irak] », *art. cit.* à la note 33, p. 26.

36 Voir Shakir Hassan AL SAID, « Min malāmiḥ al-fann al-taškīlī al- 'irāqī fī al- 'iṣrīnāt wa-l-thalāthīnāt [Quelques caractéristiques des arts plastiques irakiens dans les années 1920 et 1930] », *Āfāq*, 1984, p. 136-138.

1943, dont le catalogue introduit des termes clés de l'art moderne occidental, tels que « *fann al-taškīl* » (art plastique). Ce terme, utilisé pour la première fois en Irak³⁷, distingue les arts modernes des formes traditionnelles, créant une nouvelle catégorie de pensée artistique. La traduction de concepts, tels que « tache picturale » (*qiṭ'at al-lawn al-ṣaghīra*), « impressionnistes » (*al-inṭibā' iyyīn*) et « postimpressionnistes » (*mā ba'da al-inṭibā' iyya*³⁸), offre un cadre pour appliquer ces mouvements dans le contexte irakien. Le catalogue précise également les caractéristiques de l'art moderne et les défis liés à son acceptation³⁹. Il souligne qu'appréhender l'art moderne demande un effort mental, une sensibilité particulière et un rejet des éléments banals et des artifices du « trompe-l'œil », appelant à une transformation des habitudes de perception.

Trouver les termes pour décrire l'art moderne en arabe a été un défi. Avant 1943, les expressions étaient souvent informelles⁴⁰, visant à informer le public sur les activités culturelles plutôt qu'à approfondir la compréhension de l'art. Les problèmes de traduction, avec des termes polysémiques, comme *ṣūra* et *taṣwīr*, compliquaient cette définition. Ces termes, désignant une image ou une représentation, étaient également utilisés pour la photographie, créant ainsi des ambiguïtés. La notion de « représentations artistiques » (*taṣwīrāt fanniyya*) devait clarifier la distinction entre les œuvres manuelles (*yadawiyya*) et celles produites par le procédé photographique (*taṣwīr ṣamsī*)⁴¹. De plus, les descriptions d'œuvres, souvent basées sur des éléments culturels locaux, reflétaient une approche traditionnelle⁴², compliquant la catégorisation précise des œuvres

37 Nouri AL-RAWI, *Ta'ammulāt fī-l-fann al-'irāqī al-ḥadīth* [Réflexions sur l'art moderne irakien], Beyrouth, al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Naṣr wa-l-Tawzī', 1999, p. 41.

38 Baher Faiq a choisi de traduire les termes techniques du catalogue du français à l'arabe, étant donnée l'influence des impressionnistes français, comme Bonnard, l'utilisation du français pour la traduction des termes techniques assure une précision contextuelle.

39 « [...] Quant à l'art moderne, son but n'est pas différent de celui-ci, mais il l'atteint par sa nouvelle voie. De là commence l'incompréhension entre le public et l'artiste, avec d'autant plus de regret que cette incompréhension est récente [...] ». *Wystawa Organizowana Przez Dział Plastyczny Wydziału Informacji I Oświaty A.P.W. / Exhibition of Paintings by Polish Soldiers-Artists*. cat. expo., Bagdad, (maison d'édition inconnue), 1943.

40 Nouri AL-RAWI, *Ta'ammulāt fī-l-fann al-'irāqī al-ḥadīth*, op. cit. à la note 37, p. 40.

41 Sur le lexique de l'art moderne, voir Zouina AIT SLIMANI, *Écrire sur l'art en Irak au xx^e siècle*, op. cit. à la note 2.

42 Un journaliste dans le journal *al-Diğla* a décrit certaines œuvres comme des « douceurs sucrées irakiennes » (*al-ḥalawiyāt al-ḥilwa al-'irāqīyya*) et insiste sur leur lien avec les traditions et la société irakienne. D'autres soulignent que ces œuvres visent à « faire aimer le pays aux enfants arabes », réduisant l'artiste à un simple imitateur de la nature. Voir Shakir Hassan AL SAID, op. cit. à la note 36, p. 137.

dites « modernes » (*ḥadītha*) et réduisait le statut des artistes à leur capacité à reproduire des images agréables, dévalorisant une vision plus conceptuelle.

Le catalogue des peintres-soldats polonais a invité à réfléchir à l'intégration de ces influences dans la pratique artistique nationale, devenant un vecteur d'idées esthétiques et théoriques. Il soulignait que comprendre cet art nécessitait un effort mental, une sensibilité particulière et un rejet des éléments banals du « trompe-l'œil », appelant à une approche plus consciente et disciplinée des formes et des couleurs.

Les idées de la préface de ce catalogue constituent un point de départ pour développer ensuite un discours autour de l'art moderne et de son lexique dans les revues culturelles soutenues par des artistes devenus éditeurs, tels que Nizar Salim (1925-1983) et Jamil Hamoudi (1924-2003). Les revues *al-Ṣibā* (*La Jeunesse*, 1937-1944) et *ʿAṣṭarūt* (1942-1944) se caractérisent alors par leur diffusion limitée, tandis qu'*al-Fikr al-Ḥadīth* (*Pensée moderne*, 1945-1947) joue un rôle central dans l'exploration des concepts liés à l'art moderne en Irak, intégrant ainsi les discussions évoquées dans le catalogue des peintres-soldats polonais⁴³.

Le catalogue a aussi souligné l'importance de l'identité culturelle, valorisant à égalité les formes artistiques occidentales et orientales⁴⁴, tout en célébrant les échanges interculturels entre artistes irakiens et polonais. Ces interactions⁴⁵, renforcées par les œuvres polonaises et les critiques publiées dans les périodiques polonais⁴⁶, ont ouvert la voie à une peinture irakienne moderne, mêlant influences internationales et ancrage local⁴⁷. En 1943, plusieurs peintres polonais participent à la troisième exposition de la Société des amis de l'art. Le 17 février,

43 Voir Zouina ART SLIMANI, *Écrire sur l'art en Irak au xx^e siècle*, *op. cit.* à la note 2, p. 169-247.

44 La préface met en avant les échanges culturels, évoquant l'enrichissement mutuel des civilisations grâce aux contacts « *iḥtikāk* ».

45 Lors de l'exposition, Salim a souligné l'importance du patrimoine polonais, incitant les artistes irakiens à s'en inspirer, tandis que Czapski a loué l'héritage irakien. Ahmed HUSSEIN, *op. cit.* à la note 23, p. 117.

46 Pendant leur séjour à Bagdad, les Polonais ont publié trois périodiques : *Polskie Wiadomości* [*Nouvelles Polonaises*], *Biały Orzeł* [*L'Aigle Blanc*], et *Święte Imię* [*Le Nom Saint*], qui couvraient les activités culturelles en Irak, notamment des pièces de théâtre, expositions artistiques et événements, tenus dans des lieux comme la salle du roi Fayṣal I^{er}, le British Institute ou le Café brésilien.

47 Un compte rendu de cette exposition aurait été publié dans le *Kurier Polski w Bagdadzie*, le 5 décembre 1942. Voir Sarah JOHNSON, « Kaleidoscopic Modernisms: Hafidh Druby (1914-1991) and the Heterogeneity of Modern Art in Twentieth-Century Iraq », thèse de doctorat en histoire et études culturelles, sous la direction de Wendy M.K. SHAW, Berlin, Freie Universität, 2019, p. 94.

Czapski publie dans *Nouvelles Polonaises* un article intitulé « Les sources de l'art moderne », critiquant l'imitation des styles européens observée dans l'art irakien, tout en louant la richesse du patrimoine antique de l'Irak. Il y voit une occasion unique pour les artistes irakiens de développer une identité distincte en s'appuyant sur leurs propres traditions.

Ce catalogue reflète les préoccupations des artistes irakiens concernant la recherche d'une identité artistique propre, enrichie par les échanges avec les Polonais. Jawad Salim, figure clé de cette scène, renforce cette démarche en intégrant les courants internationaux à la tradition irakienne. À l'Institut des beaux-arts de Bagdad, il encourage ses étudiants à puiser dans le patrimoine, à travers le concept d'« *istilhām al-turāth* » et la réhabilitation des arts antiques et islamiques, prolongeant ainsi les idées du catalogue. La quête d'« *al-šakhsīyya al-fanniyya* » (personnalité artistique) devient essentielle, fusionnant héritage local et influences mondiales pour donner à l'art irakien une identité unique.

Ces réflexions sur l'identité artistique réapparaissent dans d'autres catalogues, comme celui publié à l'occasion de l'exposition d'« art contemporain à Beyrouth » de 1948. Dans la préface du catalogue, Matti Aqrabi (1901-1982)⁴⁸ y exprime les aspirations des artistes, appelant à fusionner le patrimoine local et l'art arabe afin de créer un « nouveau génie » reflétant la vie des Irakiens, sans être une simple imitation de l'art occidental⁴⁹.

L'évolution des catalogues d'expositions durant la décennie 1950 : un miroir des transformations culturelles et sociales

Les années 1950 constitue « l'âge d'or » de l'art moderne irakien, avec l'émergence de trois groupes majeurs : le Groupe des Pionniers (1950), axé sur la modernisation de la peinture à travers des scènes de vie quotidienne et des paysages; le Groupe de Bagdad pour l'art moderne (1951), cherchant à créer une identité artistique enracinée dans l'histoire irakienne tout en intégrant des innovations; et le Groupe des Impressionnistes (1954), explorant des styles

48 Né à Mossoul, Matti Aqrabi termine ses études à l'Université américaine de Beyrouth en 1924. En 1925, il part aux États-Unis, où il obtient une maîtrise en éducation au Teachers College de l'Université de Columbia, puis un doctorat en philosophie en 1934. Il fut aussi le premier directeur de l'Université de Bagdad, créée en 1957.

49 *Al-Ma'riḍ al-fann al-'irāqī al-mu'āšir* [Exposition d'art irakien contemporain], cat. expo., Bagdad, [maison d'édition inconnue], 1947, p. 5. Cité dans Shakir Hassan AL SAID, *op. cit.* à la note 6, p. 190-191.

postimpressionnistes et cubistes⁵⁰. L'institutionnalisation de la scène artistique s'accompagne de la création d'organisations comme le Club al-Mansour⁵¹ et l'Association des plasticiens irakiens⁵² (1956), qui dynamisent les expositions. Les catalogues associés ne se limitent pas à la simple présentation des œuvres, mais s'attachent à explorer la façon dont l'art peut servir de vecteur de changement social et d'affirmation identitaire. La manière d'exposer les œuvres devient un reflet des enjeux culturels, mettant en avant le dialogue entre tradition et modernité, et invitant le public à s'interroger sur le rôle de l'art dans la société irakienne. Un exemple marquant est la préface du catalogue du Club al-Mansour (fig. 5) de 1956⁵³, rédigée par le critique d'art influent Jabra Ibrahim Jabra (1919-1994)⁵⁴, qui présente l'art comme un « miroir » des évolutions sociétales et un outil de transformation⁵⁵, soulignant l'importance des politiques culturelles dans la promotion de valeurs spirituelles et intellectuelles et affirmant que l'art, soutenu par les institutions, doit être reconnu pour son impact social et politique, plutôt que pour ses seules qualités esthétiques.

50 Voir Zainab BAHRANI, Nada SHABOUT, *Modernism and Iraq*, New York, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University Press, 2009. Ce livre, issu d'une exposition, explore l'émergence de l'art moderne en Irak.

51 Situé dans le quartier al-Mansur, le Club al-Mansour devient un symbole de modernité, attirant artistes et intellectuels comme Jabra.

52 L'Association, reconnue par décret, visait à « élever le niveau de l'art en Irak » via expositions, conférences et publications. Voir Ahmad Fayyad AL-MIFRAJI, *Ġam'iyat al-taškiliyyîn al-'irâqîyyûn 1956-1978* [*L'Association des plasticiens irakiens (1956-1978)*], Bagdad, al-Maktaba al-Waṭaniyya, 1979.

53 L'exposition *Ma'riḍ Baghdad li-l-fann wa-l-naḥt*, ou « première exposition du Club al-Mansour », visait à devenir un événement annuel, soutenue par des entreprises comme KLM et l'Iraq Petroleum Company. Le roi Fayçal II y a exposé une de ses œuvres. Voir Amin ALSADEN, « Alternative Salons... », art. cit. à la note 7.

54 Voir Zouina ART SLIMANI, *Écrire sur l'art en Irak au xx^e siècle*, op. cit. à la note 2.

55 Propos repris dans l'ouvrage de Shakir Hassan AL SAID, op. cit. à note 6, p. 193.

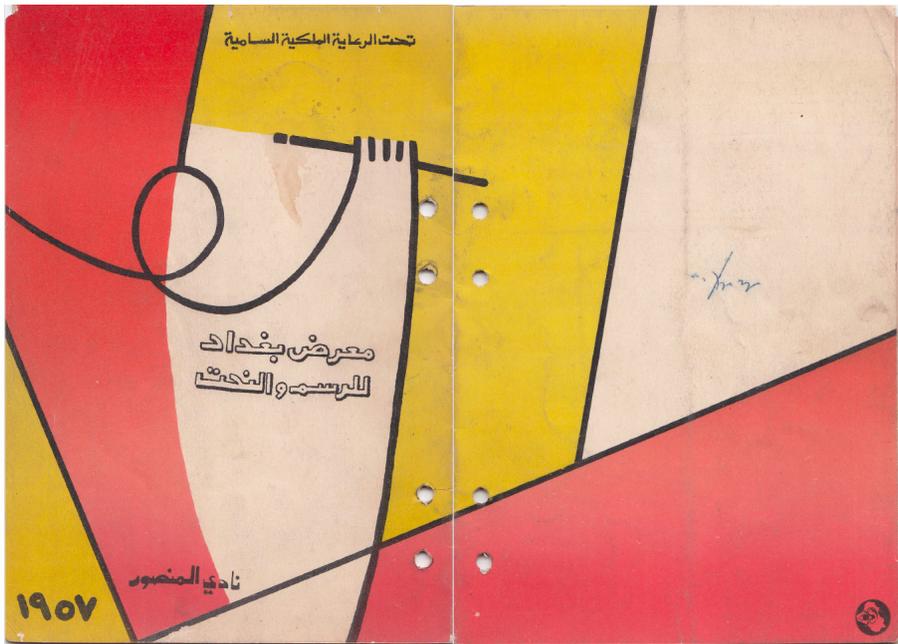


Fig. 5. Première et quatrième de couverture du catalogue de Exposition de Bagdad de peinture et de sculpture de 1957 de Nadi al-Mansour [*Ma'riḡ Baghdad lil-rasm wa-l-naḡt 1957 fi Nādī al-Mansūr*], Bagdad : Šarikat al-tiġāra wa al-ṡibā'a al-maḡdūda, 1957. Avec l'aimable autorisation de Dia al-Azzawi, Londres.

À l'international, les catalogues deviennent des instruments de diplomatie culturelle. Des expositions sur l'art irakien organisées en Inde (1955), au Liban (1957) et en Chine (1958) offrent des plateformes pour promouvoir l'art moderne du pays. Par exemple, le catalogue de l'expositions itinérante en Inde souligne la continuité entre l'art moderne et l'héritage ancien d'Irak⁵⁶. À Beyrouth en 1957, l'exposition d'« art irakien contemporain » marque l'entrée de l'Irak sur la scène arabe. Dans sa préface, le ministre Abd al-Hamid Kazem (1912-1976)⁵⁷ célèbre la diversité des traditions artistiques irakiennes, « anciennes » et « modernes⁵⁸ »,

56 *Al-Ma'riḡ al-'irāqī fi al-Hind* [Exposition d'art irakien en Inde], cat. expo., Bagdad, [maison d'édition inconnue], 1955. Cité dans Shakir Hassan AL SAID, *op. cit.* à la note 6, p. 191-192.

57 Après des études à l'université américaine de Beyrouth et à Columbia, Abd al-Hamid Kazem obtient un master en 1937 et un doctorat en 1947. Il occupe divers postes ministériels, dont celui de ministre de l'Éducation, est député en 1957 et 1958, crée l'université de Bagdad, et travaille avec l'UNESCO avant de revenir en Irak dans les années 1970.

58 *Al-Fann al-'irāqī al-mu'āšir* [L'art irakien contemporain], cat. expo., Bagdad, Maṡba'at al-'Ānī, 1957. Cité dans Shakir Hassan AL SAID, *op. cit.* à la note 6, p. 191.

tout en insistant sur l'importance de renforcer les liens culturels entre pays arabes.

Après la révolution de 1958 et la proclamation de la République d'Irak, qui ont vu l'essor d'une politique artistique et culturelle sous l'impulsion de ministères dédiés⁵⁹, l'importance des catalogues d'exposition ne cesse de croître, comme en témoigne l'exposition en Chine, dont le catalogue illustre le rôle de l'art dans les politiques culturelles post-révolutionnaires et l'engagement des artistes envers les idéaux socialistes⁶⁰. Cette exposition, ensuite présentée en URSS et en Europe de l'Est, contribue à renforcer la reconnaissance internationale de l'art irakien tout en affirmant sa spécificité culturelle.

Au cours de la décennie suivante, cette dynamique s'amplifie avec une prolifération de catalogues, destinés non seulement à des expositions officielles, mais aussi aux événements organisés par des galeries privées, signalant un intérêt accru pour la documentation et la diffusion de l'art irakien, qui dépasse désormais les initiatives étatiques. D'abord succincts, ces catalogues intègrent progressivement des textes critiques, qui accompagnent et analysent de manière approfondie les œuvres présentées, marquant ainsi l'institutionnalisation de la critique d'art en Irak et contribuant à intégrer les artistes irakiens dans un discours international sur l'art moderne. Cette évolution se manifeste notamment par l'inauguration à Bagdad du musée d'Art moderne en 1962 : l'État valorise désormais l'art moderne à travers des publications de plus en plus soignées, comme le catalogue de l'« Exposition itinérante d'art irakien » de 1965, présentée au Surssock Museum de Beyrouth (fig. 6). Ce catalogue bilingue⁶¹ (arabe/français), comprenant biographies et reproductions photographiques des œuvres exposées, retrace l'histoire de l'art moderne irakien, en se concentrant sur les parcours individuels des artistes.

59 Le ministère de l'Éducation a intégré l'éducation artistique à tous les niveaux scolaires, tandis que le ministère de la Culture et de l'Information, le ministère de l'Enseignement supérieur, et le ministère de la Jeunesse ont tous promu les arts. L'Académie des beaux-arts de Bagdad, partie de l'université de Bagdad depuis 1967, a contribué à cette promotion. Pour approfondir l'histoire de l'Irak et de ses développements culturels voir Orit BASHKIN, *The Other Iraq: Pluralism and Culture in Hashemite Iraq*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

60 Voir Shakir Hassan AL SAID, *op. cit.* à la note 6, p. 194.

61 *L'Exposition itinérante d'art irakien / al-Ma'riḍ al-fannī al-'irāqī al-mu'āṣir al-mutaḡawil*, 1965, cat. expo., Beyrouth, (maison d'édition inconnue), 1965. Cette exposition a voyagé à travers différentes villes, dont Rome, Budapest, Vienne, Madrid, Londres et enfin Beyrouth, au musée Nicolas Surssock.



Fig. 6. Première et quatrième de couverture du catalogue de l'exposition itinérante d'art irakien [*al-ma'rid al-fanni al-'irāqī al-mu'āšir al-mutaḡawil*], Beyrouth, musée Nicolas Sursock, 1965, *Modern Art Iraq Archive*, consulté le 12 novembre, 2024, <https://artiraq.org/maia/items/show/797>.

Par ailleurs, la qualité et la diversité des contributeurs dans ces catalogues marquent un changement significatif par rapport aux deux décennies précédentes. L'exposition commémorative de Jawad Salim en 1968⁶² est accompagnée d'un catalogue de 39 pages (arabe/anglais), offrant pour la première fois des analyses détaillées et une iconographie complète, incluant de nombreuses reproductions, et amorce une réflexion iconographique sur les artistes irakiens.

Les galeries privées, comme la galerie al-Wasiti fondée en 1965⁶³, contribuent également à cette dynamique. Par exemple, le catalogue de l'exposition personnelle de Jamil Hamoudi en 1965⁶⁴ présente des contributions d'éminents critiques internationaux, tels que Robert Vrinat, Roger van Gindertael, Raymond Bayer, Jacques Lassaigne et Bishr Faris, attestant de l'insertion de l'art irakien dans un discours artistique international et du soutien élargi d'intellectuels et de spécialistes mondiaux.

62 *Jewad Selim / Ğawād Salīm*, cat. expo., Bagdad, General Establishment For Press & Printing, 1968.

63 En 1965, les architectes Henry Svoboda, Saïd Ali Madhloum et Muhammed Makiya fondent la galerie « al-Wasiti » et en confient la gestion à l'artiste Dia al-Azzawi, afin d'impliquer des acteurs influents dans le paysage artistique. Cependant, les recherches sur les galeries privées en Irak restent limitées et les informations à ce sujet lacunaires.

64 *Jamil Hamoudi*, cat. expo., Galerie al-Wasiti, Bagdad, al-Wasiti Art Gallery, 1965.

Au-delà des catalogues : pour une lecture transdisciplinaire de l'art moderne irakien

Les catalogues d'expositions ont joué un rôle clé dans l'émergence de l'art moderne en Irak. Ils ont permis la diffusion et la légitimation des œuvres modernes à une époque où la critique et la documentation faisaient défaut. En fournissant des informations clés sur les œuvres, les artistes et les expositions, ces documents ont enrichi le discours artistique local, introduisant des concepts et des mouvements artistiques internationaux. Les reproductions en noir et blanc et l'emploi de termes clés ont facilité la compréhension de l'art moderne et ont stimulé un dialogue interculturel. Plus que de simples inventaires, ils reflètent donc les transformations sociales et culturelles alors en cours, permettant aux artistes de négocier leur identité dans un contexte de coexistence entre tradition et modernité. En outre, ces catalogues ont servi d'outils de diplomatie culturelle, façonnant l'image de l'Irak à l'international, et contribuant à redéfinir son identité nationale dans un cadre postcolonial.

Cependant, leurs limites sont évidentes. Ces catalogues ont souvent manqué d'analyse critique et de profondeur, se contentant de descriptions sommaires. Cela invite à recontextualiser ces objets d'étude en les croisant avec d'autres sources pour mieux comprendre le développement de l'art moderne irakien. Le dialogue interculturel qu'ils amorcent nécessite notamment des analyses plus poussées, en s'appuyant sur les archives locales et les discours curatoriaux globaux. Pour enrichir notre compréhension de l'art moderne en Irak, une approche transdisciplinaire, impliquant chercheur-es, curateur-trices et institutions, est nécessaire. Cela permettra de dépasser les limites de ces catalogues et de construire une histoire de l'art plus fidèle à la diversité et à la complexité de la production artistique. Ces documents, loin d'être de simples archives, serviront de points de départ pour de nouvelles réflexions sur l'art et la société en Irak.

LES AVATARS ÉDITORIAUX DU CATALOGUE PARIS-MOSCOU ET DE SES FAUX-SEMBLANTS

NATASHA MILOVZOROVA

Lorsqu'on examine les nombreux catalogues d'exposition que reçoit chaque jour un grand musée [...], on a l'impression de ressentir le pouls de l'époque, de percevoir la vitalité et la situation générale de l'art – pour le meilleur et pour le pire.

Pontus Hultén, « Über Ausstellungskataloge¹ »

Objet métissé, produit à la fois dérivé et autonome, bénéficiant d'une postérité élargie dans le temps et l'espace par rapport à une exposition, le catalogue se situe au croisement de différentes formes et fonctions tout comme de divers rapports de forces. La complexité du dispositif d'exposition ne permet pas toujours de concilier tous ses éléments en un seul ouvrage; il en génère alors plusieurs différents. Les variations, remaniements, rééditions et *Doppelgänger* de toute sorte mettent en relief les spécificités de ce livre nommé catalogue. Ils servent de révélateurs des traces et des processus de la mise en œuvre de l'exposition qui, autrement, restent cachés derrière les pages lisses du produit final.

La constellation éditoriale autour de l'exposition *Paris-Moscou*² en fournit un exemple frappant. Il convient de parler d'un groupement de publications plutôt que d'un catalogue unique, si l'on veut rendre compte des particularités

- 1 Dans Jahre Lutz, *Das gedruckte Museum von Pontus Hultén: Kunstaustellungen und ihre Bücher*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1996, p. 177 : « Wenn man sich die vielen Ausstellungskataloge sorgfältig ansieht, die täglich in einem großen Museum [oder einer anderen Institution im Schriftentausch ankommen], dann hat man den Eindruck, den Puls der Zeit zu fühlen, die Vitalität und die allgemeine Situation der Kunst zu erkennen - im Guten wie im Schlechten » (T.d.a.).
- 2 L'exposition *Paris-Moscou 1900-1930* se tint du 31 mai au 5 novembre 1979 au Centre Georges Pompidou à Paris (son volet moscovite, *Moskva - Pariž 1900-1930*, eut lieu du 3 juillet au 4 octobre 1981 au musée des Beaux-Arts Pouchkine et fut accompagnée par un catalogue en russe en deux volumes) et présenta plus de 2500 œuvres et documents, dont une large partie, en provenance d'URSS, n'avait encore jamais été montrée en Occident (voir la présentation de l'exposition sur le site du Centre Pompidou, Paris : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccpGyo>, consulté le 27 février 2024).

de cette parution³ emblématique et de son « épaisseur » (entendue au sens volumétrique – 580 pages – mais aussi culturel, politique et social) résonant avec « le pouls de l'époque [...] pour le meilleur et pour le pire ». L'ouvrage où figure cette épigraphe, *Das gedruckte Museum von Pontus Hulten*, présente en couverture⁴ la bibliothèque personnelle de Hultén⁵ avec une sélection de catalogues parus avec son concours. Parmi les trente titres choisis, aucune répétition : chaque artiste ou sujet est représenté par un seul ouvrage, à l'exception des trois volumes de *Paris-Moscou*⁶.

Cette surreprésentation n'est pourtant que la partie émergée de la variété éditoriale liée à *Paris-Moscou* : pour en faire un tour d'horizon, je distinguerai sept catégories d'imprimés schématisés sur la (fig. 1) qui regroupent une quinzaine d'ouvrages.

- 3 Pontus Hultén *et al.* (dir.), *Paris-Moscou 1900-1930*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou 1979, 583 p. (Voir la présentation du catalogue sur le site de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris : <https://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/opac?id=e87d743d-1c35-4d94-9bcd-6dfd308660a8>, consulté le 27 février 2024). J'examinerai plus loin d'autres publications liées à cette exposition.
- 4 Pour visualiser la couverture en question, voir : <https://edcat.net/item/das-gedruckte-museum-von-pontus-hulten/>, consulté le 27 février 2024.
- 5 Karl Gunnar Pontus Hultén (1924-2006) fut le premier directeur du Musée national d'art moderne et concepteur des expositions dites « ping-pong » du Centre Pompidou (*Paris-New York* [1977], *Paris-Berlin* [1978], *Paris-Moscou* [1979], *Paris-Paris* [1981]) qui présentent les échanges culturels transnationaux du début du 20^e siècle. Les catalogues de ces manifestations se sont imposés comme un nouveau type d'ouvrage mêlant la présentation d'une exposition avec une ambition presque encyclopédique.
- 6 Il s'agit du catalogue publié par le Centre Pompidou en 1979 (Pontus Hultén *et al.* [dir.], *Paris-Moscou 1900-1930*, *op. cit.* à la note 3) et des deux volumes publiés à l'occasion de l'exposition à Moscou (Irina Antonova *et al.* [dir.], *Moskva - Pariž 1900-1930*, cat. expo. en deux volumes, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine, 1981, 382 et [320] p.).

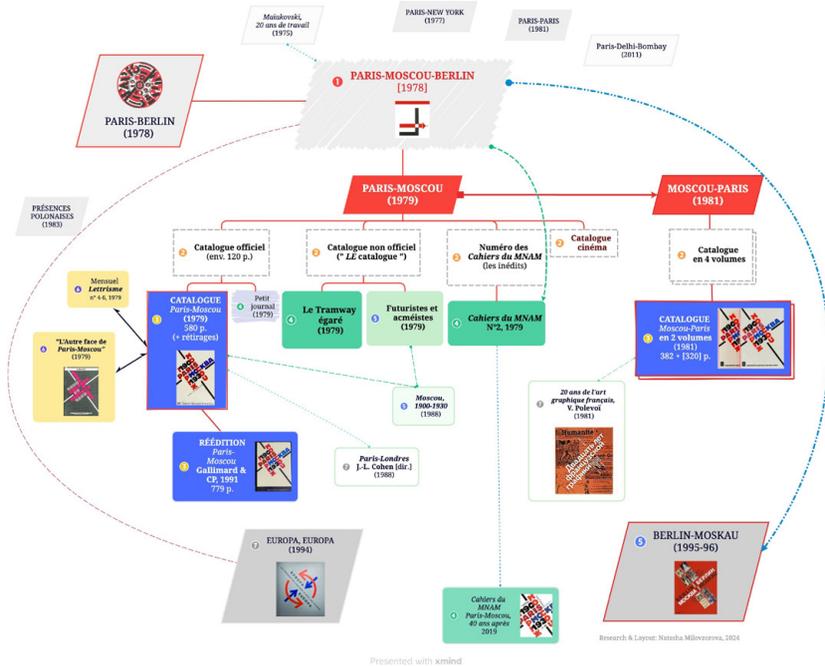


Fig. 1. Cartographie non exhaustive d'ouvrages liés à *Paris-Moscou* [*P-M*], établie par l'auteure en 2023-2024 (travail en cours). Catégories : 1 – Précurseurs; 2 – Publications avortées; 3 – Catalogues officiels; 4 – Publications satellites du Centre Pompidou; 5 – Publications en lien direct avec *P-M* ou y faisant suite, parues chez d'autres éditeurs mais avec le concours ou sous la direction de membre(s) de l'équipe de l'exposition; 6 – Publications contre *P-M*; 7 – Publications faisant référence à *P-M*. NB : Les expositions sans indication de catégorie sont mentionnées ici à titre de contexte.

Ceci [n']est [pas] un catalogue

Mettons temporairement de côté les deux premières catégories – dans l'ordre chronologique, les (1) **précurseurs** et les (2) **publications avortées** –, afin de passer en revue les **catalogues officiels** (3^e catégorie) et les **publications satellites** (4^e catégorie).

Les **catalogues officiels** incluent :

- le catalogue du volet parisien *Paris-Moscou*⁷ (1979), devenu un ouvrage de référence, accompagné du petit journal⁸ de l'exposition;

- celui de l'exposition moscovite *Moscou-Paris*⁹ (1981), son (faux) jumeau : scindée en deux volumes, cette version subit des modifications, correspondant à la fois à l'accrochage présenté au musée Pouchkine et aux adaptations idéologiques soviétiques. C'est pourtant par le biais de ce livre, devenu immédiatement une rareté, que les reproductions d'œuvres de l'avant-garde, bannie en URSS depuis cinquante ans, refont surface;

- une réédition parue en 1991 : une version compacte de *Paris-Moscou*¹⁰, à la maquette remaniée, coproduite par le Centre Pompidou et Gallimard dans une série de rééditions de catalogues des expositions inaugurales¹¹.

À cette triade des **publications officielles** de *Paris-Moscou* s'ajoutent, en périphérie proche, les **ouvrages satellites** réalisés sous l'égide du Centre (4^e catégorie) ou publiés chez les éditeurs extérieurs (5^e catégorie), dont :

- un numéro de la revue *Cahiers du Musée national d'art moderne* (1979)¹². En amont de notre enquête sur le projet-précurseur *Paris-Moscou-Berlin*, notons d'ores et déjà un paradoxe caché : bien que parus quelques semaines après le vernissage au Centre Pompidou et entièrement dédiés à l'exposition, les principaux articles de ce numéro étaient en fait une commande pour un catalogue dont la publication avait été prévue avant que *Paris-Moscou* ne prenne forme¹³;

- un recueil intitulé *Le Tramway égaré. Art et poésie russes 1900-1930*¹⁴ sous la direction de Troels Andersen¹⁵, aidé du co-commissaire de la section Arts

7 Pontus Hultén et al. (dir.), *Paris-Moscou 1900-1930*, op. cit. à la note 3.

8 *Paris-Moscou 1900-1930*. Petit journal de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, 27 p.

9 Irina Antonova et al. (dir.), *Moskva - Pariž 1900-1930*, op. cit. à la note 6.

10 Pontus Hultén et al. (dir.), *Paris-Moscou : 1900-1930 : arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture, urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative* (1^{re} éd. : Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, op. cit. à la note 3), cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1991, 779 p.

11 Ont été ainsi réédités les catalogues de *Paris-New York* (en 1991), *Paris-Berlin* (1992) et *Paris-Moscou* (1991).

12 *Cahiers du MNAM*, n° 2, octobre/décembre 1979.

13 Voir *infra*, le sous-chapitre « Il était une fois *Paris-Moscou-Berlin* ».

14 Troels Andersen, *Le Tramway égaré [Zabludivšijsâ tramvaj]. Art et poésie russes 1900-1930*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979. Recueil de textes illustré, traduits par Olga Makhroff, Anne Duruflé, Nikita Struve, Nathalie Meneau et al.

15 Troels Andersen (1940-2021) était un historien d'art danois, spécialiste notamment de l'avant-garde russe et soviétique, proche collaborateur de P. Hultén.

plastiques de *Paris-Moscou* Stanislas Zadora¹⁶ et de l'assistante et coordinatrice Olga Makhroff. Autre fait méconnu : la conception de cet ouvrage remonte au tout début du projet ; il avait été imaginé comme « *le catalogue de Beaubourg* » pour *Paris-Moscou*¹⁷ ;

- *L'Avant-garde russe. Futuristes et acméistes*¹⁸, dont la jaquette signalait en grandes lettres « L'événement littéraire de *Paris-Moscou* ». L'ouvrage présentait les textes réunis par Serge Fauchereau et traduits en collaboration avec Nathalie Meneau (respectivement, commissaire et assistante pour le volet littéraire). Parmi les nombreuses publications de Fauchereau, un œil attentif remarquera par ailleurs un autre titre, bien plus tardif, qui résonne avec l'aventure de Beaubourg, même si la composante parisienne y est omise : *Moscou, 1900-1930*¹⁹, paru en 1988 aux éditions du Seuil et en anglais chez Rizzoli, avec Stanislas Zadora, son collègue de *Paris-Moscou*, parmi les principaux contributeurs.

À l'exception du livre de Fauchereau et Zadora de 1988, tous ces ouvrages satellites mentionnés furent dirigés par des membres de l'équipe de *Paris-Moscou* en parallèle à leur travail sur l'exposition. Concomitants, ils se voulaient également complémentaires, voire rectificatifs par rapport au(x) catalogue(s) officiel(s) du projet. En effet, leur statut officieux (« ceci n'est *pas* un catalogue ») leur permettait d'échapper au protocole de validation bipartite franco-soviétique et, par conséquent, à certaines pressions idéologiques et politiques propres à cette collaboration²⁰. Les membres de l'équipe évoquent²¹ qu'au fil des négociations et de l'avancement du projet chacun mettait de côté les textes, images et articles importants refusés par les Soviétiques, pour les faire figurer dans des parutions parallèles. Ces dernières devaient compléter le panorama proposé par le catalogue officiel, mais, comme nous le verrons plus loin, elles ont été obscurcies par l'ouvrage principal.

16 Stanislas Zadora (1947-2024), commissaire d'exposition (dont plusieurs au MNAM) et auteur d'ouvrages, fut co-commissaire, avec Jean-Hubert Martin, de la section « arts plastiques » de *Paris-Moscou* et *Moscou-Paris*.

17 Voir *infra*, le sous-chapitre « Le catalogue non officiel [...] sera LE catalogue ».

18 Serge Fauchereau, *L'Avant-garde russe : futuristes et acméistes : textes inédits de Khlebnikov, Maïakovski, Gouro, Kroutchenykh*, Paris, Pierre Belfond, 1979.

19 Serge Fauchereau (dir.), *Moscou, 1900-1930. Vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, architecture, musique, cinéma*, Paris, Seuil, 1988.

20 Cette ruse semblait également arranger une partie des institutions et des experts soviétiques, tiraillés entre les tabous imposés et le désir d'ouverture.

21 Entretiens menés avec les membres de l'équipe depuis 2019.

Catalogues-monuments : *Paris – New York / Berlin / Moscou / Paris*

C'est en effet le volume *Paris-Moscou* de 1979 qui s'est imposé comme ouvrage de référence. Ce type de catalogue extrêmement massif, sorte de « document-monument²² », était encore rare à l'époque (dans sa critique, Maurice Lemaître²³ moque sa monumentalité en la comparant à une pierre tombale de l'exposition²⁴). Hultén, qui avait publié au Moderna Museet²⁵ à Stockholm un tout autre type d'ouvrages – fins, gracieux, ornés de reproductions détachables en couleurs –, introduisit ce format volumineux avec *Paris-New York*²⁶, en 1977. Son exemple, certes pionnier, n'est pas isolé : la même année, la publication de plus de mille pages issue de l'exposition berlinoise *Tendenzen der Zwanziger Jahre*²⁷ reste marquante à cet égard.

Le catalogue de *Paris-Moscou* se place dans le sillage de *Paris-New York* et *Paris-Berlin*²⁸ ; il en suit le modèle et en diverge. La ressemblance est évidente : à l'instar des autres expositions diptyques²⁹, ce volume quasi-encyclopédique touche à des domaines variés – les arts plastiques, l'architecture, le design, la photographie, la musique et la littérature. Si le sommaire de *Paris-New York* énumère les contributions sans souligner cette structure, celui de *Paris-Berlin* est organisé selon les domaines artistiques. *Paris-Moscou*, quant à lui, formalise

22 Pour emprunter ce binôme terminologique à la pensée de Renaud Dulong sur le témoignage (par ex. : Renaud Dulong, « Historical Evidence: Document or Monument? », *Hypothèses*, t. 3, n° 1, 1999, p. 115-119).

23 Moïse Maurice Bismuth, dit Maurice Lemaître (1926-2018) était un artiste lettriste : cinéaste, peintre, écrivain et poète.

24 Maurice Lemaître, « Ridicule et comique *Paris-Moscou* », tapuscrit daté du 10 juin 1979 et annoté à la main de l'article pour le mensuel *Lettrisme*, 8^e série, n° 4-5-6 (avril-mai-juin), 1979, Paris, La Guilde. Copie conservée aux Archives nationales (France), 20144659/134.

25 Hultén dirige le Moderna Museet à Stockholm de 1960 à 1973.

26 Hélène Seckel *et al.* (dir.), *Paris-New York*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 1 juin - 19 sept. 1977, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977, 729-[48] p.

27 15^e exposition européenne de l'art (août-octobre 1977) développée sur trois sites : la Neue Nationalgalerie, l'Akademie der Künste et la Großen Orangerie der Schlosses Charlottenburg zu Berlin (<https://ccbmn.culture.gouv.fr/Default/doc/SYRACUSE/121736/tendenzen-der-zwanziger-jahre-grosse-orangerie-im-schloss-charlottenburg-berlin-14-august-16-oktober>, consulté le 1 mars 2024).

28 La série sera prolongée en 1981 par *Paris-Paris. Créations en France, 1937-1957* (<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccpE9R>, consulté le 1^{er} mars 2024).

29 Conçues conjointement par le MNAM (pour *Paris-Berlin / Paris-Moscou / Paris-Paris*) ou en association moins directe (pour *Paris-New York*) avec les autres composantes du Centre Pompidou comme l'IRCAM, la BPI et le CCI.

plus encore ce principe : chacune des dix rubriques thématiques contient deux textes³⁰, l'un fourni par un spécialiste français (placé en tête), l'autre par un Soviétique. Ce ballet diplomatique se rejouera deux ans plus tard dans le catalogue moscovite qui, lui, ouvre chaque section par un article soviétique suivi par une contribution française.

Marqué par un souci de parité, ce projet – fruit d'une collaboration sans précédent avec l'URSS brejnévienne – a été beaucoup plus « une affaire d'État » que d'autres expositions du Centre Pompidou. La scission du projet initial *Paris-Moscou-Berlin* sous pression politique en annonçait déjà les prémices. Les difficultés diplomatiques liées à *Paris-Moscou* et leurs répercussions sur son catalogue sont certes connues³¹, la stratégie imaginée par les deux parties afin de contourner les obstacles réserve toutefois des surprises. En effet, selon les documents préparatoires (que j'ai découverts et examinerai dans le chapitre suivant), elle consistait à multiplier les catalogues, voire à créer des sosies : trois ouvrages différents pour *Paris-Moscou* et quatre tomes pour *Moscou-Paris*. Cet aspect inédit, qui n'était à l'époque connu que de quelques initiés, semble désormais tombé dans l'oubli. À l'appui des archives, je m'efforcerai de retracer la généalogie éphémère du processus éditorial de *Paris-Moscou*, pour la mettre en relation avec les ouvrages réalisés.

« Le catalogue non officiel [...] sera LE catalogue³² »

À l'aube du projet, pressentant les désaccords entre les parties française et soviétique, les collaborateurs de Pontus Hultén lui ont suggéré une manœuvre que résument deux notes de Stanislas Zadora (**fig. 2**) :

Monsieur,

Veillez trouver ici les résultats de :

1° - l'[a] longue réflexion personnelle de votre humble serviteur [;]

2° - la consultation de Troels [Andersen], René Guillot³³ et autres membres de l'équipe *Paris-Moscou*.

Il en résulte une conception générale des futures publications pour l'Expo.

30 À l'exception des chapitres « Arts plastiques » (trois textes) et « Cinéma » (un seul).

31 Sur ce sujet, voir notamment « Verbatim : Mémoires d'exposition », dans Nicolas Liucci-Goutnikov, Natasha Milovzorova (dir.), *Paris-Moscou, 40 ans après*, hors-série des *Cahiers du MNAM*, 2019, p. 18-36.

32 Note de Stanislas Zadora à Pontus Hultén, 10/10/[1978?], Archives CGP, dossier 92022/121.

33 René Guillot (1921-2008) fut administrateur du MNAM en 1977-82.

1) – **le catalogue officiel** – composé exclusivement des photos des œuvres présentées à l'exposition, et des certains textes, neutres, communiqués en grande partie par les russes. Un catalogue très simple (100-120 pages), [...] lecture facile, deux ou trois articles russes, un (le tien) article français de présentation.

2) – **le catalogue non officiel** – dirigé par Troels (qui le demande) sera LE catalogue [;]

3) – **la revue** – nous (Troels et moi) en avons parlé avec Gérard³⁴ et avons trouvé une bonne solution [...]. Compte tenu de son caractère, et aussi de sa diffusion (4.000 exemplaires) la revue va apporter des études très « scientifique[s] » (mais pas dans le sens de Haltourin³⁵) sur des recherches précises. Nous avons en vue surtout quelques inédits, accompagnés d'un commentaire accessible plutôt pour les spécialistes que pour le grand public qui, lui, sera co[m]blé avec le catalogue non officiel³⁶.

Messieurs et Amis,

[...] Un certain nombre de problèmes occupa nos esprits [...] :

1* - le catalogue

Acceptez-vous l'idée et le principe des *deux* catalogues, *un officiel*, contenant des photos des œuvres exposées, des biographies d'artistes, et un ou deux articles d'introduction, *l'autre*, « *indépendant* », conçu par Troels Andersen [...]. *Notre catalogue*[,] *c'est à dire Le Catalogue*, fut déjà objet des discussions entre Troels et autres départements; ils sont arrivés à un accord parfait. [...] *La revue de Gérard* publiera quelques « grands inédits » (par exemple la suite de la correspondance Malevitch – Matiouchine³⁷), commentés par les spécialistes; Serge Fauchereau compte bien y participer avec « ses tonnes des documents inédits », fin [de] citation.

Le cinéma [...] *souhaite éditer son propre catalogue* [...]. [...]

34 Gérard Régnier, dit Jean Clair (1940-) est historien de l'art, il fut conservateur de patrimoine, commissaire d'expositions (dont *Les Réalismes*, Centre Pompidou, 1981), membre de l'Académie française. À l'époque, il est le rédacteur-en-chef des *Cahiers du MNAM*.

35 Alexandre Haltourine (19..-19..) fut directeur du département des Arts plastiques et du Patrimoine du ministère de la Culture de l'URSS, co-commissaire soviétique de la section « arts plastiques » de *Paris-Moscou*.

36 *Ibid.* Ce document est probablement un brouillon, car dépourvu de signature manuscrite. Le soulignement et le gras sont de moi.

37 Les artistes Kazimir Malévitch (1878-1935) et Mikhaïl Matiouchine (1861-1934).

Question à Pontus et à Jean-Hub[ert] : faut-il en parler à nos camarades soviétiques³⁸?

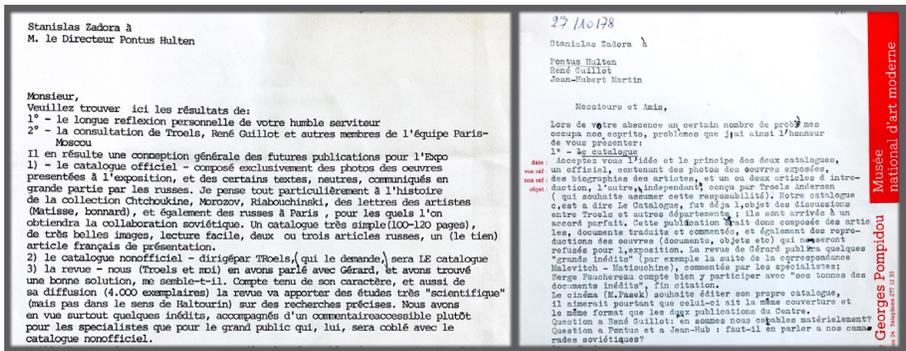


Fig. 2. Note de Stanislas ZADORA à Pontus Hultén, 10/10/[1978?], Archives CGP, dossier 92022/121 et Lettre de Stanislas ZADORA à Pontus Hultén, René Guillot et Jean-Hubert Martin, 27/10/1978, Archives CGP, dossier 92022/116.

L'idée était donc de produire, en marge de *Paris-Moscou*, un « *Doppelgänger* du catalogue » laissant une plus grande liberté et variété de contenus et permettant de réassigner les rôles : le catalogue officiel devait alors se réduire à une production politiquement tempérée, à l'instar de *L'URSS et la France. Les grands moments d'une tradition* (1974)³⁹. Outre ce trompe-l'œil, un ouvrage satellite, mais voué à prendre une place centrale, aurait encore été appuyé par un numéro des Cahiers du MNAM s'adressant aux spécialistes. L'ensemble aurait formé un « catalogue composé » dont les deux derniers éléments devaient être placés sous le contrôle exclusif du Centre. La collaboration officielle progressa cependant mieux que prévu, et le « vrai » catalogue s'est développé tandis que le sosie s'est fractionné en plusieurs ouvrages; cette chronologie peut être brièvement retracée à partir des documents d'archive.

Mi-décembre 1978, cinq mois avant le vernissage, la question de(s) catalogue(s) reste à trancher. En tant que directeur de cette future publication appelée à devenir « *le catalogue* », Andersen recueille les textes du MNAM, du CCI, de

38 Lettre de Stanislas Zadora à Pontus Hultén, René Guillot et Jean-Hubert Martin, 27 oct. 1978, Archives CGP, dossier 92022/116. Les italiques sont de moi.

39 Catalogue publié à l'occasion de l'exposition célébrant le 50^e anniversaire des relations diplomatiques franco-soviétiques, qui a eu lieu au Grand Palais en déc. 1974-fév. 1975 (Paris, Grand Palais, 1974, 127 p.). Un autre exemple : *L'Art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques* (Paris, Grand Palais, 1968, 100 p.), avec un texte introductif de Dmitri Sarabianov.

la BPI et de l'IRCAM⁴⁰; Roman Cieslewicz⁴¹ en élabore un début de maquette. Reste cependant à trouver un éditeur, car Hultén souhaite externaliser cette publication sensible⁴². Une proposition est envoyée à Flammarion⁴³ : sous le titre « Autour de *Paris-Moscou. 1900-1930* », le contenu du livre est esquissé dans l'annexe de la lettre. Le format prévu est celui de « *Paris-Berlin* (21 × 30 cm). Nombre de pages : 256 [...], d'illustrations : 100. La liste préliminaire des textes choisis pourra être présentée [dans deux semaines,] vers le 15 février [1979] ».

Or, durant ces deux semaines, d'autres négociations importantes aboutissent à un accord affectant sensiblement la publication satellite : les organisateurs de *Paris-Moscou* s'entendent sur le contenu du catalogue officiel. Formalisé par une note du 14 février 1979 (à seulement trois mois et demi de l'ouverture), le chemin-de-fer du catalogue franco-soviétique comprend 432 pages⁴⁴. L'ouvrage finalisé en compte 580 et différera largement de la « très simple » publication initialement envisagée par Zadora, ou même du « catalogue de type traditionnel » décrit par Marcel Lefranc dans sa lettre à Flammarion. Dès lors, une seconde publication pluridisciplinaire d'envergure n'est ni nécessaire ni même possible au vu des délais. Reprise et repensée par Andersen, elle paraît sous la forme du recueil *Le Tramway égaré. Art et poésie russes. 1900-1930* déjà mentionné. Moins épais, mais pour le reste étant exactement des mêmes dimensions que les catalogues officiels *Paris-Moscou* et *Paris-Berlin*, celui-ci mêle œuvres littéraires et poétiques aux manifestes de l'« art de gauche », tout en délaissant l'architecture, le cinéma, la photographie et la musique.

40 « Publication réalisée à l'occasion de l'exposition *Paris-Moscou* », Archives CGP, dossier 92022/121.

41 Roman Cieslewicz (1930-1996) était artiste, graphiste, auteur des maquettes des affiches et des catalogues du Centre Pompidou devenus « iconiques » dont *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, *Paris-Paris*, *Présences Polonaises*.

42 Marcel Lefranc (responsable du service commercial du Centre Pompidou en 1978-94) écrit avoir « croisé dans les couloirs du Centre » P. Hultén qui lui a « parlé du projet du tome 2 du catalogue *Paris-Moscou* et [l']a chargé de trouver un éditeur extérieur à la maison » (Note de Marcel Lefranc à Stanislas Zadora, 27/12/1978. Archives CGP, dossier 92022/121). Je souligne.

43 « Les accords passés entre le Centre et les autorités soviétiques prévoient la publication d'un catalogue de type traditionnel qui sera, par la suite, repris par les Soviétiques, c'est-à-dire un ouvrage avec quelques textes et les reproductions de l'ensemble des œuvres exposées, suivis des commentaires habituels. [l'] nous est apparu utile d'envisager la publication d'un second ouvrage » (Marcel Lefranc à Charles-Henry Flammarion, 30/01/1979, Archives CGP, *ibid.*). Je souligne.

44 Note [récapitulative de la réunion du 06/02/1979] de la part des Éditions du Centre à P. Hultén, 14 fév. 1979, Archives CGP, *ibid.*

Ce n'est cependant pas la seule fois qu'un ouvrage satellite de *Paris-Moscou* récupère le contenu d'une publication avortée : si *Le Tramway égaré* prend sa source dans un *Doppelgänger* du catalogue officiel, la majorité des articles du deuxième numéro des *Cahiers du MNAM* proviennent, quant à eux, du catalogue non-réalisé de *Paris-Moscou-Berlin*.

Il était une fois *Paris-Moscou-Berlin*

Depuis sa période suédoise des années 1960, Hultén réfléchit à l'idée de retracer les lignes d'échanges et d'émigrations artistiques dans l'Europe du début du 20^e siècle. À son arrivée à la tête du MNAM, il en avait notamment fait l'annonce dans le catalogue *Maïakovski, 20 ans de travail*⁴⁵. Pourtant, l'exposition tripartite *Paris-Moscou-Berlin*, prévue pour 1978, fit long feu⁴⁶. De nos jours, elle n'est habituellement mentionnée qu'en tant que projet éphémère dont il ne reste que le nom, et comme précurseur de *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*. Or, au moment de sa scission et en dépit de sa brève durée de vie, le projet *Paris-Moscou-Berlin* se trouvait déjà à un stade avancé : les listes d'œuvres avaient été préparées, les demandes de prêt envoyées. Pour sa correspondance, le projet disposait même de son propre en-tête créé par Roman Cieslewicz à partir d'une œuvre d'El Lissitzky. Par ailleurs, une autre œuvre de Lissitzky (fig. 3) inspire Cieslewicz pour la couverture et pour l'affiche⁴⁷ de *Paris-Moscou*. Ces dernières ont eu une influence importante sur le graphisme des catalogues et livres sur l'art : on en retrouve jusqu'à maintenant les échos et les répercussions non seulement dans les éditions qui souhaitent rendre hommage à *Paris-Moscou* ou établir

45 « [G]rande exposition [est] prévue à Beaubourg en 1978, dont le thème est l'étude des relations artistiques entre la Russie, l'URSS et l'Europe autour et à partir des trois villes : *Moscou, Berlin, Paris* » (Pontus Hultén, « Introduction », dans Marie-Laure Antelme et al. [dir.], *Maïakovski : 20 ans de travail*, cat. expo., commissaires Pontus Hultén, Marie-Laure Antelme, Hélène Laroche, Germain Viatte, Paris, Centre Georges Pompidou, 1975, p. 10).

46 Voir plus : Natasha Milovzorova, « La réception de *Paris-Moscou* (1979) : un cœur discordant », dans Jasmine Jacq et Tatiana Trankvillitskaïa (dir.), *Slavica Occitania, Les arts russes et soviétiques en France au xx^e siècle : exporter l'image de soi*, n° 55, 2022, p. 247-263.

47 Roman Cieslewicz, affiche *Paris-Moscou 1900-1930, 1979* (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cRRR4R6>, consulté le 3 mars 2024).

une affiliation avec l'exposition⁴⁸, mais même dans celles qui se positionnent fermement contre⁴⁹.

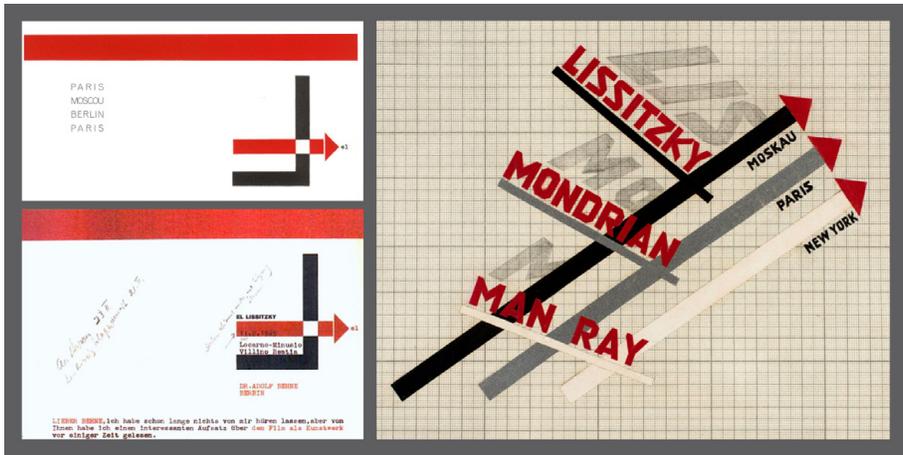


Fig. 3. [Haut gauche] En-tête de *Paris-Moscou-Berlin* [-Paris], 197[7]. Archives CGP, dossier 92022/125; [Bas gauche] El Lissitzky, fragment de lettre à Adolf Behne, février 1925, collection particulière; [Droite] El Lissitzky, esquisse d'une affiche de l'exposition avec Piet Mondrian et Man Ray à la Galerie Goltz, Munich, 1925, Moscou, Galerie Tretiakov. Les destinations Moscou, Paris, New York (Berlin étant sous-entendu, car Lissitzky séjournait à cette période en Allemagne) sont indiqués sur ce dessin, qui a servi d'inspiration à Roman Cieslewicz pour la couverture du catalogue et pour l'affiche de *Paris-Moscou*. Un indice-hommage – le « el » que Cieslewicz a préservé dans la maquette de l'en-tête, à côté de la flèche – m'a permis de retrouver ces deux références à Lissitzky, absentes de la documentation que j'avais consultée, bien qu'elles soient évidentes une fois que l'on rapproche les images.

Le travail sur le catalogue de *Paris-Moscou-Berlin* avait été lancé en 1977; Hultén commande des textes aux meilleurs spécialistes de l'avant-garde soviétique, dont Charlotte Douglas, Selim Khan-Magomedov, John Bowlt, Troels Andersen et Jean-Claude Marcadé⁵⁰. Une fois décidée la scission du projet en deux axes

⁴⁸ Comme Vadim Polevoï, *Dvactat' let francuzskoj grafiki* [Vingt ans de l'art graphique français], Moscou, Iskousstvo, 1981, ou Irina Antonova, Jörn Merkert (dir.), *Berlin-Moskau / Moskva-Berlin 1900-1950*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie; Moscou, musée Pouchkine, Munich, Prestel; Moscou, Galart, 1995-96, ou *Paris-Moscou, 40 ans après*, *Cahiers du MNAM*, 2019, *op. cit.* à la note 31 (couverture par Vincent Lecocq), ou encore Tatiana Trankvillitskaïa, Samuel Dégardin, *Frans Masereel. Voyages au pays des soviets*, Ghent, Snoeck, 2022 (couverture par S. Dégardin).

⁴⁹ Par exemple, Natacha Dioujeva, Thierry Wolton (dir.), *Culture et pouvoir communiste. L'Autre face de « Paris-Moscou »*, actes du colloque organisé à la Sorbonne les 5 et 6 juin 1979, Paris, *Recherches*, n° 39, oct. 1979 (http://www.editions-recherches.com/revue_detail.php?id=39, consulté le 3 mars 2024). L'auteur de la couverture n'est pas mentionné(e).

⁵⁰ Archives CGP, dossier 97086/057. Charlotte Douglas (1936-), Selim Khan-Magomedov (1928-2011), John Bowlt (1943-) et Jean-Claude Marcadé (1937-) sont des historiens de l'art

berlinois et moscovite, il aurait semblé commode de reprendre ces textes (déjà livrés) dans le catalogue de *Paris-Moscou*. Aucun de ces noms d'experts ne figure cependant parmi les auteurs de *Paris-Moscou*. Or, nous retrouverons les articles de ces mêmes auteurs, intitulés comme dans les contrats conclus pour *Paris-Moscou-Berlin* et de volume similaire, dans le deuxième numéro des *Cahiers du MNAM*⁵¹, ainsi qu'un texte exclu du catalogue *Paris-Moscou* à la demande de la partie soviétique – celui de Milovan Stanic sur l'agit-prop⁵².

Ce numéro des *Cahiers* témoigne ainsi d'une paradoxale diachronie. Paru quelques semaines après l'ouverture de *Paris-Moscou*, il se présente comme une réponse institutionnelle aux critiques formulées à l'encontre de l'exposition et propose, selon Hultén, d'y apporter des rectifications (« Au lendemain même de cette exposition [*Paris-Moscou*], quelques faits et évidences devaient être rappelés, et il convenait de rectifier certaines erreurs. [...] Une série de documents et de mises au point, complétant judicieusement le catalogue de l'exposition, en sont le prolongement exemplaire⁵³ »), alors même que la plupart des textes ont donc été écrits avant la manifestation.

Anti-Beaubourg

La réception de *Paris-Moscou* en France a été mitigée, et l'exposition tout comme son catalogue firent l'objet de débats⁵⁴. Sans analyser en détail les divergences de positions⁵⁵, j'évoquerai les reproches concernant l'ouvrage sur deux aspects : politique et anti-institutionnel.

respectivement d'origine américaine, soviétique, anglais et français, spécialistes éminents des avant-gardes.

51 *Cahiers du MNAM*, *op. cit.* à la note 12.

52 Milovan Stanic, « De la spontanéité et de la mise en scène après les révolutions », dans *Cahiers du MNAM*, n° 2, 1979, *op. cit.* à la note 12, p. 248-258.

53 Pontus Hultén, « Préface », *ibid.*, p. 172.

54 On mentionnera quelques publications : France Huser, « Les ambiguïtés de *Paris-Moscou* », *Le Nouvel Observateur*, 9/06/1979; [Anonyme], « *Paris-Moscou* : le vrai scandale », *L'Express*, 28 juill.-3 août 1979; a.p.i., « *Paris-Moscou*, exposition-alibi? », dans *artpress international*, n° 29, juin 1979, p. 3; Jacques Henric, « *Paris-Moscou*, un Munich de l'esprit », dans *artpress international*, n° 30, juillet 1979, p. 2; Guy Scarpetta, « Stalinsisme élargi et culture », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 14-15, 1979, p. 373. Je remercie Hélène Trespeuch pour cette dernière référence.

55 Sur ce sujet, voir Natasha Milovzorova, « La réception de *Paris-Moscou* (1979) : un chœur discordant », art. cité à la note 46, et « Paradoxes d'une réception croisée », dans *Paris-Moscou, 40 ans après*, hors-série des *Cahiers du MNAM*, 2019, *op. cit.* à la note 12, p. 76-85.

Les critiques les plus sévères émanent des dissidents soviétiques. Ceux-ci fustigent l'exposition comme un acte de complaisance avec l'URSS – où, en pleine période de stagnation brejnévienne⁵⁶, s'exacerbaient les répressions contre les écrivains et les artistes – et accusent le catalogue de faire passer à la postérité une version édulcorée de l'histoire :

[Les organisateurs français] ont accepté leur [i.e. celle des Soviétiques] version du catalogue. Ce volumineux ouvrage avec ses erreurs et ses fautes, avec ses non-dits, avec sa langue de bois, fera désormais référence. [...] Or, si une exposition est éphémère, son catalogue est ce qu'il en reste. Les organisateurs français sont-ils conscients de la responsabilité qu'ils endossent en l'ayant permis⁵⁷?

Dans la même veine, dénonçant la violation des droits de l'homme en URSS, le Comité de boycott des Jeux olympiques de Moscou⁵⁸ (C.O.B.O.M.) distribue au sein même de l'exposition un tract intitulé « Ce que vous ne trouverez pas dans le catalogue... » (fig. 4). On ne trouve effectivement pas dans le catalogue de *Paris-Moscou* de mention directe ni du Goulag ni des purges staliniennes : cela aurait sans aucun doute mené à la suspension immédiate du projet. Au lieu de cela, « le catalogue nous parle de[s] destins tragiques mais dans un langage assez terne : [...] « fut arrêté », [...] « disparu »⁵⁹ » et nous oblige à lire entre les lignes. Praticué en URSS afin de contourner la censure, ce procédé a naturellement été critiqué lors de son adaptation dans le catalogue du Centre Pompidou. Les publications satellites, quant à elles, évoquent d'une manière plus transparente le sort des avant-gardes en URSS⁶⁰. Mais ces « ouvrages parallèles » restent toutefois ignorés par les critiques, tombés dans le piège de l'ambivalence de

56 Habituellement datée de 1976 à 1982.

57 Natacha Dioujeva, Thierry Wolton, « Tableaux d'une exposition », dans Natacha Dioujeva, Thierry Wolton (dir.), *Culture et pouvoir communiste*, op. cit. à la note 49, p. 9-13, cit. p. 11. Je souligne.

58 Il s'agit des Jeux olympiques de l'été 1980 à Moscou.

59 Efim Etkind, « Culture et anticulture à Beaubourg », dans *Culture et pouvoir communiste*, op. cit. à la note 49, p. 23-30 (p. 26-27 sont dédiées au catalogue de *Paris-Moscou*), cit. p. 25. Efim Etkind (1918-1999) fut un philologue et traducteur éminent, professeur des universités ; « dissident malgré lui » (selon le titre de son livre publié en 1978 aux éditions A. Michel), il a été déchu de sa nationalité soviétique en 1974.

60 Ainsi, Troels Andersen parle de l'exécution du poète Nikolaï Goumiliov dans son article introductif « Le Tramway égaré » dans le recueil éponyme (1979, op. cit. à la note 14, p. 9-15, cit. p. 15). Entre autres, l'ouvrage met en lumière les textes du philosophe orthodoxe Pavel Florensky (p. 110-117), des poètes Nikolaï Goumiliov (p. 135-136) et Ossip Mandelstam (p. 169-175) – tous les trois ont été fusillés –, et évoque la censure de l'article de Véra Akinieva sur Pavel Filonov en 1929 (p. 254).

leur position marginale, qui leur a ouvert plus de liberté dans le traitement du matériau, mais les a invisibilisés. En fin de compte, et malgré leur riche contenu, ils ont été éclipsés par l'envergure du catalogue officiel, ce dernier étant perçu comme représentant pleinement la position du Centre Pompidou.

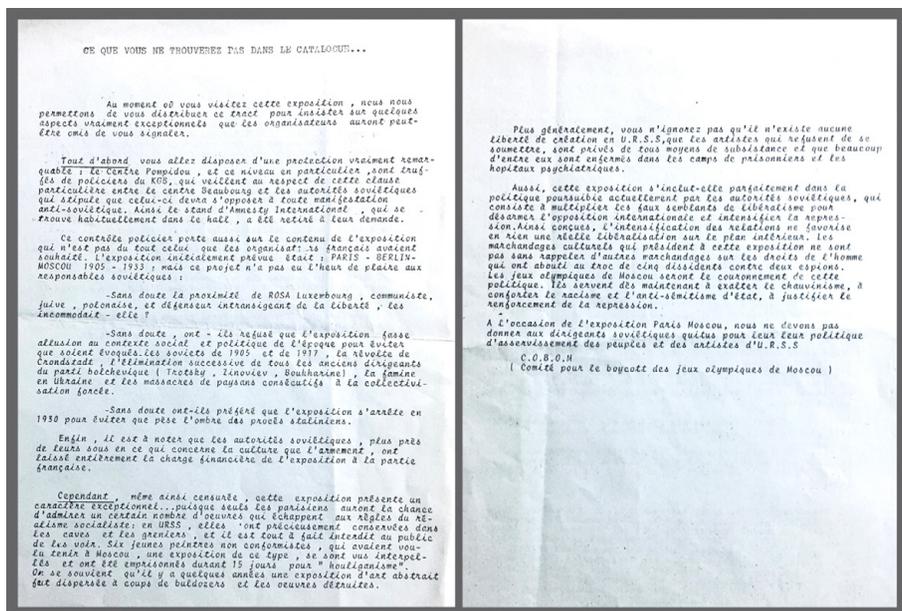


Fig. 4. Le tract du C.O.B.O.M. « Ce que vous ne trouverez pas dans le catalogue... ». Archives CGP, dossier 92022/116.

En outre, les discussions sur la dictature politique se mêlent à celles de l'autoritarisme muséal, révélant des tensions sur l'axe « artistes – institution ». Un de ces artistes, qui part en croisade contre Beaubourg dirigé par Hultén, est le lettriste Maurice Lemaître⁶¹. Dans un texte virulent intitulé « Ridicule et comique *Paris-Moscou* », Lemaître traite les organisateurs de « pénibles staliens » et les somme de donner le « pouvoir aux jeunes créateurs d'aujourd'hui (les Tatline de demain) » au lieu d'« étaler leur prose minable dans l'énorme fatras de ce catalogue » :

61 Maurice Lemaître attaque l'institution avec l'ardeur, l'inventivité et l'obstination qui lui sont propres, à travers de nombreux tracts et publications artisanales, parmi lesquels *La Pape-rasse. Lettre d'information sur le Centre Georges Pompidou* (les Archives CGP en conservent plusieurs numéros datant d'avril à mai 1980, dans le dossier 2019W008/011).

Ces Malevitch, Tatline, Rodchenko, etc., se bornent à sortir de vos dossiers *les pièces à conviction que sont vos catalogues*, et à comparer ces preuves écrasantes avec les Lois vitales, éternelles, que sont leurs œuvres... [...]

Nous [les artistes] allons à présent retourner à nos « œuvres », en attendant de mourir obscurs et pauvres, cadavres tout prêts pour *les « conservateurs » nécrophages de demain [...] qui naissent avec le « catalogue » à la main* (et dans l'autre leurs gras salaires volés aux contribuables⁶²!)

Les polémiques furent acerbes; toutefois, si on les examine de plus près, les positions des prétendus adversaires apparaissent moins tranchées. La place manque pour décrire ici les relations et les convergences entre les deux camps – que, par ailleurs, ils ne souhaitent ni ne peuvent révéler à l'époque pour diverses raisons⁶³. Je ne mentionnerai qu'un seul document récemment retrouvé : un brouillon de réponse de Pontus Hultén aux critiques de *Paris-Moscou*. Même si dans ce manuscrit, qui à ma connaissance est resté inédit, Hultén ne mentionne pas directement le catalogue, ses propos en faveur de la circulation maximale des œuvres peuvent y être transposés :

[O]n nous a reproché de montrer ces œuvres de Tatlin, Malevich [...], etc, à Paris, parce qu'ils ne sont pas montrés à Moscou et à Leningrad. Ainsi nous deviendrions des complices d'un libéralisme officiel chimérique.

Je suis persuadé que [...] maintenant qu'[elles] ont été montrées dans une grande exposition à Paris, [elles] ne peuvent plus retourner dans leurs réserves, mais vont être exposés convenablement. (L'exposition *Paris-Moscou* sera montré[e] à Moscou en 1981).

[...] L'essen[t]iel est de se souvenir que ces œuvres ont été faites pour être vues. [Si elles restent comme les] otages muets et aveugles cachés dans des caves, [elle]s n'ont strictement aucun pouvoir⁶⁴.

62 Maurice Lemaître, « Ridicule et comique *Paris-Moscou* », art. cité à la note 24. Je souligne. Sur ce texte de Lemaître, voir « La réception de *Paris-Moscou* (1979) : un chœur discordant », art. cité à la note 46.

63 Par exemple, le dossier lié à l'édition du catalogue et conservé aux archives du Centre Pompidou atteste que Natacha Dioujeva a participé au catalogue de *Paris-Moscou* – celui qu'elle critiquera par la suite – en tant que traductrice, sans que son nom apparaisse dans l'ouvrage.

64 Pontus Hultén, « La polémique concernant *Paris-Moscou* », 31 juill. 1979 (brouillon [inédit]). Pontus Hultén Archive, Moderna Museet, boîte 8. Sans le savoir, Hultén rejoint dans cette réflexion le critique de *Paris-Moscou* Efim Etkind : « [Les légendes indiquent] : « Musée russe. Leningrad », ou bien : « Galerie Trétiakov. Moscou ». C'est faux; presque tous ces tableaux, ces sculptures, ces affiches s[']y trouvent dans les enfers, installés dans les caves des musées et sont inabordables non seulement pour le grand public mais aussi pour les

Deuxième round : Moscou-Paris (1981)

En étudiant la documentation sur le volet moscovite du projet, la question du catalogue y paraît omniprésente. La partie française insiste systématiquement sur le fait que « [p]our [eux], l'exposition [est] un tout indivisible qui compren[d] notamment [...] des œuvres empruntées et un catalogue⁶⁵ ».

Les délais pressant, un accord est établi « pour l'édition d'un catalogue en 4 volumes, afin de pouvoir l'imprimer à temps⁶⁶ », en envoyant les matériaux par sections successives. Quelques mois plus tard, le projet est remodelé : « Le catalogue sera édité en 2 volumes : dans le premier, les textes et les photos documentaires, dans le second, les illustrations⁶⁷ ». Cette nouvelle division complique le suivi de la maquette et d'éventuelles suppressions pour l'équipe française, qui n'a non plus la main sur la traduction. La partie soviétique s'en charge, mais « enten[d] empêcher la mention de certains noms⁶⁸ ». La section de littérature étant la plus (mais pas la seule) concernée, Serge Fauchereau signe avec un haut fonctionnaire, le commissaire idéologique Piotr Palievski, une sorte d'« accord d'honneur » engageant à maintenir certaines pages problématiques (fig. 5.1) – faute de quoi, Fauchereau retirera son nom du catalogue.

spécialistes, les peintres, les sculpteurs, les critiques » (Efim Etkind, « Culture et anticulture à Beaubourg », art. cité à la note 59, cit. p. 25).

65 Compte rendu de réunion du 11 août 1980. Archives CGP, dossier 92022/123. Je souligne.

66 Accord du 30/04/1980 pour signature du Ministère de la Culture de l'URSS et le CGP. Archives CGP, *ibid.*

67 Archives CGP, *ibid.*

68 *Ibid.*

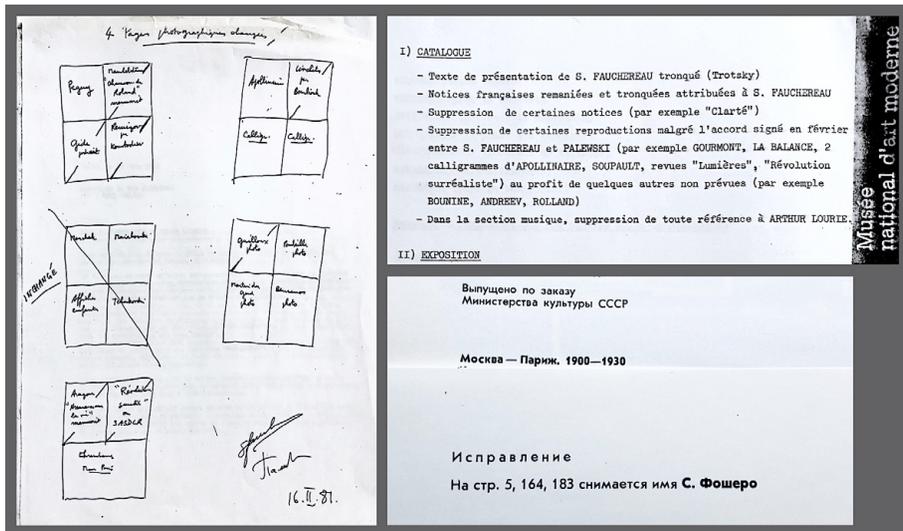


Fig. 5. (1) Accord concernant les pages problématiques dans le catalogue *Moscou-Paris* signé par Serge Fauchereau et Piotr Palievski, commissaires de la section Littérature de *Moscou-Paris*, 16 fév. 1981. Archives CGP, dossier 92022/123; (2) Note de Pontus Hultén adressée au Président du Centre Pompidou Jean-Claude Grohens et à l'attention de la Direction générale des relations culturelles, résumant les modifications effectuées unilatéralement dans le catalogue par la partie soviétique. Archives CGP, dossier 92022/123; (3) Insert dans la version soviétique du catalogue *Moscou-Paris*, 1981 : « Erratum : Le nom de **S. Fauchereau** n'aurait pas dû apparaître aux pages 5, 164, 183 ».

Pour vérifier les œuvres et les documents, comparer leur positionnement et vérifier l'exactitude des textes traduits, sont mobilisés tous les russophones de l'équipe du Centre Pompidou, ainsi que l'Ambassade de France à Moscou⁶⁹. Les modifications apportées par la partie soviétique sont constatées le 26 mai 1981⁷⁰, neuf jours avant l'ouverture de l'exposition au musée Pouchkine. Le soir du vernissage, le 3 juin 1981, un communiqué est transmis à l'Agence France Presse :

Les autorités soviétiques [...] ont, de façon unilatérale, modifié certaines des dispositions du protocole relatives au contenu du catalogue et à l'accrochage des œuvres.

Estimant ne pas pouvoir cautionner un acte contraire aux conventions signées, les responsables du Centre Pompidou ont refusé de participer à l'inauguration officielle de cette manifestation⁷¹.

69 Archives CGP, dossier 92022/123.

70 Note relative à l'exposition « Moscou-Paris », Archives CGP, *ibid*.

71 Communiqué transmis à l'AFP le 3 juin à 17h30, Archives CGP, *ibid*.

Le catalogue en russe voit le jour comme programmé par les organisateurs soviétiques (le nom de Fauchereau y est par ailleurs maintenu indépendamment de la volonté de ce dernier, tandis que la mention de Hultén en sa qualité de commissaire général français est absente de l'ours). En raison de son succès, le catalogue devient immédiatement une rareté.

Paris-Moscou revisité : la réédition de 1991

Tout comme son analogue moscovite, le tirage de 40 000 exemplaires du catalogue parisien de 1979 était épuisé dès les premiers mois d'ouverture de l'exposition. Un retraitage de 20 000 a donc été commandé, avec 106 plaques à refaire sur corrections d'auteurs⁷². Quelques années plus tard, le Centre Pompidou constatait néanmoins que les ouvrages de l'ensemble de la série « Paris – ... » sont « difficilement accessibles et cependant largement demandés⁷³ ». Au début des années 1990, le Centre Pompidou en partenariat avec Gallimard décident donc de rééditer « dans une formule accessible à un nouveau public⁷⁴ » les catalogues de *Paris–New York / Berlin / Moscou / Paris*.

Ce nouvel opus, bien qu'il reste très lourd – 779 pages – est de format plus réduit; avec 23,5 × 16,5 cm, il rentre dans un sac. Le changement du format oblige à modifier la maquette initiale de Cieslewicz. La nouvelle version, bien que « plus maniable⁷⁵ », semble pourtant moins élaborée : le graphisme manque de la cohérence et de l'audace de Cieslewicz, la logique de recomposition demeure floue⁷⁶, et la réédition semble avoir perdu le « pouls de l'époque », pour reprendre l'épigraphe de cet article. Si une comparaison, page à page, entre le catalogue parisien de 1979 et son avatar moscovite de 1981 permet de déduire les lignes de tension entre les partisans de l'avant-garde et ceux du réalisme socialiste, tout en visualisant comment les attitudes prennent forme dans le cadre de cet ouvrage, ces enjeux politiques et formels semblent gommés dans

72 Documentation relative au retraitage du catalogue *Paris-Moscou*, automne 1979. Archives CGP, dossier 97086/058.

73 Note de la Direction de développement et des ressources propres du Centre Pompidou, 16 mai 1991. Archives CGP, *ibid.*

74 *Ibid.*

75 Les éditeurs, « Préface », dans *Paris-Moscou*, 1991, *op. cit.* à la note 10, p. [2].

76 Il apparaît que ni les archives du Centre Pompidou, ni celles des Éditions du Centre, ni encore celles des Éditions Gallimard (comme le mentionne leur réponse à mon courriel du 20/02/2023) n'ont conservé de documents relatifs à la conception de cette publication.

la version pragmatiquement recomposée de 1991⁷⁷. Or, cette perte d'actualité des affrontements d'autrefois peut à son tour être interprétée comme propre à une nouvelle époque, celle marquée par la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989 et par l'effondrement de l'URSS qui adviendra le 26 décembre 1991.

Boucler la boucle

C'est en effet à la fin des années 1980 – au début des années 1990, que les changements politiques en Europe – et notamment en Europe de l'Est – ouvrent la voie à de nouveaux projets, dont au moins deux font directement écho à *Paris-Moscou-Berlin* imaginé jadis par Pontus Hultén.

Ainsi, l'exposition *Europa, Europa : das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*⁷⁸ ouvre ses portes à Bonn en mai 1994 pour présenter les arts polonais, bulgare, hongrois, tchèque, roumain, russe et ukrainien. L'exposition est conçue par Ryszard Stanislawski, directeur du musée de Łódź, co-commissaire de *Présences Polonaises* (1983)⁷⁹ et ami de longue date de Hultén. Le catalogue d'*Europa, Europa* compte 4 volumes, d'une épaisseur totale de dix centimètres. Préfacé par Hultén (qui évoque, dans ce texte, *Paris-Moscou*), l'ouvrage reprend la structure thématique introduite par la série « Paris- ». Sa couverture joue avec les composantes dynamiques du graphisme de *Paris-Berlin* et de *Paris-Moscou*.

De son côté, Irina Antonova, commissaire générale de *Moscou-Paris* au musée Pouchkine en 1981, met en œuvre le projet qui achève la trajectoire planifiée il y a longtemps par Hultén : l'exposition *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1900-1950*⁸⁰

77 Par rapport à l'édition de 1979, le catalogue moscovite de 1981 donne davantage de place aux reproductions d'œuvres emblématiques du réalisme socialiste; la réédition de 1991 opère exactement l'inverse. La comparaison détaillée entre les textes et l'iconographie des trois catalogues est un travail en cours; je ne citerai ici qu'un exemple : *Lénine à Smolny* (1930) d'Isaak Brodski occupe une page entière dans le catalogue de 1979, une page et demie dans celui de 1981, et une demi-page dans la version de 1991.

78 Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus (dir.), *Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, cat. expo., Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 mai-16 oct. 1994, Bonn, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994.

79 Exposition *Présences polonaises, l'art vivant autour du musée de Łódź* s'est tenue au Centre Pompidou du 23 juin-26 sept. 1983 (voir sa présentation sur le site du Centre Pompidou, Paris : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cc4pKo>, consulté le 1^{er} mars 2024).

80 Irina Antonova, Jörn Merkert (dir.), *Berlin-Moskau / Moskva-Berlin 1900-1950. Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film*, 1995-96, *op. cit.* à la note 48. Je signale en outre une parution sur le sujet de cette exposition : Oksana Bulgakowa, *Vystavka*

est présentée au public en Allemagne en 1995, puis en Russie l'année suivante. La couverture du catalogue fait écho à l'identité visuelle de *Paris-Moscou*, mais, malgré les références évidentes au projet de Hultén, son nom est totalement passé sous silence dans cette publication.

Le Centre Pompidou, lui aussi, renoue à sa manière avec le modèle hulténien, en réalisant l'exposition *Paris-Delhi-Bombay* (2011)⁸¹. Pour sa part, Hultén n'a plus employé ce procédé, s'étant exprimé à ce sujet dès 1979 : « Je souhaite pour l'instant mettre un terme à la série des expositions *Paris-New York, Berlin, Moscou* pour que ça ne devienne pas trop systématique⁸² ».

*

La configuration particulièrement nébuleuse de *Paris-Moscou* a engendré des avatars éditoriaux dont nous avons esquissé quelques aperçus. Cette constellation complexe et rare nous fournit une riche matière permettant de considérer les différentes facettes du catalogue : sujet de la diplomatie culturelle, objet de la censure politique, passeur entre les cultures, partie intégrante et non pas annexe de l'exposition, œuvre d'art graphique à part entière... Il convient aussi d'envisager le catalogue avec ses versions diverses, y compris avortées ; ses publications satellites ; ses enjeux institutionnels ; les publics, dont les réceptions ont été particulièrement contrariées et variables. Le catalogue devient une rareté, un objet de collection – mais aussi une « pièce à conviction », comme le proclame Maurice Lemaître dans son pamphlet vengeur. Enfin, c'est un champ de confrontations – mais aussi de collaborations, dont témoigne non seulement l'objet réalisé, mais les échos qu'il continue à générer plusieurs décennies plus tard.

Moskva-Berlin/Berlin-Moskau 1900-1950 [Тайная и явная история музейного блокбастера, которую мы должны помнить, потому что хотим забыть], Saint-Petersbourg, Evropejskij universitet, 2023.

81 « En imaginant ce projet, je pensais à la série emblématique des “Paris-” [...] initiée [...] par Pontus Hultén afin de “situer Paris dans le flux des échanges” » (entretien avec Alain Séban, en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evnement/ccEk6M>, consulté le 11 mai 2023). Alain Séban (1964-) fut président du Centre Pompidou de 2007 à 2015.

82 Réponse de Pontus Hultén à une proposition de Guyla Košice de réaliser une exposition *Paris-Buenos Aires*, 7/09/1979. Archives CGP, dossier 2019W008/007. Guyla Košice (1924-2016) était un artiste argentin d'origine hongroise.

LE CATALOGUE D'EXPOSITION, RÉCIT D'UN ART CONTEMPORAIN CHINOIS DISPERSÉ ET DISPARU

LIU QIUCHI

Les années 1980 en Chine marquent une période d'expérimentation artistique sans précédent. Grâce aux nouvelles libertés sociales, politiques et économiques permises par la politique d'ouverture initiée en 1978, les artistes accèdent de nouveau à un large éventail de styles et de mouvements artistiques étrangers. L'ouverture d'esprit manifestée par de nombreux créateurs chinois envers cette nouvelle expression s'explique par les réformes et l'engagement de plusieurs générations d'artistes curieux de l'Occident. À cette époque, les artistes chinois sont intrinsèquement liés à un système socio-politique strict, façonné par l'État. Depuis le « Forum de Yan'an sur la littérature et l'art » impulsé par Mao Zedong en 1942, la production artistique doit suivre les principes définis par le Parti communiste. Avec la création de la République populaire de Chine en 1949, l'autorité politique dicte la direction artistique et porte une attention particulière à la construction du système artistique et culturel. Les associations d'artistes, les institutions éducatives, les organismes de création et de recherche, les expositions et les médias forment un système de gestion centralisé, jouant un rôle clé dans l'éducation, la promotion et la gestion des artistes, ainsi que dans l'évaluation des œuvres¹. Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), de nombreux intellectuels et créateurs sont envoyés à la campagne pour y être rééduqués, ce qui réduit considérablement la diversité des expressions artistiques. Après la mort de Mao Zedong et la chute de la Bande des Quatre, l'ouverture progressive du pays à partir de la fin des années 1970 conduit à une diversification des pratiques. Pékin devient le centre névralgique de cette revitalisation artistique, abritant des expositions non institutionnelles et des groupes comme *Les Étoiles*, qui défient les conventions établies.

1 ZHENG Gong, *Évolution et Mouvement. La modernisation de l'art chinois (1875-1976)*, Nanning, Guangxi meishu chubanshe, 2002, p. 240.

Les années 1980 voient l'émergence du mouvement de la « Nouvelle Vague 85² », symbolisant une rupture avec le passé et une volonté de renouveau. Ce mouvement se caractérise par une grande diversité de styles et de médiums, reflétant la liberté d'expression nouvellement acquise. Malgré des campagnes de répression intermittentes comme celle contre la « pollution spirituelle³ », les artistes continuent à explorer de nouvelles voies et à organiser des expositions innovantes; l'exposition *China/Avant-Garde*, organisée en 1989, constitue le point d'orgue de cette dynamique. Toutefois, les événements de Tian'anmen en 1989 viennent interrompre brutalement cette dynamique. La répression qui suit pousse de nombreux artistes à travailler plus ou moins clandestinement ou à s'exiler. À partir de 1992, avec une nouvelle politique économique, certains tentent de continuer à créer en Chine, souvent dans des conditions précaires. Parallèlement, d'autres trouvent refuge sur la scène internationale, apportant leurs perspectives uniques et enrichissant ainsi la scène artistique mondiale, ce qui stimule la créativité dans un contexte international.

Les œuvres des artistes chinois des années 1990 se dévoilent principalement à travers des expositions organisées par des critiques d'art en collaboration avec des institutions étrangères. C'est dans ce contexte que la réflexion sur l'identité de l'art chinois des années 1980 et 1990 commence à émerger, tant dans les médias occidentaux que chinois. Cette période marque également le début d'une prolifération d'expositions et de catalogues, enrichis de textes explicatifs rédigés par des conservateurs et critiques, chinois et étrangers. Ces catalogues deviennent ainsi des témoignages essentiels de l'art contemporain chinois, souvent fragmenté car dispersé ou difficile à appréhender pour un public occidental. Cet art, qui tente de répondre aux défis posés par la modernité comme la tension entre tradition et innovation, devient une voix importante dans le discours artistique international. Néanmoins, là où, à l'international, la modernité est souvent analysée à travers des perspectives critiques comme le postcolonialisme et le postmodernisme, elle est perçue en Chine comme un enjeu de transformation interne, lié à l'évolution de la société et à la politique

2 GAO Minglu, « La jeunesse artistique dans la Nouvelle Vague de 85 », *Bulletin des artistes*, n° 4, avril 1986 (reprint dans Gao Minglu, *Avant-garde chinois*, Jiangsu, Jiangsu meishu chubanshe, 1997, p. 107-125).

3 La campagne *Xiaochu jingshen wuran* 消除精神污染 (contre la pollution spirituelle) est lancée par les conservateurs du Parti communiste chinois en mars 1983 et s'achève début janvier 1984. Destinée principalement aux domaines de l'art et de la littérature et prenant pour cible le « libéralisme bourgeois », elle remet en question l'influence occidentale.

de l'État⁴. Dans ce contexte de transformation artistique et de modernité, les critiques d'art chinois, comme Li Xianting (1949-), Gao Minglu (1949-), Fei Dawei (1954-) ou encore Hou Hanru (1963-), jouent un rôle déterminant dans la mise en relation des institutions occidentales avec les artistes chinois. Ils contribuent à la collecte, à l'analyse et à la publication d'archives, assurant ainsi la promotion et la préservation de l'art contemporain chinois. Les catalogues, véritables archives vivantes, sont essentiels pour la préservation et la reconnaissance d'un art souvent menacé par la censure et la répression, ainsi que par la dispersion géographique de ses créateurs. Cependant, ces récits, tout en étant indispensables, méritent d'être discutés à la lumière d'autres perspectives pour problématiser l'historiographie de l'histoire de l'art contemporain chinois.

Notre étude se penche sur l'analyse de trois catalogues d'expositions des années 1990 pour examiner leur rôle dans la préservation et la reconnaissance de cet art. Nous analyserons comment la dispersion géographique des artistes influence la diversité des pratiques et des influences culturelles documentées, ainsi que son impact sur la représentation de l'art contemporain chinois. Nous explorerons également dans quelle mesure ces catalogues reflètent les transformations esthétiques et thématiques de l'époque, ouvrant ainsi une première réflexion critique sur les dynamiques de pouvoir, de représentation et de réception dans le monde de l'art contemporain international. Par ailleurs, nous étudierons l'importance historiographique de ces catalogues en tant que source documentaire sur l'art chinois des années 1990. En effet, dans un contexte marqué par des contraintes diverses qui ont poussé certains artistes à quitter leur pays, ces catalogues offrent-ils, pour ceux qui ont continué à créer en Chine, un aperçu précieux d'une production artistique menacée par la dispersion et l'effacement dans le temps et l'espace? Comment deviennent-ils une source de documentation essentielle, face au manque de soutien institutionnel et aux difficultés rencontrées par les artistes pour trouver des lieux et des ressources pour exposer leurs œuvres à cette époque?

4 GAO Minglu, « Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art », dans Kara KIRK et Susan CHUN (dir.), *Inside out: New Chinese Art*, cat. expo., Asia Society Galleries, New York, 15 sept. 1998-3 janv. 1999, San Francisco Museum of Modern Art, 26 févr.-1^{er} juin 1999, New York, Joseph N. Newland, 1999, p. 15.

Le catalogue de l'exposition *China's New Art, Post-1989* : le poids d'une première publication sur l'art chinois, source de malentendus

Parmi toutes les expositions organisées au cours des années 1990, *China's New Art, Post-1989* se démarque comme l'une des plus importantes. Elle est qualifiée par la chercheuse américaine Britta Erickson de « blockbuster⁵ ». Cette exposition se tient du 30 janvier au 28 février 1993 dans le cadre du Festival des arts de Hong Kong et est co-organisée par le Centre des arts de Hong Kong et la Hanart Gallery. Le galeriste Johnson Tsong-zung Chang (1951-) en est l'un des commissaires au côté du critique d'art chinois basé à Pékin, Li Xianting. Elle présente 51 artistes et environ 200 œuvres, incluant principalement des peintures ainsi que quelques installations de médias mixtes et des sculptures. Le choix des artistes sélectionnés résulte de deux années de recherches menées entre 1991 et 1993 par Chang et Li, qui visitent des ateliers et des villages artistiques en Chine continentale⁶. Leur ambition est de fournir une cartographie des sensibilités emblématiques de l'avant-garde des années 1990, en soulignant le contraste entre, d'une part, les explorations plus exaltantes, caractérisées par une plus grande liberté créative et expérimentale, mais moins ciblées politiquement des années 1980, et d'autre part, les œuvres réalisées entre 1989 et 1991, après Tiananmen, période où l'orientation politique et sociale est plus marquée⁷. L'exposition et son catalogue construisent un récit qui met en lumière le malaise, la désillusion et le cynisme qui suivent le mouvement 85 apparu au milieu des années 1980. Ce travail vise à démontrer que l'art est une force capable de développer des réponses créatives face à certaines situations socioculturelles et politiques.

Toutefois, l'aspect le plus significatif réside sans doute dans le catalogue de l'exposition qui présente l'émergence de ce nouvel art à un public international (**fig. 1**). Au moment de sa publication, très peu d'informations sont disponibles à travers le monde sur la scène artistique contemporaine en Chine. Ce catalogue, véritable trésor d'informations, est composé de textes en anglais rédigés par plusieurs critiques et historiens de l'art de renom, à la demande

- 5 Britta ERICKSON, « The reception in the west of experimental mainland Chinese art of the 1990s », dans Wu Hung (dir.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York, Duke University Press/MoMA Primary Documents, 2010, p. 357.
- 6 CHANG Tsong-zung, « Into the nineties », dans Valerie C. DORAN (dir.), *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*, cat. expo., Hong Kong, Hanart TZ Gallery, Hong Kong, 1994, p. 1.
- 7 Valerie C. DORAN (dir.), *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*, op. cit. à la note 6, p. 13.

de Chang. On y trouve des textes de Michael Sullivan (1916-2013), historien de l'art britannique emblématique, de Yi Ying (1953-), historien de l'art chinois, de Francesca Dal Lago, chercheuse et grande spécialiste de l'art chinois, ainsi que des écrits de critiques d'art tels que Fei Dawei, Gao Minglu, Liao Wen et Liu Xiaochun. Structuré autour de six sous-titres thématiques – « Political Pop Art », « Cynical Realism : Irreverence and Malaise », « The Wounded Romantic Spirit », « Emotional Bondage : Images of Fetishism and Sado-Masochism », « Ritual and Purgation : Endgame Art » et « Introspection and the Retreat into Formalism : New Abstract Art » –, il souhaite offrir une cartographie inédite des sensibilités culturelles des années 1990 en Chine. Si l'exposition ne présente pas d'artistes partis à l'étranger, le catalogue comprend un article de Fei Dawei, commissaire des premières expositions d'artistes chinois contemporains émigrés⁸, qui décrit la situation de ces derniers. Les thèmes présentés ainsi que les artistes sélectionnés dans cette exposition deviendront, par le biais du catalogue, des références incontournables pour définir l'art contemporain chinois, tant dans les expositions que dans les travaux scientifiques ultérieurs, comme en témoignent les études des éminents universitaires Julia F. Andrews⁹ (1951-) et Wu Hung¹⁰ (1945-).

8 Parmi celles-ci, citons *Art chinois 1990 : Chine Demain pour hier* (juillet 1990), organisée par les Domaines de l'Art et présentée à Pourrières, dans le sud de la France. Cette exposition met en avant les œuvres de Cai Guo-Qiang, établi à Tokyo, ainsi que celles de Chen Zhen, Gu Wenda, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming et Yang Jiechang, tous résidents en France.

9 Julia F. ANDREWS, *The Art of Modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 264.

10 Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 20.

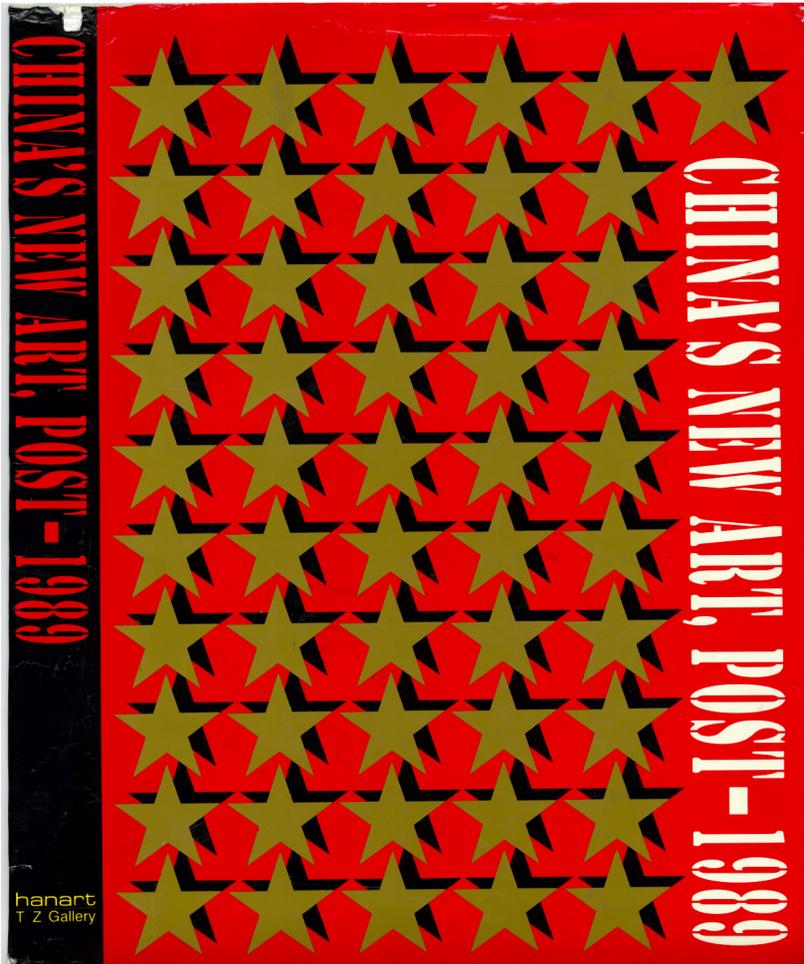


Fig. 1. Couverture du catalogue d'exposition *China's New Art, Post-1989 / With a Retrospective from 1979-1989*. Avec l'aimable autorisation de l'Asia Art Archive, Hong Kong.

Les notions de « Political Pop » et le « Cynical Realism » sont introduites pour la première fois dans les textes du catalogue, notamment celui de Li Xianting, qui joue un rôle central dans la formulation de ces concepts. Le catalogue accorde en effet une attention particulière à ces deux notions, proposées par Li sur la base de ses textes rédigés en 1991 en chinois et développés spécifiquement pour cette exposition¹¹. Une définition explicite en est donnée dans

11 Li Xianting, *Ce qui est nécessaire, ce n'est pas l'art*, Jiangsu, Jiangsu meishu chubanshe, 2000, p. 306.

le texte de Li, traduit en anglais par Doran¹². Selon lui, après les événements de 1989, dans une phase de transitions socio-culturelles et esthétiques, les artistes adopteraient une approche anti-idéaliste¹³, marquée par le « Political Pop » et le « Cynical Realism ». Cette dernière tendance exprime un sentiment de malaise et une attitude cynique vis-à-vis de la réalité sociale, tandis que le « Political Pop » utilise des techniques de déconstruction pour élaborer une satire des figures politiques et des événements majeurs. Pour Li, cet art n'est ni une simple continuation de la culture traditionnelle chinoise ni une réplique de l'art moderne occidental. Il s'agit plutôt d'une nouvelle synthèse reflétant la réalité contemporaine chinoise.

En plus de son contenu novateur, le design et le visuel renforcent le rôle d'introduction à l'art chinois du catalogue. En effet, dans la Chine des années 1980, tout est encore écrit à la main, à l'exception de petites brochures, personne n'étant en mesure d'imprimer des catalogues. Même pour l'exposition *China/Avant-Garde* de 1989, qui présente à Pékin 297 œuvres de 186 artistes, seule une brochure de vingt-six pages avait été imprimée, en quantité très limitée¹⁴ (fig. 2). Au contraire, le catalogue d'exposition *China's New Art, Post-1989* est réalisé à partir d'une impression couleur de très haute qualité. Les œuvres y sont présentées en grand format, couvrant pleinement les pages et mettant en valeur les détails. Par exemple, *La Grande Critique*¹⁵ de Wang Guangyi (1957-), réalisée en rouge, blanc et noir, imite les affiches de propagande de l'époque, utilisant de la peinture magnétique pour créer un effet visuel puissant, parfaitement reproduit dans le catalogue. De même, les quatre peintures¹⁶ de Fang Lijun (1963-), dont chacune s'étend sur deux pages, offrent une expérience visuelle immersive

12 Li Xianting, « Major trends in the development of contemporary chinese art », dans *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*, cat. expo., Hong Kong, 1994, p. 10-22.

13 De nombreux artistes des années 1980 trouvent leur inspiration dans l'histoire de l'art et la pensée intellectuelle occidentales, en particulier dans les écrits de Freud, Nietzsche, Sartre ou encore Camus. Leurs œuvres explorent la psychologie humaine, questionnent l'existence et la condition humaine, et réfléchissent sur la nature de la réalité et de la perception. Ces artistes sont qualifiés d'« idéalistes » dans l'approche de Li.

14 Ce catalogue est disponible en ligne en accès libre à l'adresse suivante : <https://www.china1980s.org/en/Default.aspx>. [consulté le 28 avril 2024]

15 WANG Guangyi, *La Grande Critique - Coca-Cola*, 1990, Huile sur toile, 200 × 200 cm, collection privée.

16 FANG Lijun, *Série II, n° 1, n° 4, n° 6, n° 7*, 1991-92, huile sur toile, 200 cm × 200 cm, collection privée.

et troublante. Le sentiment d'inactivité et d'ennui des hommes chauves y est magnifiquement rendu par l'impression¹⁷.

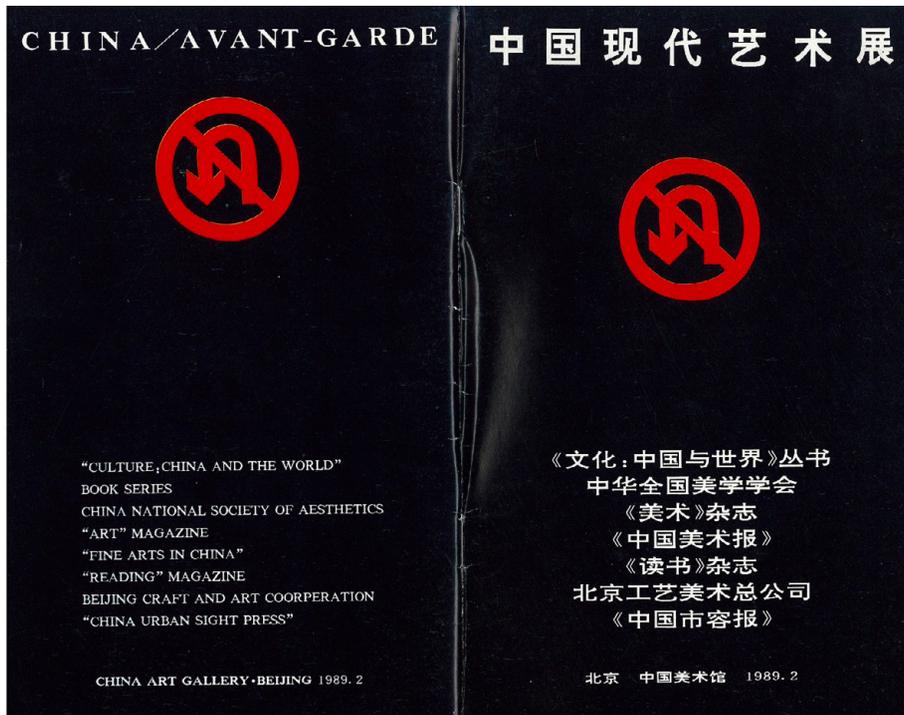


Fig. 2. Couverture du catalogue d'exposition *China/Avant-Garde* 1989, conservé dans les archives de Fei Dawei à l'Asia Art Archive. Avec l'aimable autorisation de Fei Dawei et de l'Asia Art Archive, Hong Kong.

Forte de son succès initial, l'exposition voyage pendant cinq ans, de 1993 à 1998, sous un format réduit, dans huit musées répartis entre l'Australie, le Canada et les États-Unis. La diffusion de ce catalogue aux auteurs multiples renforce la portée de *China's New Art, Post-1989* lors de sa tournée itinérante¹⁸. Celle-ci

17 La présentation de ces deux artistes occupe une place considérable dans le catalogue. Représentants du « political Pop » et du « Cynical Realism », ils vont rapidement remporter un succès commercial et deviendront millionnaires très tôt.

18 Cette remarque est formulée par l'un des deux commissaires, Chang Tsong-zung, dans son article intitulé « Beyond the Middle Kingdom: An Insider's View », publié dans le catalogue de l'exposition *Inside Out: New Chinese Art*, *op. cit.* à la note 4, p. 72. Lors d'une discussion récente avec Gao Minglu, professeur à l'université de Pittsburgh et commissaire d'exposition, ce dernier a également souligné qu'en 1994, lors d'une conférence sur l'art contemporain chinois à Vancouver, le catalogue *China's New Art, Post-1989* avait été au centre des débats (entretien en visioconférence avec l'auteur, 27 avril 2023).

met en lumière des artistes tels que Feng Mengbo, Wang Guangyi, Yu Youhan (1943-2023), Fang Lijun, ou encore Liu Wei (1965-), tous affiliés aux styles du « Political Pop » ou du « Cynical Realism ». Dès 1993, la participation de ces artistes à des événements et lieux internationaux majeurs devient courante : l'ascension de l'art chinois au cours des années suivantes est largement due à ces expositions internationales, notamment les biennales de Venise en 1993 et 1995, de São Paulo en 1994 et 1996, ainsi que plusieurs expositions en 1997¹⁹. Tous ces événements jouent un rôle clé dans la construction d'une identité propre à l'art contemporain chinois.

Cependant, de ces succès médiatiques résulte également une interprétation biaisée des discours associés aux styles du « Cynical Realism » et du « Political Pop », les artistes étant perçus comme des dissidents actifs soumis à la censure et à l'exil en raison de leurs efforts pro-démocratie²⁰. Cette lecture simplifie non seulement la complexité de leurs œuvres, mais omet également le contexte social et culturel profond dans lequel ces artistes opèrent. La publication en couverture du *New York Times Magazine* du 19 décembre 1993 d'une reproduction de *Série II : n° 2*²¹ de Fang Lijun est ainsi accompagnée d'un texte de Andrew Solomon intitulé « Their Irony, Humor (and Art) Can Save China²² » (fig. 3). Cette interprétation simplifie l'intention de l'artiste, en le présentant comme un dissident politique direct alors que les œuvres de Fang, et celles de nombreux artistes de cette période, témoignent d'une critique bien plus subtile des valeurs collectives chinoises, marquée par l'ironie et le cynisme, sans pour autant se réduire à une opposition frontale au régime. Il en est de même du « Political Pop », dont les artistes créent des œuvres satiriques remettant en question la sacralité des symboles de la propagande officielle, notamment les figures politiques emblématiques comme Mao Zedong. Perçue en Chine comme une exploration de l'identité culturelle et du rôle du pouvoir, cette critique, est, en Occident, souvent interprétée comme un acte de dissidence politique explicite.

19 Parmi les expositions notables, on peut citer *Faces and Bodies of the Middle Kingdom* au Rudolfinum de Prague (1997, en Finlande en 1998) ainsi que *Another Long March* à Breda, aux Pays-Bas (1997).

20 Sandra BURTON, « China's New Vanguard », *Time*, 8 février 1993, Vol. 141, Issue 6, p. 46-47. Article consulté dans les archives de Francesca Dal Lago au centre Asia Art Archive de Hong Kong en 2022.

21 FANG Lijun, *Série II, n° 2*, 1993, huile sur toile, 200 cm × 230 cm, collection privée.

22 Andrew SOLOMON, « Their Irony, Humor (and Art) Can Save China », *New York Times Magazine*, 19 décembre 1993, p. 44 (<https://andrewsolomon.com/articles/their-irony-humor-and-art-can-save-china/>, consulté le 10 mai 2024).

Le changement de titre de l'exposition de *China's New Art, Post-1989* à *Mao Goes Pop* lors de son accueil au musée d'Art contemporain d'Australie de Sydney entre juin et août 1993, reflète bien cette tendance des institutions occidentales à insister sur l'aspect dissident du « Political Pop »²³.

Fig. 3. Exemple du magazine *New York Times* avec l'œuvre de Fang Lijun, conservé dans les archives de Joan Lebold Cohen à l'Asia Art Archive à Hong Kong. Avec l'aimable autorisation de Joan Lebold Cohen et de l'Asia Art Archive, Hong Kong (<https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/joan-lebold-cohen-archive-artists-14871/object/fang-lijun-set-of-15-photographs> [image 10/15])

En réalité, les artistes du « Cynical Realism » et du « Political Pop » ne se contentent pas de dénoncer le régime. Leur travail interroge les contradictions internes de la société chinoise, l'évolution des identités individuelles et collectives, ainsi que les tensions entre tradition et modernité. Leur critique, souvent indirecte, se concentre sur une réflexion plus large sur le pouvoir, les institutions et les normes sociales. En évitant une confrontation directe, ils expriment une dissidence subtile, loin d'une critique politique simpliste. Les succès médiatiques en Occident tendent ainsi à réduire ces mouvements artistiques à une opposition binaire au pouvoir, occultant la subtilité et la complexité de leur réflexion sur la société chinoise.

C'est dans ce contexte historique que se tient une autre exposition, intitulée *Another Long March : Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties* aux Pays-Bas, qui vise à dévoiler la complexité du développement de l'art contemporain en Chine et à contrecarrer l'image réductrice souvent associée à ce domaine et liée notamment à l'exposition et au catalogue *China's New art, Post-1989*.

Le catalogue de l'exposition *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties* : la reconnaissance de l'art conceptuel chinois, entre émergence et distorsion internationale

L'exposition *Another Long March : Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties* a lieu en 1997 au Chassé Kazerne, dans la ville hollandaise de Breda. Elle est organisée par la Fundament Foundation et constitue une étape cruciale dans la reconnaissance de l'art conceptuel chinois. Les commissaires de cette exposition, Marianne Brouwer, conservatrice du Département de la sculpture du

²³ Voir à ce propos CHANG Tsong-Zung, « Beyond the Middle Kingdom: An Insider's View », art. cit. note 18.

musée Kröller-Muller (Otterlo, Pays-Bas), et Chris Driessen, initiateur du projet auprès de la Fundament Foundation, visent à déconstruire l'image réductrice de l'art contemporain chinois, souvent limité aux œuvres du « Political Pop » et du « Cynical Realism ». Dans leur essai du catalogue, ces œuvres sont considérées par les deux commissaires comme « simples et faciles à comprendre » et essentiellement « chinoises à l'œil²⁴ ». Pour diversifier la sélection des artistes, les commissaires passent cinq mois en Chine à leur rendre visite et à discuter avec eux. Ils approchent également des critiques d'art, des galeristes, des conservateurs et des professeurs d'université pour obtenir leurs avis²⁵. Le titre même de l'exposition, *Another Long March*, référence ironique à la Longue Marche²⁶, est une manière pour les commissaires de critiquer la tendance occidentale à percevoir l'art contemporain chinois uniquement comme un art de protestation réprimé²⁷. Ce titre met également en lumière le long et patient parcours des artistes depuis le début des années 1980, sans aucun soutien de l'État, dans leur quête de reconnaissance et d'intégration, tant sur la scène internationale que nationale²⁸. Les artistes présentés dans cette exposition viennent de Pékin, Shanghai, Hangzhou et Canton. L'exposition présente des pièces réalisées sur place ainsi que des travaux antérieurs compilés sous forme de vidéos, offrant ainsi aux spectateurs des perspectives supplémentaires pour mieux appréhender les œuvres. Sont par exemple exposées des œuvres de Yin Xiuzhen (1963-). À travers ses installations telles que *Chassé Barracks Breda, Building H, Room No. 18*²⁹, cette artiste aborde des thèmes de violence, d'instabilité et d'insécurité, souvent en utilisant des objets du quotidien pour illustrer les défis auxquels sont confrontées les femmes.

24 Marianne BROUWER et Chris DRIESSEN, « Another long march », dans Chris DRIESSEN, Heidi VAN MIERLO (éd.) *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*, cat. expo., Breda, Fundament Foundation, 1997, p. 11 : « Eenvoudig en direct te begrijpen », « Chinese' om te zien ».

25 Toutes les personnes qu'ils rencontrent ou avec lesquelles ils discutent sont mentionnées sur la première page du catalogue.

26 La Longue Marche, qui se déroule entre 1934 et 1935, est un événement historique durant lequel l'Armée rouge chinoise parcourt environ 12500 kilomètres pour échapper aux forces nationalistes, symbolisant la résilience et la détermination du Parti communiste chinois.

27 Marianne BROUWER et Chris DRIESSEN, « Another long march », art. cit. à la note 24.

28 *Ibid.*

29 YIN Xiuzhen, *Chassé Barracks Breda, Building H, Room No. 18*, 1997, dortoir, 8 lits, matelas, oreillers, draps, couvertures, photographie, ruban adhésif, béton, explosifs, 800 × 590 × 270 cm.

Le catalogue (fig. 4) se distingue par son exploration du concept d'« art conceptuel chinois », une notion encore peu reconnue à l'époque, notamment en Occident. D'après les commissaires, l'art des années 90 en Chine se caractérise par une résistance ironique et des formes de déconstruction face à la censure et au contrôle de l'État³⁰. Les artistes chinois utilisent des médias contemporains tels que la vidéo, la performance et l'installation pour exprimer des concepts innovants, privilégient l'idée sur sa réalisation plastique et s'en servent de moyens de résistance et de critique sociale et politique, particulièrement dans le contexte chinois où ces formes d'art ne sont pas officiellement reconnues comme pratiques officielles en Chine. Ces artistes abordent des thèmes universels comme la culture de consommation, l'identité personnelle, et la critique sociale, en adoptant une posture subversive grâce à l'humour et à la satire³¹.

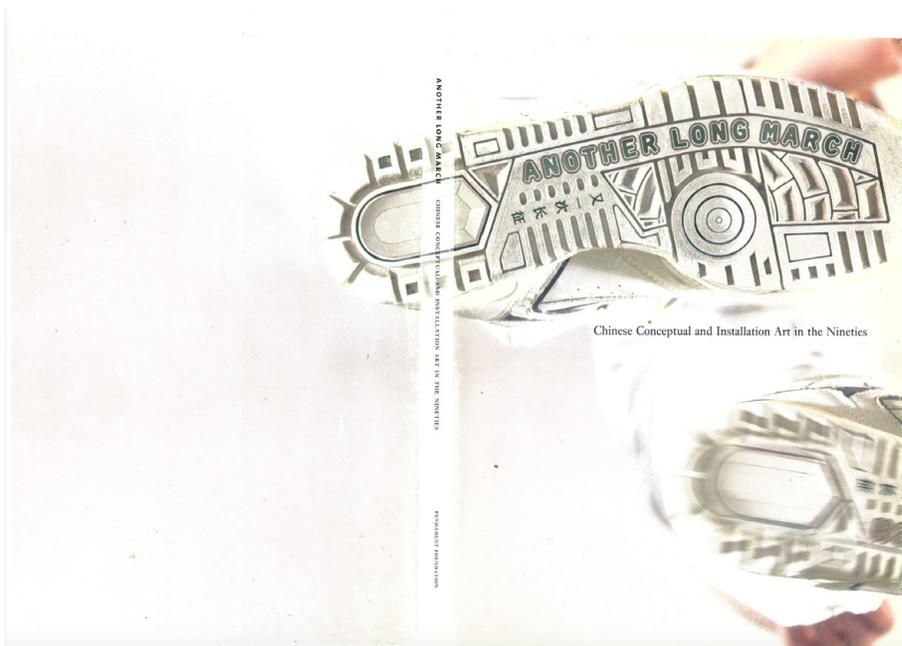


Fig. 4. Couverture du catalogue d'exposition *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*.

L'un des aspects fondamentaux de ce catalogue est donc l'analyse théorique de ces transformations de l'art chinois. Fei Dawei, dans son essai, explore la notion d'art conceptuel chinois en tant que genre qui rompt avec les techniques

30 *Ibid.*, p. 12.

31 *Ibid.*

artisanales traditionnelles et les normes esthétiques conventionnelles. Il souligne que cet art privilégie l'utilisation de matériaux prêts à l'emploi, et offre ainsi aux artistes une plus grande liberté d'expression. Apparu dans les années 1980, l'art conceptuel chinois ne se définit pour lui ni par un style ni par une école particulière, mais par une démarche collective visant à repousser les limites et à expérimenter de nouvelles formes d'expression³². De son côté, Hou Hanru examine dans son texte l'évolution de l'art contemporain chinois entre 1976 et les années 1990, sans aborder directement les théories de l'art conceptuel mais en mettant l'accent sur l'importance des nouveaux médias. Il ne se limite pas à leur aspect technique, mais les considère aussi comme une notion socio-culturelle. Hou souligne que l'information et sa diffusion redéfinissent la vie culturelle, sociale, économique et politique. Les artistes chinois utilisent ces nouveaux outils pour créer des œuvres qui interrogent l'impact des transformations sociétales sur la culture urbaine chinoise³³.

Certains textes du catalogue reviennent par ailleurs sur les tensions et les malentendus entre la reconnaissance internationale de l'art contemporain chinois et la manière dont il est uniquement perçu comme un art de protestation³⁴. Fei cite ainsi l'artiste Geng Jianyi (1962-) pour souligner que les artistes chinois jouiraient tout de même d'une certaine liberté de création qui leur permettrait de s'exprimer où et comme ils le souhaitent, sans être contraints par des règles ou des attentes strictes. Cette liberté, bien que limitée par le contrôle étatique en Chine, leur permettrait de dévier des chemins traditionnels ou conventionnels pour explorer de nouvelles formes d'expression, souvent inattendues dans les cadres occidentaux, souvent surprenantes et difficiles à comprendre selon les grilles de lecture habituelles.

Les textes du catalogue permettent également de réévaluer la place de certains artistes déjà connus en Occident. Feng Mengbo (1966 -), précédemment étiqueté comme représentant du « Political Pop » suite à l'exposition de 1993, propose ainsi une œuvre intitulée *My Private Album*³⁵ sous forme de CD-ROM, un médium innovant à l'époque. Cette œuvre explore la relation entre mémoire personnelle et histoire collective, remettant en question les récits historiques

32 FEI Dawei, « When we look », dans *Another Long March: Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties*, op. cit. à la note 24, p. 11.

33 HOU Hanru, « Somewhere between utopia and chaos Contemporary Art in China today », dans *ibid.*, p. 55-91.

34 TANG Di, « A frowning smile », dans *ibid.*, p. 131.

35 FENG Mengbo, *My Private Album*, 1996, CD-ROM interactif, collection privée.

officiels. Les commissaires considèrent donc Feng comme un artiste conceptuel, dont le travail dépasse la critique politique pour interroger des notions plus profondes d'identité et de subjectivité.

Après l'ouverture de l'exposition, Feng Mengbo et Wang Jianwei (1958-) sont invités à participer à la Documenta X en 1997, après que Catherine David, directrice de la Documenta, ait assisté à l'inauguration de « Another Long March ». Cet événement marque une reconnaissance internationale pour ces artistes chinois, devenus les seuls artistes asiatiques invités à participer à cette prestigieuse exposition³⁶.

Le catalogue de l'exposition *Inside Out: New Chinese Art* : repenser l'identité artistique chinoise entre tradition et mondialisation

Le troisième catalogue est associé à l'exposition *Inside Out: New Chinese Art*, co-organisée par l'Asia Society et le musée d'Art moderne de San Francisco (fig. 5). Il constitue un document essentiel pour saisir la portée et la diversité de l'art contemporain chinois. Cette exposition itinérante débute à la Galerie de l'Asia Society de New York, puis se déplace au musée d'Art moderne de San Francisco (SFMOMA) en 1999. Elle est également présentée au Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, au Tacoma Art Museum, à la Henry Art Gallery de Seattle, ainsi qu'au Japon et à Hong Kong. La collaboration entre l'Asia Society et le SFMOMA souligne l'importance de considérer l'art contemporain chinois dans un cadre à la fois local et global, révélant les interactions entre les traditions culturelles chinoises et les influences occidentales. Cette initiative vise également à remettre en question les « hypothèses traditionnelles sur l'art 'asiatique' tout en élargissant les horizons de l'art 'contemporain'³⁷ », comme le soulignent Vishakha N. Desai (1949-), vice-présidente des programmes culturels et directrice des galeries Asia Society, et David A. Ross, directeur du SFMOMA. Gao Minglu, critique d'art renommé résidant aux États-Unis depuis 1991, joue un rôle clé en tant que commissaire invité. Son expertise approfondie de l'art contemporain chinois, enrichie par son expérience en Chine en tant que rédacteur

36 CHANG Tsong-zung, « Beyond the Middle Kingdom: An Insider's View », dans *Inside out: New Chinese Art*, *op. cit.* à la note 4, p. 73.

37 Vishakha N. DESAI et David A. Ross, « Foreword » dans *ibid.*, p. 7.

du magazine *Meishu*³⁸ et par l'organisation de plusieurs expositions d'artistes chinois en Amérique du Nord, apporte une profondeur analytique précieuse à l'exposition. Il est épaulé par deux conservateurs : Gary Garrels (1957-), qui occupe le poste de Elise S. Haas conservateur principal de la peinture et de la sculpture au SFMOMA, et Colin Mackenzie, conservateur et assistant directeur des galeries de l'Asia Society.

Fig. 5. Couverture du catalogue d'exposition *Inside Out : New Chinese Art*. Avec l'aimable autorisation de l'University of California Press (<https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/inside-out-new-chinese-art>)

Cette exposition se distingue par sa portée géographique et sa diversité artistique, en présentant des œuvres d'artistes basés non seulement en Chine continentale, mais aussi à Taïwan, Hong Kong et des artistes chinois vivant à l'étranger. L'objectif est de révéler au public international la vitalité et la diversité de l'art contemporain chinois, et de mettre en lumière des créations dynamiques issues de divers contextes culturels et géographiques. Elle offre ainsi une vue d'ensemble riche et nuancée de la scène artistique contemporaine chinoise. L'exposition et son catalogue présentent de nombreux artistes ayant émergé dans les années 1980, en exposant leurs œuvres les plus récentes ainsi que leurs travaux antérieurs. Cette chronologie étendue permet d'analyser l'évolution de leur pensée artistique et de déterminer la manière dont les influences sociales, politiques et culturelles ont façonné leur pratique au fil du temps. Une section est dédiée aux artistes émigrés, incluant des photographies de leurs œuvres et des informations détaillées sur leur parcours, ainsi que sur le contexte historique et social de leurs créations. Cela permet de comprendre l'impact de l'émigration sur leur travail artistique, avant et après leur départ de Chine. En réunissant des œuvres dispersées à travers le monde, l'exposition réalise une relocalisation symbolique de l'art contemporain chinois ; elle offre également une perspective cohérente et enrichissante. Cette exposition vise à approfondir les dynamiques de modernité et d'identité au sein de l'art contemporain chinois, afin de montrer comment les artistes naviguent et transforment ces influences dans leurs œuvres. Elle aborde également les défis de la modernisation globale et des identités transitionnelles, offrant une plateforme pour discuter de ces questions à une échelle globale et transnationale³⁹. Le titre *Inside Out* reflète la

³⁸ Le magazine *Meishu* est l'un des principaux magazines d'art en Chine. Gao y a travaillé de 1984 à 1989.

³⁹ GAO Minglu, « Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art », dans *Inside out: New Chinese Art*, *op. cit.* à la note 4, p. 15.

transition des sociétés chinoises et les relations entre l'intérieur et l'extérieur par la pratique visuelle⁴⁰.

Face à une telle diversité, et alors que l'exposition offre une expérience visuelle immédiate, mais éphémère, son catalogue, dont la couverture reproduit une photographie prise par Robyn Beck lors d'une performance de Zhang Huan (1965-) en 1997⁴¹, apporte une dimension complémentaire en fixant les œuvres sur papier. Il joue un rôle crucial dans la préservation et la diffusion de ces œuvres, notamment celles créées dans des contextes d'auto-exil difficilement visibles dans les circuits traditionnels. Le catalogue devient ainsi un espace où ces œuvres, parfois intimes, trouvent un public élargi à travers des photographies qui les replacent dans leur contexte de création, notamment des appartements d'artistes ou des performances publiques. C'est le cas par exemple des œuvres de Yin Xiuzhen, une artiste également présentée dans l'exposition de 1997, dont les travaux témoignent de cette pratique artistique introspective, souvent confinée à des espaces privés.

En plus de documenter visuellement les œuvres, le catalogue engage un véritable débat sur l'art contemporain chinois à travers neuf essais de professeurs d'université, chercheurs et critiques d'art. Les analyses mettent en lumière deux aspects essentiels : d'une part, l'évolution de l'art contemporain chinois et les stratégies mises en œuvre par les artistes, y compris les artistes émigrés, pour s'adapter à un contexte sociopolitique et culturel complexe; d'autre part, la situation des scènes artistiques taïwanaise et hongkongaise, offrant ainsi une perspective comparative. Fournissent un cadre d'interprétation plus large que l'exposition elle-même, ces contributions abordent de manière approfondie les questions d'identité, de modernité et de diaspora.

Les deux articles de Gao expliquent ainsi qu'en Chine continentale, l'art contemporain est souvent marqué par une quête de subjectivité libre face à une idéologie étatique rigide. Les artistes cherchent à s'exprimer en dehors des contraintes gouvernementales, réagissant ainsi à l'histoire et à la politique du pays. Gao observe que le succès du « Political Pop » et du « Cynical Realism », combiné aux réformes économiques des années 1990, a conduit à une vague commerciale internationale, ouvrant le marché de l'art en Chine et suscitant une surproduction artistique commerciale. Face à cette situation, les artistes chinois qu'il qualifie de « conceptuels », adoptent diverses stratégies. Certains

40 *Ibid.*

41 ZHANG Huan, *Élever le niveau de l'eau dans un étang à poissons*, performance à l'étang à poissons de Nanmofang, Pékin, le 15 août 1997, photographie de Robyn Beck.

choisissent de travailler à l'étranger pour trouver un public plus réceptif et des opportunités sans les contraintes du marché chinois. D'autres, restés en Chine, choisissent de se retirer socialement et culturellement. Gao décrit ce phénomène comme l'« Art d'appartement⁴² », où des œuvres sont créées en auto-exil dans des espaces privés, souvent sans intention de les vendre. Cette approche répond aux défis tels que le manque de reconnaissance officielles et la rareté des ressources financières. Ces œuvres, adaptées aux espaces limités des appartements, sont souvent de petite taille et destinées à un public restreint. En parallèle, d'autres artistes choisissent une approche plus directe et provocatrice en confrontant la société à travers des œuvres et performances dans des espaces publics, abordant des questions telles que le matérialisme et la commercialisation. La performance, une forme artistique ayant émergée dans les années 1980, joue un rôle significatif dans cette dynamique. Malgré les interdictions, comme celles rencontrées lors de l'exposition *China/Avant-Garde*, ces pratiques performatives persistent en Chine. Le *Beijing East Village*, un village rural près de Pékin, bien que fermé par la police en 1995, illustre cette résistance où des artistes comme Zhang Huan et Ma Liuming, abordent des thèmes comme la sexualité, le genre et la souffrance personnelle. Lors de l'exposition, Zhang réalise la performance *Pèlerinage : Fengshui à New York*, dont la mise en scène physique et émotionnelle ne peut être retranscrite au catalogue. Néanmoins le catalogue, en documentant les performances antérieures de ces artistes – comme celle représentée sur sa couverture – et en les analysant permet de mieux comprendre les résonances historiques, spirituelles et sociales de cette œuvre. Le catalogue offre donc une réflexion plus approfondie et contextualisée de l'œuvre de Zhang, que l'expérience directe de l'exposition ne peut à elle seule pleinement fournir.

Le catalogue met également en avant des artistes chinois « overseas⁴³ », tels que des artistes reconnus comme Huang Yong Ping (1954-2019), Shen Yuan (1959-), Cai Guo-Qiang, Chen Zhen (1955-), Yan Pei-Ming (1960-) et Xu Bing (1955-)⁴⁴. Hou souligne que ces artistes ne se considèrent plus uniquement comme des artistes chinois, mais comme des artistes indépendants qui apportent leurs expériences culturelles chinoises dans un contexte occidental. Cela leur

42 GAO Minglu, « From Elite to Small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China », dans *Inside out: New Chinese Art*, op. cit. à la note 4, p. 161.

43 HOU Hanru et GAO Minglu, « Strategies of Survival in the Third Space: A Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990S », dans *Inside out: New Chinese Art*, op. cit. à la note 4, p. 183.

44 *Ibid.*, p. 183-189.

permet de se positionner dans le « troisième espace » décrit par Homi Bhabha⁴⁵ (1949-), qui transforme l'opposition traditionnelle entre Orient et Occident en une zone interactive. Cette zone permet aux artistes de négocier leur place et d'utiliser leurs expériences culturelles pour s'intégrer activement dans la culture dominante occidentale. Hou perçoit la culture des immigrés comme un processus où les artistes utilisent leurs expériences culturelles pour intervenir et s'intégrer activement tout en restant conscients de la nature changeante et performative de l'identité culturelle. Gao utilise le terme « post-orientalisme⁴⁶ » pour décrire la situation de ces artistes, soulignant qu'ils sont souvent perçus dans un cadre encore limité par des perceptions orientalisantes. Il note également une différence entre l'Europe et les États-Unis dans la perception de la diaspora, soulignant que le sentiment de déracinement est moins présent aux États-Unis en raison d'une identité communautaire plus claire. Gao met en avant le fait que, pour les artistes chinois aux États-Unis, le concept de diaspora peut être moins pertinent car ils ont moins le sentiment d'être exilés.

L'art contemporain chinois des années 1990 se déploie sur une géographie élatée et présente une diversité stylistique remarquable, résultant directement d'un contexte sociopolitique en profonde mutation. Les expositions internationales et leurs catalogues, tout en étant des véhicules indispensables à la reconnaissance globale de cet art, apportent une dimension supplémentaire à sa lecture. Contrairement aux expositions, qui se limitent à la présentation physique des œuvres, les catalogues jouent un rôle critique en structurant un discours analytique qui dépasse le simple rassemblement des pièces. Ils permettent ainsi de porter un regard approfondi sur les œuvres, offrant une interprétation plus nuancée et contextuelle. Il est néanmoins frappant de constater que nombre des articles tirés de ces catalogues se limitent au développement historique sans offrir de réelle critique substantielle de la forme et du contenu des œuvres. L'étiquette d'« avant-garde » ou de « conceptuel » semble parfois suffire à conférer une signification à cet art, au détriment d'une réflexion plus approfondie.

L'analyse de ces catalogues consacrés à l'art chinois ouvre une réflexion plus large sur les dynamiques de pouvoir, de représentation et de réception dans le champ de l'art contemporain. Ils ne se contentent pas en effet de documenter

45 Homi Bhabha est un penseur postcolonial et professeur titulaire de la chaire Anne F. Rothenberg dans les départements d'anglais et de littérature comparée à l'université de Harvard.

46 Hou Hanru et GAO Minglu, « Strategies of Survival in the Third Space... », art. cit. à la note 43.

un héritage artistique, mais contribuent à façonner des récits qui, parfois, simplifient et réorientent la perception de cet art pour mieux s'intégrer dans les cadres attendus par les institutions et le marché global. Il est crucial que critiques, conservateurs et chercheurs déconstruisent ces lectures réductrices et replacent cet art dans ses contextes multiples, afin de rendre justice à la complexité de ses formes et de ses discours. Sans cette vigilance, l'héritage culturel riche de l'art contemporain chinois risque de se voir enfermé dans des stéréotypes, freinant ainsi la pleine reconnaissance de son évolution et de son potentiel créatif.

MATÉRIALITÉS
L'OBJET CATALOGUE

ELOQUENT IMAGES: ITALIAN ART, PHOTOGRAPHY, AND PROPAGANDA IN THE 1930S

MATILDE CARTOLARI

A general examination of the history of exhibitions since the late 19th century confirms Michelle Henning's remark about the "ubiquity" of photography in modern exhibition contexts.¹ Either as a positive print or in remediated forms, photography features in every step of exhibition making, from the exhibition's first conception to its dissemination through illustrated publications, press, and advertising materials (postcards, leaflets, posters, etc.). From a semiotic perspective – whether we consider exhibitions as a platform for museum communication or as media themselves –, photography is one of the main components through which the exhibition message is formulated, mediated, and transmitted to the audience.²

As exhibition historians, we must beware of the eloquence of photography, considering photographs as elements of a complex system of knowledge production and communication, rather than reducing them to their sole indexical value. As noted by Mary Anne Staniszewski, even well-documented interior photographs offer only a fragmentary projection of the exhibition, an image intentionally "pictured for posterity".³ More than a view of the exhibition, photographs provide a key to decoding the exhibition message as conceived by its author(s), or at least a part thereof.

Within this methodological framework, I would like to focus on the role of photography and illustrated catalogues in the history of international loan exhibitions in the 1930s. I will consider a series of exhibitions promoted in Europe by the Italian Fascist government, namely, the exhibition of *Italian Art*

- 1 Michelle HENNING, "With and Without Walls Photographic Reproduction and the Art Museum", in EAD. (ed.), *Museum Media*, Chichester, West Sussex, Wiley Blackwell, 2015, p. 577–602 (p. 577).
- 2 Eilean HOPPER-GREENHILL (ed.), *Museum, Media, Message*, London/New York, Routledge, 1995; Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 85–149.
- 3 Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, p. xxiii–xxviii.

1200–1900 held at the Royal Academy in London in 1930, the pair of exhibitions *L'art italien de Cimabue à Tiepolo* and *L'art italien des XIX^e-XX^e siècles* held at the Petit Palais and the Jeu de Paume in Paris in 1935, and, finally, the exhibition *The Italian Portrait Across the Centuries* (*Izložba Italijanskog portreta kroz vekove*) held at the Prince Paul Museum (now the National Museum) in Belgrade in 1938.

The Italian exhibitions are not isolated examples: they were part of series of exhibitions of foreign national art organised during the interwar period as an instrument of diplomatic rapprochement and intergovernmental cooperation.⁴ These series mostly adopted a standardised format based on the equivalence between art and nation, itself resulting from the 19th century process of nation building through art historiography as well as museological practice. The Italian case allows us to observe the concrete mobilisation of art historical narratives in the political arena of the early 20th century, tracing an extended temporality that unfolds before, during, and after the exhibition itself.

The Laboratory of the Connoisseur: From the Photo Library to the Exhibition (and back)

In a long interview for the Italian newspaper *Il Corriere della Sera* in 1929, the General Commissioner Ettore Modigliani (1873–1947) provides some insights into behind-the-scenes events for the Italian exhibition to be held London in 1930. Modigliani reveals that a significant part of the preparation took place in the rooms of the Witt Photo Library in London, where he and the British members of the Committee discussed the selection of the exhibits:

In the library of Sir Robert Witt, [...] we have held dozens and dozens of meetings in which each painting has been discussed and assessed with the immediate aid, when necessary, of photographs (a more than sufficient examination for “people in the business”), applying criteria of the strictest rigour, in debates that were sometimes not the most peaceful and that not infrequently ended with regular and formal votes, when not with the decision to go and ascertain “de visu” the value of a painting. And hence, endless visits, of special delegations to Scotland, Ireland, Italy, Belgium, Holland, Berlin, Budapest, etc., took place.⁵

4 Matilde CARTOLARI, *Ambassadors of Beauty. Italian Old Master Exhibitions and Fascist Cultural Diplomacy (1930–1940)*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2025 (in press). Further bibliography is provided infra.

5 Orio VERGANI, “Quando i capolavori viaggiano. Come fu scelto il più grande Museo del mondo”, *Corriere della Sera*, 3 December 1929, p. 3 [the translation is mine].

The conception of the exhibition proceeded in two phases: first a photographic discussion in the Witt Library, then a first-hand examination of artworks in public and private collections across Europe, where the commissioners could assess the quality and state of preservation of the exhibits and possibly arrange a loan before the final display.

Modigliani's description testifies to the importance of photography as a matrix for exhibition making. The connection between photo libraries and exhibition history at this time should not come as a surprise: in fact, the development of photographic and photomechanic reproduction techniques had deeply affected the institutionalisation of art history as a modern scientific discipline, to the point that art history could be defined – in the words of Donald Preziosi – as “the child of photography”.⁶ Thanks to its increasing accuracy and decreasing production costs, by the late 19th century photography had superseded engraving as the leading form of art reproduction, entering the “mental and visual ‘laboratory’” and the “daily routine”⁷ of art historians in every realm of their professional activity.

International connoisseurs hailed the rise of photography as an irreplaceable tool for art historical research, for it afforded unprecedented possibilities to examine and compare artworks from different locations. Although connoisseurs saw photography not so much as a substitute, but rather a complement to first-hand examination, gathering vast collections of photographs soon became key for art historians to asserting their professional status. The strategic importance of photography led to the foundation of photo libraries both in private and institutional contexts, fostering transnational competition, emulation, and exchange. Often, originally private photo collections ended up in public institutions, such as the one donated by Jacques Doucet to the Sorbonne University in 1917.⁸

The Witt Photo Library followed a similar trajectory: what was started as a personal hobby in the 1890s by Robert Clermont Witt (1873–1952) and his wife Mary Helene Marten (1871–1952), the photo collection soon acquired a public character. In 1925, it featured about 250,000 images (both photographs and photomechanical reproductions) of paintings and drawings by ca. 13,000

6 Donald PREZIOSI, *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 37.

7 Costanza CARAFFA, “From ‘Photo Libraries’ to ‘Photo Archives’: On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections”, in EAD. (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011, p. 11–44 (p. 31).

8 Claire DUPIN DE BEYSSAT, “Tracing the Public of the First Parisian Library for Art and Archaeology”, *Journal of Art Historiography*, no. 24, June 2021, p. n.n.

European and North American artists from the 13th to the 19th century. Alongside the collection criteria and indexes, the catalogue provides the opening hours of the library, which welcomed a large flow of international users Monday through Friday from 10 a.m. to 1 p.m. and 2 p.m. to 4 p.m.⁹

By late 1920s, the Witt Photo Library had become an institution whose reputation and outreach extended well beyond the United Kingdom. Meanwhile, Robert Witt – a solicitor by profession – had embarked on a successful career in the art world, combining his chairmanship of the National Art-Collections Fund (today's Art Fund) with a presence on the board of Trustees of the National Gallery.¹⁰ As an art historian and museum trustee, he also participated in the activities of international organisations such as the *Office internationale des musées*.¹¹

The Witt Photo Library, being sorted into national schools, offered an ideal laboratory to plan, envisage, and discuss the arrangement of exhibitions. According to press reports, the same photographic conception described by Modigliani in 1930 also occurred for other international exhibitions held at the Royal Academy in those years, starting with *Flemish and Belgian Art 1300–1900* in 1927.¹² A first foray into the visitors books of the Witt Photo Library confirms these reports: Modigliani's name appears at least once, on 20 May 1929; a few months later, a group of French curators visited the library, most likely to discuss the exhibition *French Art 1200–1900* which would open at the Royal Academy in 1932 (Fig. 1).¹³

9 Robert C. WITT, Mary Helene [MARTEN] WITT, *Supplement to the Catalogue of Painters and Draughtsmen Represented in the Library of Reproductions of Pictures & Drawings Formed by Robert and Mary Witt*, London, Privately Printed, 1925. The catalogue was privately printed in two editions in 1920 and 1925. See: Matilde CARTOLARI, “A Dictionary of Pictures and Drawings.” La Witt Library di Londra fra ricerca, tutela, e mercato”, *Studi di Memofonte*, 2025 (in press).

10 “Witt, Robert, Sir”, *Dictionary of Art Historians* (website), <https://arthistorians.info/witt/r/> [accessed on 13 April 2024].

11 Witt had also been a member of the international *Inventarisierungsmission* to examine former Austria-Hungary collections for reparations after the First World War: Lukas CLADDERS, *Alte Meister-Neue Ordnung: Kunsthistorische Museen in Berlin, Brüssel, Paris und Wien und die Gründung des Office International des Musées (1918–1930)*, Cologne/Weimar/Vienna, Böhlau Verlag, 2018, p. 115–116.

12 “Half a million photos”, *Cambridge Daily News*, 24 July 1939; “A wonderful library”, *Evening Star*, 3 September 1943, in London, Courtauld Institute Archive (from now on CIA), Witt/2/8.

13 London, CIA/Witt/1/3, vol. 4 (20 May 1929); CIA/Witt/1/4, vol. 5 (15 February 1930); a visit by Jean Guiffrey, Paul and Louise Vitry, Paul Jamot, Carle Dreyfus, and René Huyghe occurred on 1st March 1931 (*ibid.*, vol. 6).

DATE	NAME	ADDRESS
Feb 14	W. Smith Mrs M. Buchanan.	17 Wynton Terrace Chpton 205 Zealand.
15 th	J. Hunter Raymond Koechlin Jean Guiffrey Henri Verne Marguerite Verne Paul Jamot Carle Dreyfus Pol Neveux Edward A. H. Werling	The Hague Holland Paris Paris. Paris. Paris Paris Paris. New York
16 th	Thomas C. Hunt Jr. J. O'Connell	Cambridge Mass. 69 St Mary Mansions W

Fig. 1. Visit of Raymond Koechlin, Jean Guiffrey, Henri Verne, Marguerite Verne, Paul Jamot, Carle Dreyfus, Pol Neveux at the Witt Photo Library in London on 15 February 1930. London, Courtauld Institute of Art, Witt Library Archive, 1/4, Visitors books, vol. 5.

In the final displays, the traces of the photographic genesis of exhibitions are especially visible in a connoisseurly interest for reassembling scattered pictorial ensembles. In fact, loan exhibitions allowed a temporary reversal of the centrifugal movement of dispersion of artworks through the forces of private and public collecting. For connoisseurs, this reversal offered the opportunity to realise on a concrete level the virtual reconstructions and comparisons that they had formulated by photographic means in their studies and publications.

Typically, this reassembling concerned dispersed panels of polyptychs (e.g., predella pieces), which had undergone various forms of dismantling, sale, and mutilation over the previous centuries. One Italian example of this is Tiepolo's *The Finding of Moses*, whose right portion *A Halberdier* in the Fauchier-Magnan collection in Paris, cropped and sold as a separate piece in the early 19th century, was for the first time reunited with its main section, as lent by the National Gallery of Scotland.¹⁴ The reassembled painting appears both in its virtual

14 *Exhibition of Italian Art 1200–1900*, exh. cat., London, Royal Academy of Arts (William Clowes and Sons LTD), 1930 (4th edition), p. 118–119, cat. no. 178–179. The *Halbardier* is in the Agnelli collection in Turin from the 1950s: <https://www.pinacoteca-agnelli.it/collezione/giambattista-tiepolo-alabardiere-in-un-paesaggio/> [accessed on 13 April 2024].

photographic reconstruction in the *Illustrated Souvenir* of the exhibition, and in its actual hanging in A. C. Cooper's photograph of Gallery III (Figs. 2–3). This kind of reunions remains one of the main art historical drives behind exhibition making: the same Tiepolo reconstruction, for instance, was one of the highlights of the recent exhibition *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, held in Udine (Italy) in 2012.¹⁵



Fig. 2. London, Burlington House, *Italian Art 1200–1900, 1930*, Gallery III, South and West Wall. Photo A.C. Cooper. London, Royal Academy Archive. © Royal Academy of Arts

- 15 Linda BOREAN, William L. BARCHAM (eds.), *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, exh. cat., Udine, Civici Musei, 2012, p. 109–138, cat. no. 1b. As often happens (exhibition history tends to have a short memory), the reassembling was presented as a *première*. An interesting example of such exhibitionary praxis is: Mauro NATALE, Cecilia CAVALCA (eds.), *Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna: La riscoperta di un capolavoro*, exh. cat., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020.

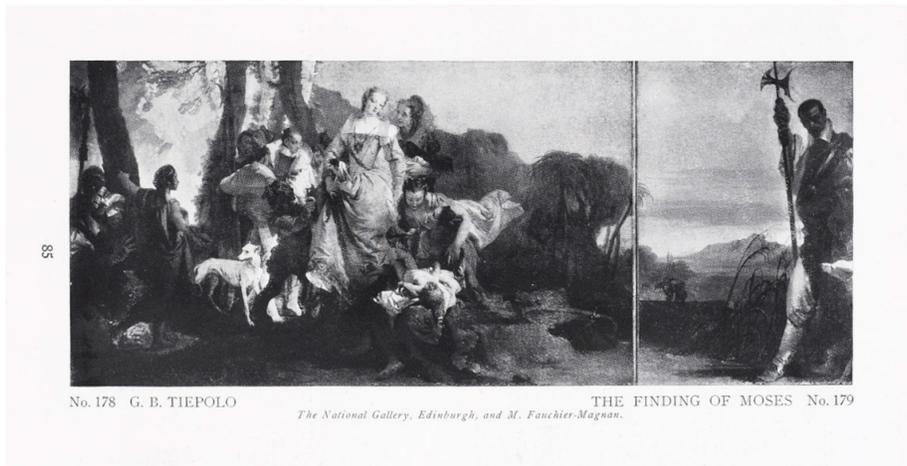


Fig. 3. *The Finding of Moses* by Giambattista Tiepolo (photographic reconstruction) in the catalogue *An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Italian Art*, London, Clowes and Sons, 1930 (4th ed.), p. 85.

Photography here operates as a blueprint, underlying art history as a professional expertise and practice; an epistemic marker reverberating from the printed page to the exhibition walls. The equivalence between artistic and national identity is naturalised, prior to the exhibition, in the very taxonomy of the photo library, which itself results from the previous codification of art historiography and museology according to national schools.¹⁶ In an analogous circular movement, the knowledge produced by the exhibition returns to the photo library in the form of new images – i.e., the illustrated publications systematically collected by the Witts –, and additional data in the card catalogue system (new dating or attributions, catalogue clippings, bibliographic references).¹⁷ This process highlights the importance of the Witt collection – to take up Costanza Caraffa and Tiziana Serena’s proposal – not only as library but as photo archive, a site where new meanings are constantly fabricated, negotiated, and sedimented.¹⁸

Finally, in the context of interwar Europe, the Witt Photo Library also embodied the internationalist spirit of intellectual cooperation. The visual vocabulary of photography served as a *lingua franca* for art historians to develop the international exhibition programme at the Royal Academy, in an effort of cooperation

16 Cf. Costanza CARAFFA, Tiziana SERENA (eds.), *Photo Archives and the Idea of Nation*, conference proceedings, Berlin/Boston, De Gruyter, 2015.

17 CARTOLARI, “‘A Dictionary of Pictures and Drawings.’...”, art. cit. at note 9.

18 CARAFFA, “From ‘Photo Libraries’ to ‘Photo Archives’...”, art. cit. at note 7; Costanza CARAFFA, Tiziana SERENA (eds.), “Archivi fotografici: Spazi del sapere, luoghi della ricerca”, *Ricerche di storia dell’arte*, no. 106, 2012.

and goodwill that finds its ultimate expression in the loan of works of art. The reassembling of dispersed assets epitomised the internationalist imagery of cultural understanding, while also revealing the paradoxes and contradictions of a cooperation expressed in strongly nationalistic and, as we shall see, propagandistic terms.

The Power of the Illustrated Catalogue: Diplomatic Exhibitions and Fascist Propaganda

Regarding the Italian exhibitions abroad, scholars have rightly pointed out the progressive intensification of Fascist propaganda throughout that decade, which reflected the increasing totalitarian intervention in Italian cultural politics and accompanied the invasion of Ethiopia and the imperial proclamation in 1935–1936. International exhibitions fell under the remit of the new Propaganda Office, which was founded in 1933–1934 and rapidly grew into a separate Ministry (of Press and Propaganda and, from 1937, of Popular Culture).¹⁹ In the following paragraphs, I will try to answer the question as to whether such propagandistic intensification is visible in the exhibition catalogues, and how, all the while following the red thread of the photographic image.

As previously mentioned, the Italian exhibitions (London 1930; Paris 1935; Belgrade 1938) belonged to series of international exhibitions held in various contexts: within the winter exhibition programme of the Royal Academy in London, notably from 1927;²⁰ at the Jeu de Paume in Paris, opened in 1922 as a branch of the Musée du Luxembourg dedicated to the “écoles étrangères

19 Lorenzo CARLETTI, Cristiano GIOMETTI, *Raffaello on the road: Rinascimento e propaganda fascista in America (1938–40)*, Rome, Carocci, 2016, p. 14–32.

20 Retrospective exhibitions of foreign national schools had been held at the Royal Academy earlier (e.g., *Exhibition of Spanish painting, 1920–1921*), but the series acquired a certain regularity starting with the Flemish exhibition of 1927.

contemporaines”;²¹ and in the newly-founded Prince Paul Museum in Belgrade from 1936.²²

The preparation of these exhibitions – including their catalogues – followed an increasingly professionalised and standardised praxis. Following the first selection, the Italian organisers took charge of loans from Italy, while the host partners managed their own domestic and the international loans.

Similarly, the compilation of the catalogue was the result of a collective effort. Loan procedures generally required lenders to compile first a data and bibliographical sheet, to be then expanded into a brief catalogue entry by one or more exhibition commissioners (who were usually museum curators and members of the organising committee) based on their expertise. The London exhibition catalogue resulted from a joint Italo-British effort (mirroring the partition of loans),²³ while the Parisian organisers prepared the catalogue with a limited support of their Italian counterparts.²⁴ The Belgrade exhibition originally

- 21 Mathilde Arnoux, “Beredtes Schweigen: Das Deutschlandbild in der französischen Kulturpolitik der Zwischenkriegszeit am Beispiel der Pariser Kunstausstellungen”, in Christian Welzbacher (ed.), *Der Reichskunstwart: Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933*, Weimar, WTV-Campus Verlag, 2010, p. 269–286; Julien Bastoen, *Das Musée du Luxembourg und der Erste Weltkrieg: ein Museum im Dienst von Kulturdiplomatie und Propaganda*, in Christina Kott, Bénédicte Savoy (eds.), *Mars & Museum: Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Cologne/Weimer/Vienna, Böhlau Verlag, 2016, p. 131–146. See infra, no. 27; and the INHA’s *Répertoire des expositions dans les musées français (1900–1950)*, <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/33> [accessed on 13 April 2024].
- 22 The Prince Paul Museum resulted from the merging of the National Museum and the Museum of Modern Art in 1935: *The Prince Paul Museum*, Belgrade, National Museum, 2011.
- 23 *Exhibition of Italian Art 1200–1900*, exh. cat. cit. at note 14, p. xvii: the Italian exhibits were catalogued by E. Modigliani and Antonio Morassi (Milan, Pinacoteca di Brera), but archival materials also indicate the collaboration of their colleague Fernanda Wittgens; international and British artworks were catalogued by K. Clark (independent scholar), W. G. Constable (National Gallery of London) for paintings; Bernard Rackham (Victoria & Albert Museum) for maiolicas; A. E. Popham (British Museum) for prints and drawings; Eric Millar (V&A) for manuscripts; George Francis Hill (British Museum) for medals; Wilfried Buckley (independent scholar and art collector) for glass.
- 24 *Exposition de l’Art Italien de Cimabue à Tiepolo*, exh. cat., Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1935 (1st ed.), p. 1: Seymour de Ricci (long-time collaborator of French museums) undertook the general editing of the picture section, with entries by Gilles de la Tourette (Louvre), Germaine Barnaud (École du Louvre graduate), François de Rougé, Yves Sjöberg (affiliation unknown), Gabriel Rouchès (Louvre) and Jean Vergnet-Ruiz (RMN); Charles Sterling (Louvre) for drawings (p. 221); the sculpture section (p. 299) was edited by Paul Vitry (Louvre), Mrs. G. L. Micheli and A. Tesseire (unknown) and Jean Prinnet (Bibliothèque nationale), with Filippo Rossi (Bargello) for the Italian works, and Jean Charbonneaux (Louvre) for ancient sculpture; Seymour de Ricci catalogued the plaquettes (p. 359) and

comprised only loans from Italian museums – with the sole exception of two last-minute additions from the Yugoslavian collections –, and consequently its catalogue was an entirely Italian (and precisely, Venetian) enterprise.²⁵ The specific authorship is usually acknowledged in the catalogue introduction, in the individual entries, or in the headings of each section.

The collective and compilatory character of the catalogue entries appears to inhibit the political-ideological agenda, which conversely emerged in full in the catalogue introductions. Here, alongside the organisational skeleton of the exhibition – itself revealing of its institutional context –, a series of short texts by state representatives and general commissioners (sometimes supplemented with texts by prominent intellectuals, such as Paul Valéry or Adolfo Venturi) provided the cultural-political framework for the event.²⁶ As highlighted by Michela Passini, these texts all share a certain formality typical of diplomatic officialdom, promptly adjustable case by case on the basis of political contingencies²⁷. The authors celebrated the exhibition as a joint international venture,

the manuscript section with Tammaro De Marinis (independent, p. 483); George Fontaine (Louvre) for applied arts (p. 395–456); Jean Babelon and André David le Suffleur (BnF) for medals (p. 457). *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles*, exh. cat., publisher unknown, 1935. In the BnF general catalogue, the 1st edition is integrated as [Paris, Musée du Jeu de Paume]; a 2nd and 3rd edition by the Imprimerie Gauthiers-Villars of Paris is also recorded. The catalogue entries are anonymous, but the general editing [last page, n. n.] is by Maraini and Dezarrois with Raffaele Calzini (independent art critic) and Rose Valland (Jeu de Paume); the footnote at p. 39 also suggests the contribution of Biennale staff.

- 25 *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, exh. cat., Venice, Carlo Ferrari, 1938 (p. 16) was compiled by a Venetian team comprising Gino Fogolari (Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte), his daughter Giulia Fogolari, Bruna Forlati Tamaro (Museo Archeologico), Mario Brunetti (Museo Correr). The Yugoslavian loans – the *Portrait of an Unknown Man* by Titian from Prince Paul's private collection and a *Portrait of an Unknown Woman* by Cariani (now attributed to Bernardo Licinio) from the Yugoslavian State collections – were included in the second edition of the catalogue as no. 65a and 67a (Irina SUBOTIĆ, “The Making of a Museum”, in *The Prince Paul Museum*, op. cit. at note 22, p. 15–57).
- 26 *Exhibition of Italian Art 1200–1900*, exh. cat. cit. at note 14, p. x–xxx: texts by R. Witt, Adolfo Venturi and U. Ojetti. *Exposition de l'Art Italien*, exh. cat. cit. at note 24, p. i–xxxvii: texts by George Huisman (directeur général des Beaux-Arts), Paul Valéry, the Italian exhibition General Commissioner Ugo Ojetti, Paul Jamot (Louvre) and the French General Commissioner Raymond Escholier (Petit Palais). For *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles* at the Jeu de Paume, Huisman's text is followed by two texts of the General Commissioners Antonio Maraini and André Dezarrois. Finally, *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, exh. cat. cit. at note 26, p. 7–13: texts by Giuseppe Volpi di Misurata (President of the Venice Biennale) and the General Commissioner Nino Barbantini.
- 27 Michela PASSINI, “Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums: Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars”,

framing it within a long cultural genealogy of artistic exchange (e.g., the Latin tradition in France, or the Grand Tour in Britain).

The 1930 exhibition *Italian Art 1200–1900* in London originated from a private initiative by diplomatic networks (notably by Lady Ivy Chamberlain, *née* Dundas [1878–1941], wife of the Foreign Secretary Austin Chamberlain), which gained the Italian state sanction through Mussolini’s personal approval.²⁸ The entire event, then, proceeded thanks to the organisational efforts of the British Committee together with local civil servant Ettore Modigliani, long-time *Soprintendente* of Lombardy and Director of the Pinacoteca di Brera. The exhibition reflects this interpersonal genesis, in that its display does not present specific ideological markers apart from the usual nationalistic undertones.

The exhibition catalogues – the general catalogue and the *Illustrated Souvenir*, both produced by the Royal Academy through the London publisher William Clowes and Sons²⁹ – closely resemble the typology and layout of the previous *Dutch Art 1450–1900* (octavo-size catalogues sorted by room order); a format that the Royal Academy would maintain, with minimal variation, for the subsequent exhibitions of the series.³⁰ The small booklet realised for the occasion of the exhibition by the Italian Ente Nazionale Industrie Turistiche (ENIT, National Bureau for Tourism Industry), in cooperation with the Italian Railways, fulfils a

in Dominique POULOT, Felicity BODENSTEIN, and José María LANZAROTE GUIRAL (eds.), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revision in National Museums*, conf. proc., Linköping, Linköping University Electronic Press, 2012, p. 457–466; Michela PASSINI, “Les expositions d’arts étrangers au musée du Jeu de Paume (1923–1939) : Ses constructions transnationales de patrimoines nationaux”, in Agnès CALLU (ed.), *Autopsie du musée. Études de cas (1880–2010)*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 143–151.

28 Francis HASKELL, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London, Yale University Press, 2000, p. 107–127; Andrée HAYUM, “Mussolini Exports the Renaissance: The Burlington House Exhibition of 1930 Revisited”, *The Art Bulletin*, no. 101 (2), 2019, p. 83–108.

29 *Exhibition of Italian Art 1200–1900*, exh. cat. cit. at note 14; *Italian Art: An illustrated souvenir of the exhibition of Italian Art at Burlington House, London*, London, William Clowes and Sons LTD, 1930.

30 *Exhibition of Dutch Art 1450–1900*, London, Royal Academy (William Clowes and Sons LTD), 1929; *Dutch Art: An illustrated souvenir of the exhibition of Dutch Art at Burlington House, London*, London, William Clowes and Sons LTD, 1929. This resemblance also emerges in the exhibition posters: London, Royal Academy Archive, PRE/5/2/4 and 5/2/6, at <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/search/archives>. All catalogues of those years are at <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/search/exhibition-catalogues> [accessed on 13 April 2024].

generic purpose of promoting tourism through the well-rehearsed equivalence between Italy's art and its territory.³¹

Additionally, the Italian exhibition featured a two-volume *Commemorative Catalogue* edited by Lord Balmiel (1900–1975) and Kenneth Clark (1903–1983) with the collaboration of Ettore Modigliani and a catalogue of drawings by Arthur E. Popham (1889–1970), both printed in London for the Oxford University Press. Starting from the Dutch exhibition of 1929, the British organisers promoted these more ambitious catalogues – luxurious quarto volumes richly illustrated with mono- and polychrome collotypes – to meet the demand of art lovers, collectors, and scholars.³² In the Italian case, archival sources reveal that the *Commemorative Catalogue* was financed through private subscriptions and proved to be a rather unsuccessful venture: its publication was rescheduled several times due to delays in the editing process; many years later, Kenneth Clark would nearly disown it due to its poor scientific quality.³³

In contrast to London, the ideological backdrop of the two exhibitions *L'art italien de Cimabue à Tiepolo* (Petit Palais) and *L'art italien des XIX^e-XX^e siècles* (Jeu de Paume) is clearly defined by the Italian attempt to obtain France's acquiescence for the impending invasion of Ethiopia. The exhibitions were the result of a series of overlapping initiatives on both the Italian and French side, which gained momentum in the context of the Franco-Italian diplomatic rapprochement and the expansion of Fascist propaganda abroad. The Latin sisterhood celebrated in 1935 served for Italy as a dual promise of imperial expansion and Mediterranean defence against the rise of Nazi Germany.³⁴ The Italian art critic Ugo Ojetti (1871–1946) – a prominent voice in the Fascist establishment – organised the Old Masters exhibition together with the Director of the Petit Palais Raymond

31 [ENIT, Ferrovie dello Stato], *Italian Art at the Exhibition at Burlington House*, Milan/Rome, Bestetti & Tumminelli, 1930.

32 Lord BALMIEL (David Alexander Robert Lindsay), Kenneth CLARK, in collaboration with Ettore MODIGLIANI, *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, 2 vols., London, Oxford University Press (Humphrey Milford), 1931; Arthur E. POPHAM, in consultation with Archibald G. B. RUSSELL, *Italian Drawings exhibited at the Royal Academy, Burlington House, London 1930*, London, Oxford University Press and the Executive Committee of the Exhibition, 1931; *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Dutch Art*, London, Oxford University Press (Humphrey Milford), 1930; Popham's additional volume probably results from the greater commercial appeal of Italian art.

33 CARTOLARI, *Ambassadors of Beauty*, op. cit. at note 4.

34 Emily BRAUN, "Leonardo's Smile", in Roger J. CRUM, Claudia LAZZARO (eds.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 173–186.

Escholier (1882–1971). The two commissioners drew on the support of a team of museum curators from the *Soprintendenza* of Florence and the *Réunion des Musées Nationaux* respectively. For the modern exhibition, the Secretary of the Venice Biennale – nationalised in 1930 – Antonio Maraini (1886–1963) collaborated with the Director of the Jeu de Paume André Dezarrois (1889–1979).

The display at the Petit Palais began with a central rotunda featuring a colossal statue of the Muse Melpomene in the centre, surrounded by statues of Julius Ceasar and Emperor Augustus from the Louvre and flanked by two sculptures. On the left, a bronze replica of the Capitoline Wolf introduced the gallery of pre-Michelangelo sculpture, marking the start of the circular itinerary of the exhibition. To the right of the Melpomene, a porphyry bust of Benito Mussolini by Giuseppe Graziosi closed the exhibition’s chronological circuit at the end of a gallery of post-Michelangelo sculpture. Both the Capitoline Wolf and Mussolini’s bust were oriented towards the Melpomene, setting the ideological compass that guided the exhibition visit, namely the continuity of Fascist Rome with ancient Imperial Rome.³⁵

The two sculptures – unlike the ancient sculptures from the Louvre – do not feature in the general catalogue, where the exhibits are divided by typology and presented alphabetically by author.³⁶ The symbolic presence of the Capitoline Wolf, however, resurfaces in the cover of the illustrated catalogue, where it appears as a logo prominently framed within the Italian tricolour on the front cover, matching the *fascio littorio* on the back (Fig. 4).

35 The hall and the two statues are visible in Annadea SALVATORE, *Exposition de l’art italien de Cimabue à Tiepolo, Parigi, Petit Palais, 1935*, PhD thesis, Ca’ Foscari University of Venice, 2014, at <http://hdl.handle.net/10579/4600> (figs. 12–14 and 55) and at <https://www.petitpalais.paris.fr/en/content/italian-art-cimabue-tiepolo-1935> [accessed on 13 April 2024] in the image gallery.

36 *Exposition de l’art italien*, exh. cat. cit. at note 24, p. 300, cat. no. 1002–1003.



Fig. 4. Front and back cover of the catalogue *L'Art Italien*, Paris, Librairie Floury-Imprimerie Coulouma, 1935.

While the general catalogue – printed by the Imprimerie R. Coulouma of Argenteuil – is a standard typology for catalogues of exhibitions held in Paris during this time,³⁷ the illustrated catalogue by the Parisian Librairie Henri Floury (also printed by Coulouma) is a rather rare specimen. The only other example of this layout is the illustrated catalogue produced by the same Librairie for *L'art flamand de Van Eyck à Bruegel*, an exhibition staged at the Musée de l'Orangerie a few months after the Italian display.³⁸ Archival records do not detail the reasons behind the creation (and abandonment) of this typology, but the Librairie

37 Cf. the Petit Palais exhibitions *Le Nain. Peintures, dessins*, exh. cat., Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1934; *Les chefs-d'œuvre du musée de Grenoble*, exh. cat., Argenteuil, Imprimerie R. Coulouma, 1935 (<https://www.petitpalais.paris.fr/content/catalogues-des-expositions-de-1928-1935> [accessed on 13 April 2024]). A similar layout also applied to catalogues produced by other publishers (e.g., *La donation Emanuele Sarmiento*, exh. cat., Paris, Imprimerie Henon, 1936).

38 *L'art italien*, exh. cat., with introduction by R. Escholier, Paris, Librairie Floury-Imprimerie Coulouma, 1935 (with b/w and colour reproductions by Maison Acriter); *L'art flamand de van Eyck à Bruegel*, exh. cat., Paris, Librairie Floury, 1935. In addition to the Belgian tricolour, the catalogue bears the royal coat of arms on the back. I would like to thank for this reference my colleague Iñigo SALTO SANTAMARIA, who has discussed this exhibition in his doctoral thesis *Ephemeral Museums of Medieval Art in the World War II Era: A Transnational Network of Exhibitions, Curators, and Objects (1929–1956)* (defended at TU Berlin in 2024).

Floury appears to orient its business more towards illustrated monographs, often authored by curators or collaborators of the Paris museums.³⁹

In the modern art exhibition at the Jeu de Paume, Mussolini's bust appeared once again – this time in a modernist rendering by Adolfo Wildt – along with a bust of King Vittorio Emanuele III, shown beside Primo Conti's painting *La prima ondata* (*The First Wave*), depicting a celebratory vision of Mussolini's seizure of power in 1922 ("La Marche sur Rome", as duly inscribed on the pedestal, Fig. 5). These three works stood halfway through the exhibition's itinerary, marking the passage from the 19th century on the ground floor – still divided into regional schools – to the 20th century on the first floor, where Italian art finally spoke a unified national language. Fascism, thus, presented itself as the fulfilment of the process of national unification undertaken during the Risorgimento, as well as the cornerstone of Italy's renewed supremacy in European artistic modernity.⁴⁰



Fig. 5. Paris, Jeu de Paume, *Art Italien des XIX^e et XX^e siècles*, 1935, Room 4. Photo J. B. Bulloz éditeur. Paris, Archive nationales, Fonds photographiques du musée du Luxembourg et du musée d'Art moderne, 20144707/289, Clichés d'exposition 2 © Archives nationales (France)

39 Cf. Raymond ESCHOLIER, *Henri Matisse*, Paris, Librairie Floury/Imprimerie Lang, 1937 ; Charles STERLING, *La peinture française. Les primitifs*, Paris, Librairie Floury, 1938.

40 Costanza BALLARDINI, "Arte e diplomazia. Il caso dell'arte italiana al Musée du Jeu de Paume negli anni Trenta", *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, 2019, no. 2, p. 72–85.

In the *Jeu de Paume* catalogue, Vittorio Emanuele III and Mussolini's busts appear twice: as text, in the catalogue entries sorted by artist in alphabetical order; and as image, in the first two plates of the volume (Fig. 6). The illustrations remodulate the exhibition message based on the different spatial-temporal context of their reception. The typical museum experience of chrono-topological sequencing dissolves into the scholarly taxonomy of the written catalogue, only to be reaffirmed through the symbolic eloquence of images. Such images are no exception in the Fascist cultural politics of the time: since the 1920s, visual arts had been instrumental to establishing the cult of Mussolini as a charismatic leader (the *Duce*). In the 1930s, the busts of Vittorio Emanuele III and Mussolini had become a customary feature of Italian exhibitions organised both domestically and abroad, notably by Maraini and the Venice Biennale.⁴¹

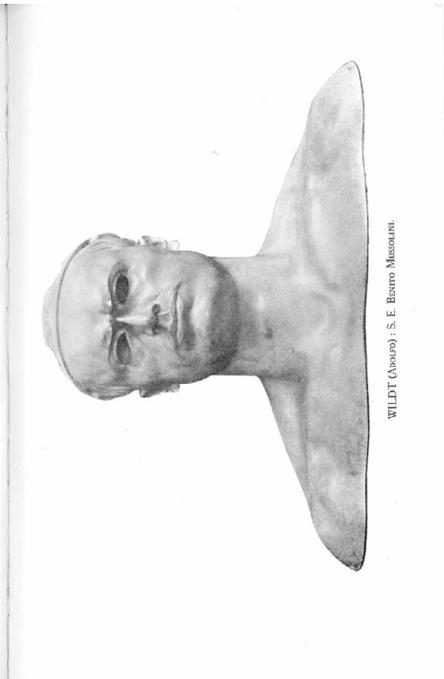


Fig. 6. The Bust of Benito Mussolini by Adolfo Wildt in the catalogue *L'art italien des XIX^e et XX^e siècles*, Publisher unknown [Paris, Musée du Jeu de Paume], 1935, fig. 2.

41 Cf. Maddalena CARLI, *Vedere il fascismo: Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Rome, Carocci, 2020. From the 1930s, the Biennale had become the main centre organising Italian modern art exhibitions abroad: Sileno SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000, p. 79–85.

Finally, in an attempt to boost the popularity of the modern art exhibition – inevitably overshadowed by its Petit Palais counterpart –, its Italian organisers also promoted a contest for the best review (won by a young *Jeu de Paume attachée*, Rose Valland [1898–1980]) and published a French critical anthology that included photographs of the rooms and of the opening ceremony in the presence of the new Minister of Press and Propaganda Galeazzo Ciano.⁴² The attention to the propagandistic output of the exhibitions culminated in the five volumes of general press coverage that the Italian organisers produced as a gift to Mussolini.⁴³

The exhibition *The Italian portrait across the centuries*, held at the Prince Paul Museum in Belgrade in 1938, mirrors the turn of Mussolini's foreign policy after the invasion of Ethiopia, with the establishment of the Italo-German axis and attempt to gain influence in the Balkans. Although its precise genesis is still unknown, the exhibition stems from the Italo-Yugoslav agreement of 1937 and the multiple commercial and diplomatic ties linking Venice with the Balkans. The exhibition was organized by an art critic of the Municipality of Venice, Nino Barbantini, with the support of the Biennale and the Ministry of Popular Culture. The display echoed in a synthetic form its Parisian predecessors, presenting a selection of 118 portraits (paintings and sculptures) spanning from ancient Roman art to the busts of Vittorio Emanuele III and Mussolini.

The Italian organisers entrusted the production of the catalogue and advertising materials to publisher Carlo Ferrari, the leading Venetian art publisher at the time. Interestingly, the Belgrade catalogue differs from those that Ferrari had produced for Barbantini's exhibitions in Venice in the previous years (the *Titian* and *Tintoretto* exhibitions of 1935 and 1937). In the Venetian case, illustrations are inserted directly into the text catalogue entries.⁴⁴ For the Belgrade catalogue,

42 COMITATO ITALIA-FRANCIA (ed.), supported by the Ministero della Stampa e Propaganda, *La Mostra d'arte italiana dell'800 e 900 al Jeu de Paume nella stampa francese* [Venice, Biennale], 1935 (August); Giuliana TOMASELLA, "Venezia-Parigi-Venezia. La mostra di arte italiana a Parigi e le presenze francesi alla biennale di Venezia (1920-1938)", in Francesca PIRANI (ed.), *Il futuro alle spalle. Italia Francia - l'arte tra le due guerre*, Rome, De Luca, 1998, p. 83–93; Laura IAMURRI, "Après l'art moderne: Esposizioni, critici e riviste dalla crisi dei primi anni '30 all'Esposizione Italiana del Jeu de Paume", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, no. 3, 2005, p. 124–136. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia*, op. cit. at note 41, p. 82 refers to a press anthology in the 3rd edition of the catalogue.

43 Benedetta GARZARELLI, «Parleremo al mondo intero»: *La propaganda del fascismo all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 113.

44 *Mostra di Tiziano*, exh. cat., Venice, Carlo Ferrari, 1935; *Mostra di Tintoretto*, exh. cat., Venice, Carlo Ferrari, 1937.

conversely, the short entries are gathered at the beginning of the catalogue, so as to leave room for full-page reproductions of the exhibits facing only very essential captions in capital letters (written in Italian and Yugoslavian, German, and French) on the left-hand page (Fig. 7).

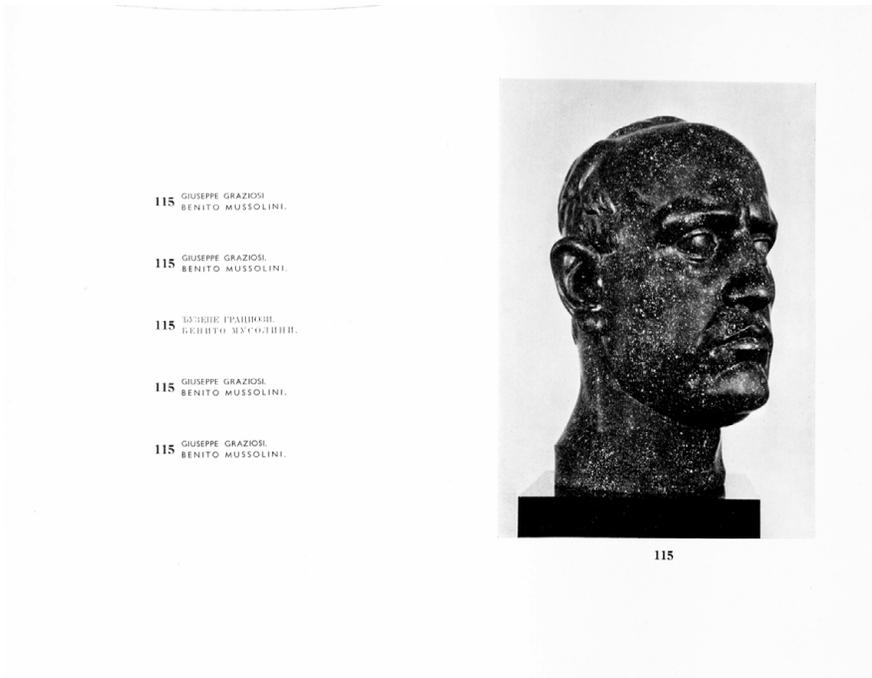


Fig. 7. The Bust of Benito Mussolini by Giuseppe Graziosi in the catalogue *La mostra del ritratto italiano nei secoli*, Venice, Carlo Ferrari, 1938, cat. no. 115.

This catalogue, then, reiterates and amplifies the exhibition message. The absence of textual elements in the image layout maximises the agency of the portrait, namely its capacity to evoke the sitter's living presence in front of the observer. Turning the pages, the catalogue's reader-viewer could re-enact an encounter with the Italian pantheon on display at the Prince Paul Museum. Although certainly not an invention per se, the Belgrade exhibition catalogue is paradigmatic of the evolution of Fascist exhibition diplomacy throughout the decade. By harnessing the silent eloquence of images, catalogues reveal the evolution of an exhibition policy increasingly locked into a tight ideological and propagandistic grid. This grid emerges both in the organisational structure of the exhibitions and in the semantic, and notably visual, structure of the illustrated catalogues. Standing at the junction between image and text, catalogues allowed

the organisers to deploy and remodulate their specific message(s) within the well-established framework of interwar exhibition diplomacy.

The Italian case shows the interplay between exhibitions and art historiography, highlighting the role played by photography both in the formulation (through the juxtaposition of works divided by national schools) and the dissemination of the exhibition message (and notably the transmission of its ideological content). By shaping the equation between Italian art and national identity, exhibition catalogues prove to be not only sources, but active components in what Donald Preziosi defined as the “instrumental technology for fabricating genealogies of value, character, race, spirit, and mentality through the mediating fictions of style, intention, authorship, and reflection: what we call with disingenuous modesty ‘art history’”.⁴⁵

45 PREZIOSI, *Brain of the Earth's Body*, op. cit. at note 6, p. 101.

En 1905, apprenant « qu'il existait un examen, celui d'ouvrier d'art, qui permettait de faire un an de service [militaire] au lieu de trois, dans les mêmes conditions que le médecin ou l'avocat¹ », Marcel Duchamp devient apprenti typographe à Rouen dans l'imprimerie de la Vicomté. Là, « pendant cinq mois, il apprendra toutes les techniques de l'imprimerie et de la gravure² ». Au terme de cet apprentissage, il passe avec succès l'examen qui lui donne le titre et certifie ses compétences d'ouvrier d'art. C'est dire que faire des livres, reproduire et imprimer des motifs, des formes ou des images sont des activités pour lesquelles Duchamp a, dès le début de son trajet artistique, dès le début de son œuvre, acquis et développé un véritable savoir-faire. D'où le fait qu'il ait publié et contribué à réaliser nombre de publications extrêmement variées dans leurs aspects et extrêmement originales dans leur fonctionnalité.

Parmi celles-ci, les catalogues – catalogues d'expositions, catalogues raisonnés – occupent une place de choix. À notre connaissance, le premier catalogue conçu par Duchamp est celui des tableaux, aquarelles et dessins de Francis Picabia dont il était propriétaire, une publication qu'il a lui-même maquettée et dessinée. Datée de 1926, elle ne fait que quelques pages et se résume à une liste d'œuvres imprimée dans des polices de caractère soigneusement choisies³. Il s'agit là de la version originale, de la version première du catalogue, un terme provenant du bas latin *catalogus* signifiant « énumération, liste » et qui est lui-même emprunté au grec *katalogos*, substantif issu du verbe *katalegein* qui veut dire « inscrire sur une liste, enrôler » ou plus littéralement encore « nommer l'un après l'autre » (*kata* a pour sens « de haut en bas » et *legein* « rassembler, dire⁴ »,

1 Marcel DUCHAMP, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 24.

2 Bernard MARCADÉ, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, p. 23.

3 Voir Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, trad. D.-A Canal, Paris, Hazan, 1999, p. 104-105.

4 Voir le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

si bien que le *katalogos* est une énumération ordonnée)⁵. Le dernier catalogue qu'il aura en partie imaginé date de 1965 : il s'agit de la publication accompagnant l'exposition de la collection de Mary Sisler à la galerie Cordier & Ekstrom à New York (14 janvier-13 février), dont il a réalisé la couverture. Elle consiste en une photographie en couleurs de la *Porte, 11 rue Larrey* (1927), un dispositif montré dans cette exposition après avoir été retiré quelques mois plus tôt de son lieu d'origine, l'appartement-atelier de Duchamp situé justement 11 rue Larrey à Paris. Reproduite à droite de la première de couverture dont elle touche le bord, dans un format légèrement plus large et plus long que celui de la publication, l'image en couleurs de la porte qui peut être ouverte et fermée occupe plus des deux tiers de la surface disponible. Si l'on fait passer ses doigts dessus, l'on constate que les trois rectangles intérieurs du battant ont fait l'objet d'un traitement par embossage, par enfoncement du papier, si bien que cette couverture a aussi une dimension tactile. L'on retrouve le même décrochage de format avec le dos de cette quasi-plaquette mais simplement dans ses largeurs, l'image de l'objet n'étant pas cette fois-ci utilisée. Sur les deuxième, troisième et quatrième de couverture de l'ouvrage, toutes blanches, figurent aussi les panneaux intérieurs de la porte identifiables d'une manière tactile : Duchamp les a fait à nouveau reproduire par gaufrage et par embossage (le gaufrage de la deuxième de couverture est la conséquence de l'embossage de la première, et inversement, idem pour la troisième et la quatrième). Cette couverture a été imprimée trois fois. Une première fois, Duchamp a fait apposer sa signature manuscrite à la verticale sur la partie blanche du plat, à gauche de l'image. Lorsque Mary Sisler vit cela, elle la mit au pilon et la fit réimprimer avec, cette fois-ci, sa propre signature⁶ en magenta accompagnée du terme « Collection ». Il existe aussi une version sans signature.

Le catalogue-livre, le catalogue-livre-objet

Ces deux catalogues donnent déjà une première idée de la variété des trouvailles dont l'inventeur du ready-made est capable dans le domaine de l'édition, à la fois sur le plan du graphisme et sur celui des techniques de reproduction, de mise en page et d'impression. Duchamp a d'ailleurs et d'abord développé son

5 Sur le catalogue, voir *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, *Du catalogue*, été-automne 1996 et Pierre ROSENBERG, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, *En revenant de l'expo*, automne 1989, p. 49-56.

6 Voir Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, op. cit. à la note 3, p. 257.

savoir-faire et ses capacités d'invention à travers des catalogues-livres qu'il a pu réaliser en totalité ou en partie. Le deuxième catalogue à son actif est celui de l'exposition *First Papers of Surrealism* présentée à New York du 14 octobre au 7 novembre 1942 dont André Breton et lui-même ont été les commissaires. L'objet, non paginé, comporte cinquante-deux pages et Duchamp en a dessiné la couverture. Sur la première de couverture, il place la photographie d'un des murs en béton d'une baraque située dans la maison de campagne du couple Seligmann, à Sugar Loaf, au nord de New York. Accueilli à l'époque dans ce lieu de villégiature, il demande à son propriétaire la permission de tirer avec sa carabine plusieurs coups contre ce même mur et prend un cliché des impacts. C'est cette image jaunie qu'il utilise pour la couverture du catalogue, un trou étant chaque fois percé à la place des cinq balles encastrées à l'origine dans le béton. On a pu noter que la procédure utilisée par Duchamp pour faire ces trous fait écho à celle qu'il avait inventée quelques années plus tôt pour trouser le *Grand Verre* : pour réaliser les « 9 tirés » situés en haut à droite de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, juste au-dessous de la pointe extrême de la « Voie lactée chair », « il avait "tiré" des allumettes enflammées avec un canon-jouet pour déterminer la position des "Neuf Coups", [des "9 tirés"] percés ensuite à travers la plaque de verre⁷ ». Cette homologie processuelle entre l'*opus magnum* de Duchamp et cet ouvrage montre, si besoin est, qu'il n'y a pas vraiment d'espace de création ou d'intervention mineur pour lui et que, comme il le précise lui-même, « [il] n'[a] jamais fait de distinction entre [s]es gestes de tous les jours et [s]es gestes du dimanche⁸ ». On peut également penser à sa *Boîte verte* (1934) qui réunit une centaine de ses notes, et pour laquelle il utilise des points qui sont aussi des trous pour écrire la totalité des lettres composant le nom de la boîte, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. La quatrième de couverture de ce catalogue est, quant à elle, le gros plan frontal d'un morceau de gruyère : l'image est à bords perdus et donne, elle aussi, à voir des trous, comme si elle reprenait en les multipliant et en les exagérant les motifs du premier plat. Au sommet de la photographie, Duchamp choisit de mettre le titre de l'exposition dans deux polices de caractère très différentes,

7 *Ibid.*, p. 151 et Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe* suivi de *Notes, écrits réunis et présentés* par Michel Sanouillet et Paul Matisse, nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, Flammarion, 2008, (dorénavant mentionné DDSN), p. 72.

8 Alain JOUFFROY, « Conversations avec Marcel Duchamp », *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 118.

la deuxième partie du titre étant en italiques, et d'indiquer au bas de celle-ci les dates et l'adresse du lieu d'exposition, de même que le nom de l'institution organisatrice. L'essentiel des informations est donné et le catalogue garde toute son originalité en restant quand même un minimum informatif – même si ces informations figurent d'habitude plutôt sur la première de couverture. Quant au choix de la couleur jaune appliquée sur la totalité des plats, est-ce une réponse graphique et imprimée à une note de la *Boîte de 1914* évoquant « un monde en jaune⁹ »? Notons que, pour le catalogue de l'exposition *Objects of My Affection* consacrée à Man Ray à la galerie Julien Levy à New York, en avril 1945, Duchamp réalise là aussi la couverture de la publication¹⁰.

Ces explorations graphiques et plastiques amènent quasi naturellement leur auteur à passer du catalogue-livre au catalogue-livre-objet. Deux ans après l'exposition de Man Ray à New York, Duchamp réalise la couverture de la publication accompagnant l'exposition *Le Surréalisme en 1947* visible à la galerie Maeght du 7 juillet au 30 septembre et dont il est, avec André Breton, le co-commissaire. Pour l'édition courante, il fait photographier en gros plan et en noir et blanc, légèrement de côté, par Rémy Duval¹¹, peintre, lithographe et photographe rouennais, le sein d'une femme émergeant d'une pièce de tissu noir soigneusement découpée pour entourer ce dernier. Duval était notamment « connu pour avoir réalisé de nombreux portraits d'artistes, mais aussi, et surtout [...], pour avoir photographié un sein en gros plan dans son ouvrage *Vingt-Huit Nus* publié en 1936¹² ». Le titre simplifié de l'exposition est imprimé en rouge et en majuscules sous le sein mais il existe aussi des exemplaires reproduisant l'image du sein photographié de face par Duval et reproduite sans titre en couverture, ce dernier figurant sur le dos du catalogue. Pour l'édition de luxe numérotée et tirée à 999 exemplaires, dont 49 signés par Breton et Duchamp, le livre devient un objet voire une boîte. Duchamp utilise des seins postiches pour en réaliser la couverture¹³ et explique : « C'était une idée comme une autre. J'avais vu ces

9 DDSN, p. 60.

10 *Man Ray: Objects of My Affection*, cat. expo., galerie Julien Levy, New York, 10-30 avril 1945.

11 Arturo SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, vol. 1, New York, Delano, 2000, n° 523.

12 *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne*, Didier Ottinger (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2001, p. 108.

13 Arturo SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. à la note 11, n° 523; Calvin TOMKINS, *Duchamp. A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 360-361; Bernard MARCADÉ, *Marcel Duchamp. La vie à crédit*, op. cit. à la note 2, p. 387. Francis M. Naumann soutient au contraire que « nous savons [...] aujourd'hui que les seins figurant sur la

faux seins en caoutchouc qu'on vendait dans le commerce. Il fallait les finir, parce que comme ils étaient faits pour être cachés on n'avait pas besoin de faire les détails. J'ai donc travaillé à faire de petits seins, avec le bout rose¹⁴. » En mai 1947, l'artiste américain Enrico Donati aide Duchamp à peindre à l'aquarelle couleur chair ces 999 formes caoutchoutées installées sur le sol de son propre atelier et témoigne : « À la fin on en avait marre mais le boulot avait été fait. J'ai remarqué que je n'aurais jamais pensé être fatigué de manipuler autant de seins et Marcel dit : "C'est peut-être ça toute l'idée"¹⁵. » Donati explique aussi que, en réalité, il a lui-même commandé, avec l'accord de Duchamp, les 999 seins à un fabricant pour qu'ils soient dans un second temps modifiés dans leur aspect et utilisés pour ces éditions de luxe¹⁶. La couverture est réalisée en collant chaque sein en caoutchouc mousse peint à la main sur une pièce de velours noir, le tout étant monté sur carton rose. Sur le dos du catalogue est indiqué le titre de l'exposition et sur la quatrième de couverture la formule encadrée « prière de toucher », qui vaut comme titre de ce montage, est imprimée en capitales. Ce dernier a été choisi par Duchamp après que Donati, lui tendant le premier sein terminé, lui eut dit : « *Please touch*¹⁷ ».

Cette pièce illustre une nouvelle fois les relations privilégiées établies par Duchamp entre son activité d'ouvrier d'art dont témoignent ses catalogues, et son œuvre en général : *Prière de toucher*, réalisé alors qu'il entamait son travail sur *Étant donnés* (1946-1966), autrement dit sur le corps tronqué d'une femme, est le premier exemple dans son œuvre de traitement du corps à travers

couverture en relief du catalogue ont été réalisés d'après un moulage fait par Duchamp en 1947 sur le corps même de [Maria Martins] » (*Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée, op. cit.* à la note 3, p. 165). Naumann se réfère sans doute aux deux moulages en plâtre de seins répertoriés par Schwarz (n° 521 et 522) exécutés par Duchamp, dont un date de juin 1947. Or ce dernier indique lui-même qu'il a utilisé des seins postiches achetés. Sur ce point voir Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 147, qui résume bien la situation.

14 Marcel DUCHAMP, *Entretiens avec Pierre Cabanne, op. cit.* à la note 1, p. 108.

15 Jacques Caumont et Jennifer Gough-Cooper, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 17 mai 1947 », dans *Marcel Duchamp, Work and Life*, Pontus Hulten (éd.), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993.

16 Voir le témoignage de Donati recueilli le 14 décembre 2006 par Michael R. TAYLOR dans *Marcel Duchamp. Étant donnés*, Philadelphie/New Haven/Londres, Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2009, p. 70. Elena Filipovic a, elle aussi, en décembre 2000, recueilli le témoignage de Donati sur ce sujet. Dans cette version, les seins fabriqués l'auraient été à partir de l'empreinte du sein gauche de Maria Martins (*The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge (Mass.)/Londres, The MIT Press, 216, p. 189).

17 Michael R. TAYLOR, *Marcel Duchamp. Étant donnés, op. cit.* à la note 16, p. 70.

une de ses parties, à travers un de ses détails anatomiques¹⁸, un montage qui aborde donc le corps sous le sceau de ce que Melanie Klein aura pu qualifier d'« objet partiel », lequel est un organe (fesse, sein, bouche...) sur lequel se fixe à un moment donné l'intensité fantasmatique et libidinale du sujet. Suivront ainsi *Not a Shoe* (1950), dans lequel l'on a pu voir l'empreinte des lèvres d'un sexe féminin¹⁹, *Feuille de vigne femelle* (1950), empreinte du creux d'un sexe de femme, *Objet-Dard* (1951), tout à la fois évocation d'un sexe masculin, le dard de l'homme, et possible matérialisation de l'empreinte de l'intérieur d'un vagin²⁰ en même temps qu'objet d'art (en réalité, cette forme provient de l'armature utilisée pour la construction d'une partie d'*Étant donnés*). Il faut encore ajouter à cette énumération *With my Tongue in my Cheek* réalisé à Cadaquès durant l'été 1959 qui est le portrait de profil de Duchamp tracé au crayon sur une feuille de papier dont la joue, moulée en plâtre, en est une partie proéminente, singularisée, détaillée, et, la même année, *Torture-morte*, qui n'est autre que la plante d'un pied en plâtre, auquel succède le *Couple de tabliers* en tissu, l'un figurant le sexe féminin, l'autre celui d'un homme. À noter que, en 1956, pour la couverture de la revue *Le Surréalisme, même*, une publication qui n'est donc pas un catalogue, Duchamp utilise *Feuille de vigne femelle* photographié par un photographe new-yorkais dans un dispositif qu'il élabore lui-même et dont il retouche le résultat visuel (il s'agit de l'inversion photographique de l'empreinte). Autant d'utilisations plastiques et graphiques donc de détails anatomiques, d'objets partiels, initiés par *Prière de toucher*.

Mais cette couverture souligne et illustre aussi l'importance de l'érotisme dans l'œuvre-vie de Duchamp, lui qui déclare en 1959 :

L'érotisme est un sujet qui me tient à cœur. J'ai certainement exprimé ce penchant dans mon Verre. En fait, je pense que c'était un simple prétexte pour créer quelque chose en lui donnant une vie érotique, qui est très proche de la vie en général. Il s'agit beaucoup moins de philosophie ou autre que d'une créature animale à multiples facettes, très agréable à utiliser, comme un tube de peinture, pour ainsi dire, et à introduire dans les productions²¹.

18 Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, *op. cit.* à la note 12, p. 110.

19 Jean CLAIR, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 43.

20 *Ibid.*, et Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, *op. cit.* à la note 13, p. 201.

21 « 1959 – Art, anti-art, Marcel Duchamp parle », dans Richard HAMILTON, *Le Grand Déchiffreur*, Paris/Zurich, JRP|Ringier/Maison Rouge, 2009, p. 74. Sur la question de l'érotisme

Et lorsque Pierre Cabanne lui demande, à la fin de sa vie, « quelle est la place de l'érotisme dans votre œuvre? », il répond : « énorme. Visible ou voyante ou en tout cas sous-jacente », avant d'ajouter : « Je crois beaucoup à l'érotisme, parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent²². » Cette persistance d'Éros – « Éros, c'est la vie » – va également de pair avec la question de l'inframince, lequel est une possible incarnation de la délicatesse, de la sensualité extrême, du tact par excellence, de l'effleurement. « Caresse infra mince²³ » énonce en effet Duchamp, ou encore « Contact et infra mince²⁴ » : ce « prière de toucher » est une couverture *digitale*, une invite à l'expérimentation du passage sans poids, sans accroche d'une main sur un corps ou plus précisément sur une peau, fût-elle factice. Un frémissement par contact participant d'« une phénoménologie de l'affleurement²⁵ », qui n'est pas non plus sans rapport avec la quatrième dimension puisque, comme Duchamp l'explique dans une lettre à Serge Stauffer,

l'acte érotique est une parfaite situation quadridimensionnelle – sans utiliser ce vocabulaire, c'est une vieille idée chez moi, une obsession qui s'explique par le fait qu'une sensation tactile qui enveloppe chaque côté d'un objet approche la sensation tactile de la quatrième dimension. Parce que, bien sûr, aucun de nos sens n'a d'application quadridimensionnelle excepté peut-être le toucher, et, en conséquence, l'acte d'amour comme sublimation tactile pourrait être envisagé, ou plutôt ressenti, comme une interprétation physique de la quatrième dimension²⁶.

Érotisme, inframince, quatrième dimension, autant d'éléments qui font de *Prière de toucher* un livre-objet crucial dans l'univers duchampien.

Enfin, ce catalogue d'exposition qui invite à la tactilité va à l'encontre du tabou du toucher qui vertèbre majoritairement la vie des lieux d'exposition (musées, centres d'art, galeries...) dans lesquels il ne faut toucher à rien : en faisant de l'expérience de l'œuvre une question de tact – une question de contact exercé,

chez Duchamp, voir notamment Marc DÉCIMO (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.

22 Marcel DUCHAMP, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, op. cit. à la note 1, p. 109-110.

23 DDSN, p. 285, note 28.

24 *Ibid.*, p. 290, note 38.

25 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, op. cit. à la note 13, p. 167.

26 Jacques CAUMONT et Jennifer GOUGH-COOPER, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 28 mai 1961 », dans *Marcel Duchamp, Work and Life*, op. cit. à la note 15, mentionné dans *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne*, op. cit. à la note 12, p. 110.

une expérience haptique – il menace l’existence même de l’exposition dont il est sensé rendre compte et dont il est supposé être, avec le temps, le gardien de la mémoire. À moins qu’il n’étende l’exercice de cette dernière dans des zones non rétiennes en posant le corps lui-même, le corps comme tel, comme point central de la vie de l’art et des œuvres.

Notons également qu’une version possible de cette édition de luxe est logée dans une boîte dans laquelle le sein en caoutchouc mousse, désolidarisé du livre imprimé, vaut pour lui-même. Duchamp reprend ici une forme, un objet, un contenant qu’il a utilisé pour la première fois dans son travail en 1914 pour réunir, pour stocker les reproductions de seize de ses notes accompagnées d’un dessin. Cette *Boîte de 1914* deviendra un dispositif générique dans son œuvre.

Il faut mentionner au moins deux autres catalogues-livres réalisés par Duchamp après *Le Surréalisme en 1947*. Le premier est celui de l’exposition *Duchamp Frères & Sœur* organisée en 1952 (février-mars) à la galerie Rose Fried à New York. Préfacé par Walter Pach, il réunit des œuvres de Suzanne Duchamp et de ses trois frères. D’un format à l’italienne, le dessin et la maquette de cette publication d’une dizaine de pages « révèlent la “touche” de Duchamp, car le nom de chaque artiste est présenté en caractères gras foncés, tandis que prénoms et pseudonymes (“Rose Sélavy”, dans le cas de Marcel) se détachent en caractères rouges plus fins²⁷ ». Il en est de même pour les noms et prénoms des artistes (en gras noir et en capitales) lorsqu’ils sont accompagnés du titre et de la date d’une œuvre (en rouge et en italiques). Cette publication très soignée illustrée par quatre reproductions d’œuvres (une pour chaque membre de la fratrie) et le portrait de chaque artiste en noir et blanc reprend elle aussi la définition première et canonique du catalogue (une liste d’œuvres) auquel elle donne un visage très élégant qui n’est pas sans rappeler les publications des avant-gardes, russes notamment, du début du XX^e siècle²⁸.

Le second est celui conçu pour l’exposition *Surrealist Intrusion in the Enchanter’s Domain* présentée en 1960 aux galeries d’Arcy à New York, dont Duchamp est co-commissaire avec André Breton (28 novembre 1960-14 janvier 1961). Il en compose la première de couverture en choisissant de reproduire en couleurs, sur la droite du plat, une carotte de tabac, l’enseigne de buraliste qui signale dans l’espace public en France à cette époque et aujourd’hui encore la présence d’un

27 Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. L’art à l’ère de la reproduction mécanisée*, op. cit. à la note 3, p. 176.

28 On peut consulter le catalogue sur le portail de recherche Duchamp : https://www.duchamp-archives.org/pma/archive/component/MDP_Boo7_Fo16_001/fr/

bureau de tabac. À gauche du signal imprimé en gaufrage – autre exemple de la dimension tactile de ses publications – est visible en capitales dans une police de caractère très décorative le titre, réparti sur plusieurs lignes non justifiées, de l'exposition. Cette couverture établit un lien direct avec l'espace de la galerie car Duchamp avait fait installer à son entrée, en guise d'appel visuel pendant toute la durée de l'exposition, une carotte de tabac justement. Elle offre un exemple de plus de sa fascination pour la fumée, pour la vie des fluides autrement dit pour les mondes inframinces. N'a-t-il pas confié à Ulf Linde en 1961, soit quelques mois après la fermeture de cette exposition : « L'art commence au moment où j'allume une cigarette. Vous en voulez une²⁹? » Cette enseigne de buraliste prolonge et enrichit un ensemble de réflexions et de dispositifs voués à l'exploration et à la mise en forme des volutes, aux configurations quasi inépuisables, de l'air et de la fumée, voire à leurs moyens de production, véritables outils artistiques. C'est ainsi qu'en 1936, pour la couverture de l'édition de luxe de *La septième face du dé*, un recueil de poèmes de Georges Hugnet, il avait utilisé des cigarettes dont il avait enlevé le papier, laissant paraître l'intérieur, fait du seul tabac, de la marchandise que vend le buraliste : « des "écorchés" de cigarettes³⁰ » reproduits en couleurs, des cigarettes mises à nu qui témoignent d'une attention particulière, et particulièrement délicate, portée aux ressources matérielles vouées à l'inframince. C'est que, comme on le sait, ce dernier va de pair avec l'activité privilégiée du fumeur. « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince³¹ » : cette note, la seule consacrée à l'inframince publiée du vivant de Duchamp (elle le sera sur la quatrième de couverture de la revue *View*, parue en mars 1945 et mise en page par lui-même, alors qu'en première de couverture figure une bouteille de vin ouverte dont s'échappent deux nuages de fumée sur fond de voie lactée), dit combien le tabac est fatalement, ontologiquement, le compagnon de vie du *respirateur* – ainsi se qualifie-t-il lui-même³². Cette couverture de catalogue datée de 1960 est donc en résonance avec les données les plus intimes et les éléments structurels de l'univers de Duchamp dont elle propose une extension,

29 Ulf LINDE, « "L'art commence au moment où j'allume une cigarette. Vous en voulez une?" Entretien avec Marcel Duchamp », *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 11, 2016, p. 92.

30 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Empreinte*, *op. cit.* à la note 13, p. 168.

31 DDSN, p. 280, note 11v. qui comporte un ajout et deux modifications par rapport à celle de *View*. Voir aussi p. 290, note 33.

32 Michel SANOUILLET, « Dans l'atelier de Marcel Duchamp », *Les Nouvelles littéraires*, 16 décembre 1954, p. 5. Voir aussi Serge STAUFFER, *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Berlin, Cantz, 1992, p. 85.

un nouvel état d'exploration. Elle atteste aussi le lien direct entre publication et exposition du point de vue visuel et formel : le catalogue montre la première œuvre proposée par cette dernière, le livre débutant par conséquent comme si l'on entrait dans l'espace de la galerie.

Notons pour finir sur ce chapitre que dans *Sur Marcel Duchamp*, la monographie de Robert Lebel consacrée à l'artiste, la première du genre publiée en français et en anglais en 1959³³, figure une manière de livre dans le livre, en l'occurrence le premier catalogue raisonné de l'œuvre disposé en fin de volume. On sait que Duchamp conçut l'ouvrage avec Robert Lebel et qu'il le mit en forme avec l'aide de Arnold Fawcus, en composa graphiquement chaque page et développa une façon personnelle de l'illustrer : il s'agit d'un livre sur et de Marcel Duchamp. Pour les soixante-et-onze pages de ce catalogue inséré en clôture de la monographie, il a choisi d'utiliser cent-vingt-et-une images en noir et blanc. À cela s'ajoutent cinq images en couleurs découpées aux dimensions des œuvres qu'elles reproduisent. Collées sur la page chaque fois sur un seul côté, on peut les soulever quelquefois pour observer, derrière elles, une autre version de la pièce cataloguée (ainsi en va-t-il pour le *Nu descendant un escalier* ou bien pour les *Moules Mâlics*). Ce système, utilisé aussi pour la partie illustrée de la monographie, permet un jeu manuel, optique et haptique qui rend le livre participatif (ce sont les regardeurs qui, jusqu'à un certain point, font le catalogue). À la toute fin de cette séquence d'illustrations a été partiellement collé un exemplaire en couleurs et découpé de *Cœurs volants*, ce motif fait de trois cœurs en papier (un cœur bleu serti de rouge dans lequel est inséré un cœur rouge dans lequel est inséré un cœur un bleu, montage qui produit un battement optique) qui servit en 1936 de couverture aux numéros 1-2 des *Cahiers d'art*. Ainsi le catalogue des œuvres aboutissait-il à une œuvre à part entière, intégralement reproduite et répertoriée, à une œuvre cataloguée *comme telle*.

33 Publiée à Paris par Trianon Press, la version française de cette monographie fut rééditée en 1996 par le Centre Pompidou et les éditions Mazzotta (Milan). Devenue introuvable, son fac-similé fut publié par le MAMCO de Genève en 2015. La version anglaise (traduction de George Heard Hamilton) a été éditée par Grove Press (New York) la même année que la version française. Son fac-similé a été édité en 2021 par Jean-Jacques Lebel et l'Association Marcel Duchamp pour les éditions Hauser & Wirth accompagné d'un cahier de suppléments avec notamment des textes de Michaela Unterdörfer, Jean-Jacques Lebel, Harald Falckenberg, Michael R. Taylor et une note de Man Ray.

Le plus simple des catalogues

Pour des raisons de format de publication, nous ne pourrions analyser ici le deuxième type de catalogue créé par Duchamp : le catalogue-objet représenté par sa *Boîte-en-valise*. Nous évoquerons par contre un troisième format, soit la version la plus simple de ce type de publication, la plus dépouillée voire la plus rudimentaire en même temps que la plus contraignante : la feuille. Il s'agit dans ce cas de concentrer sur un support non relié un ensemble d'informations et de le mettre en forme dans un espace graphique qui ne permet de fait que peu de complexifications, que peu d'aménagements voire d'inventions. Pourtant Duchamp parvient quand même à être ingénieux et à surprendre.

En 1953, il est le commissaire de l'exposition *Dada 1916-1923* à la galerie Sidney Janis à New York³⁴. Il choisit de montrer deux-cent-douze pièces consistant en œuvres et en documents, en archives. L'organisation en est géographique : œuvres et documents sont répartis en fonction des villes dans lesquelles Dada a été actif, en l'occurrence, selon le parcours proposé, Zurich, New York, Hanovre, Cologne, Berlin, Paris, Amsterdam à quoi s'ajoute la rubrique « autres centres ». Pour la confection de la section suisse et allemande, Duchamp reçoit l'aide de Richard Huelsenbeck et de Hans Richter³⁵. Il montre treize de ses œuvres (dont *Air de Paris*, *Tu m'* et *Fontaine*) toutes répertoriées, dans le catalogue, dans la section New York (malgré le fait que *Air de Paris*, par exemple, ait été réalisé à Paris), ce qui ne correspond pas forcément à l'accrochage final (dans la salle de la galerie dans laquelle elle est suspendue, *Fountain* est encadrée par deux tableaux de Picabia, *La Femme aux allumettes* et *Le Beau Charcutier*, listés dans la section « Paris »). Œuvres et documents sont mêlés et l'utilisation de panneaux de Plexiglas sur lesquels nombre de pièces sont présentées permet de créer un parcours plutôt fluide visuellement malgré l'abondance d'objets à voir, de même qu'elle permet d'utiliser le plafond pour y exposer des archives³⁶.

Duchamp confectionne le catalogue qui consiste en une simple feuille en papier-tissu de 96,5 × 63,5 cm. Sur un côté du support, il fait imprimer une somme de données que l'on trouve d'habitude dans tout catalogue d'exposition

34 Pour une description de cette exposition, voir Carroll JANIS, « Marcel Duchamp Curates Dada », *Art in America*, Juin/juillet 2006, p. 152-155 et 215.

35 Jacques CAUMONT et Jennifer GOUGH-COOPER, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 15 avril 1953 », dans *Marcel Duchamp, Work and Life, op. cit.* à la note 15.

36 Sur cette exposition et sa réception, voir Judith DELFINER, *Double-Barrelled Gun. Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 177-182.

classique mais mise en page d'une manière singulière. On y lit des essais en anglais de Richard Huelsenbeck, Jacques-Henry Lèvesque, Jean Arp et Tristan Tzara, ces deux derniers auteurs ayant été traduits par Duchamp. Ils sont répartis en blocs de textes rectangulaires disposés en une manière de descentes d'escaliers allant de la gauche vers la droite si bien que l'on a pu tisser un parallèle entre cette mise en page et le *Nu descendant un escalier*³⁷. Chaque texte est imprimé en gras ou en grisé dans sa propre police de caractère. De part et d'autre de cette cascade de textes figure la liste, répartie selon les villes considérées, des pièces de l'exposition avec une numérotation en gras pour chacune d'entre elles. Sur cette somme d'informations sont imprimés en diagonale en rouge orangé et en sens inverse de la tombée de textes, le titre, le lieu et les dates de l'événement. Sur le pourtour de ce catalogue-affiche est imprimé un liséré, lui aussi rouge orangé, fait de la répétition linéaire en capitales du nom Dada, un geste qui n'est pas sans rappeler la couverture du seul numéro paru de la revue *New York Dada* composée quelques années plus tôt par Duchamp et saturée par la répétition de la formule « New York Dada April 1921 ». Lorsque ce poster arriva à la galerie, Duchamp en prit un exemplaire et le mit en boule avant de demander à Sidney Janis de l'envoyer tel quel aux personnes intéressées, ce qui fut fait. Ce dernier rapporte que « plusieurs clients se plainquirent [cependant] de ne pas avoir reçu le catalogue Dada, et lorsque vérification fut faite, on découvrit que plusieurs servantes et majordomes recevant ces "boules de papier froissé" les jetèrent sans remarquer qu'il s'agissait d'un catalogue³⁸ ». Pour le vernissage, auquel Duchamp n'assista pas, un panier à linge en osier fut disposé à l'entrée de la galerie. Les visiteuses et visiteurs pouvaient librement y prendre les catalogues froissés et mis en boules qui y étaient déposés³⁹. Ainsi le catalogue était-il, selon Sidney Janis lui-même, « un geste Dada destiné à annuler le "sérieux" des catalogues d'exposition⁴⁰ ». Un catalogue associé à un acte iconoclaste donc mais qui n'en

37 Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, op. cit. à la note 3, p. 180, qui qualifie le dessin de cette pièce de « génial » et parle à son endroit d'une « des images les plus efficaces et les plus visuellement frappantes de toute l'histoire de l'art graphique du xx^e siècle » (p. 179).

38 Arturo SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. à la note 11, n° 543.

39 Jacques CAUMONT et Jennifer GOUGH-COOPER, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 15 avril 1953 », dans *Marcel Duchamp, Work and Life*, op. cit. à la note 15, et Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. à la note 11, n° 543.

40 Arturo SCHWARZ, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, op. cit. à la note 11, n° 543.

demanda pas moins de la part de Duchamp plusieurs semaines de travail soigné avant que l'état final soit atteint⁴¹.

À la fin de la même année, dans la galerie Rose Fried dans laquelle fut présenté *Duchamp Frères & Sœur* (1952), se déroula l'exposition *Marcel Duchamp/Francis Picabia* qui ouvrit tout juste après la mort de ce dernier. À cette occasion aussi, en guise de catalogue, Duchamp utilisa « une simple feuille de papier imprimée sur un seul côté et pliée en quatre pour former une brochure⁴² ». Pour la couverture, il choisit de reproduire la montgolfière issue d'un de ses *Rotoreliefs* et, pour l'autre plat, le portrait mécanomorphe d'Apollinaire réalisé par Picabia vers 1918. Les informations imprimées dans un graphisme choisi concernent la liste des œuvres, l'adresse de la galerie et les dates de l'exposition. Un catalogue qui va à l'essentiel, l'essence du catalogue donc qui aura été représentée en même temps que donnée à manipuler.

Tous ces exemples de livres, d'œuvres-livres, d'objets-livres ou d'objets tout court illustrent la variété et l'ampleur des interventions de Duchamp dans le domaine du catalogue : pour lui, le catalogue est un objet expérimental, voire une œuvre en soi⁴³, et non le simple réceptacle des données de l'exposition, de ses analyses et de ses commentaires. D'ailleurs, l'exposition elle-même est ici une œuvre, une création pleine et entière, dont le catalogue est la continuation et l'extension, une sorte de prolongement inattendu, bien souvent imprimé, disponible en deux ou en trois dimensions. En ce sens, inventer des catalogues pour Duchamp c'est continuer à jouer avec les formes, les procédés formels, pour faire de l'exposition non pas et uniquement ce qui est enregistré par et dans un ouvrage mais ce qui continue à opérer en tant que catalogue.

41 *Ibid.*

42 Francis M. NAUMANN, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, *op. cit.* à la note 3, p. 81. Mentionnons que Duchamp donna, pour la couverture du catalogue de l'exposition de céramiques de Beatrice Wood organisée en 1955 par l'American Gallery de Los Angeles, une épreuve non massicotée de son *Poisson japonais* constituant un de ses *Rotoreliefs*. S'il transmet des indications pour l'utilisation de l'image, il ne réalisa ni la couverture, ni le livre (*ibid.*, p. 184-185).

43 Sur cet aspect du catalogue, voir Anne MÆGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n^{os} 56/57, *op. cit.* à la note 5, p. 94-117.

DES CATALOGUES SANS HISTOIRES ? LOGIQUE DE FRAGMENT ET RÉCIT DANS LES CATALOGUES D'EXPOSITIONS DE BANDE DESSINÉE

JEAN-MATTHIEU MÉON

Si l'histoire de la bande dessinée se joue avant tout entre la presse et le livre¹, elle passe aussi par le dispositif de l'exposition. En France, les expositions de bande dessinée se sont développées à partir de la fin des années 1960, au croisement de certaines pratiques bédéphiles de valorisation et de légitimation et d'investissements institutionnels divers visant autant des renouvellements esthétiques que la captation de nouveaux publics². L'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » qui s'est tenue au musée des Arts décoratifs de Paris en 1967 est une borne approximative, mais souvent citée pour situer les débuts de la prise en charge contemporaine de la bande dessinée par l'exposition. Depuis la fin des années 2000, cette pratique a connu une nouvelle vogue, avec la multiplication d'expositions dans des institutions culturelles de premier plan, dans le prolongement de l'exposition « Hergé » présentée au Centre Pompidou en 2006-2007³, qui elle-même s'inscrivait dans le sillage de l'exposition « Masters of American Comics » du Hammer Museum et du MOCA de Los Angeles en 2006⁴. Pour les plus importantes d'entre elles, ces expositions s'accompagnent de catalogues.

1 Benoît PEETERS, *La bande dessinée entre la presse et le livre*, Paris, BNF Éditions, 2019.

2 L'histoire des expositions de bande dessinée est évidemment plus complexe. Nous renvoyons aux travaux suivants qui en restituent les principales balises et les grands enjeux : Thierry GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006 ; Julien BAUDRY, « Exposer la bande dessinée... à travers les âges », *Phylacterium*, 2011 (<https://www.phylacterium.fr/?cat=33>, consulté le 30 avril 2024) ; Pierre-Laurent DAURÈS, *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée*, mémoire de Master 2, sous la direction de Lambert BARTHÉLEMY et Thierry GROENSTEEN, Angoulême, École Européenne Supérieure de l'Image et Poitiers, Université de Poitiers, 2011.

3 Laurent LE BON et Nick RODWELL (comm.), *Hergé*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, 20 déc. 2006-19 fév. 2007, Bruxelles/Paris, Éditions Moulinsart/Centre Pompidou, 2006, 1041-[13] p.

4 John CARLIN et Brian WALKER, avec Cynthia BURLINGHAM et Michael DARLING (comm.), *Masters of American Comics*, cat. expo., Los Angeles, Hammer Museum et Museum of

La question du catalogue se pose de manière particulière pour les expositions de bande dessinée. Si celles-ci organisent un passage du livre aux cimaises, leurs catalogues correspondent quant à eux à un déplacement inverse, à un retour au livre. Cependant il ne s'agit pas d'un simple aller-retour : le livre d'arrivée, que représente le catalogue, s'avère bien différent du livre d'origine, de la bande dessinée originellement publiée. Outre leurs différences matérielles, l'écart principal entre les bandes dessinées et les catalogues d'expositions auxquels elles donnent lieu se trouve dans leurs rapports au récit. Si ce dernier est central dans les œuvres de bande dessinée, il ne se retrouve que de façon marginale dans les catalogues. Ceux-ci sont, littéralement, sans histoires ou presque. À cet égard, les catalogues d'expositions fonctionnent comme des révélateurs de ce que l'exposition fait à la bande dessinée⁵, mais expriment aussi des tensions internes au champ de la bande dessinée.

L'analyse développée ici s'appuie sur un corpus de plus d'une soixantaine de catalogues d'expositions de bande dessinée. Cet ensemble a été constitué principalement à l'occasion de nos travaux précédents sur ce type d'expositions⁶. L'essentiel du corpus se concentre sur des expositions postérieures à celle consacrée à Hergé en 2006, mais sont inclus des exemples antérieurs qui remontent à 1967. Nous limitons notre sélection aux expositions qui sont leurs propres fins (excluant ainsi par exemple les expositions-ventes) et qui abordent la bande dessinée (et ses auteurs) de manière centrale et pour elle-même. Deux remarques préalables sont à faire sur ce corpus. D'une part, sans être exhaustif, ce corpus permet de dégager des constats généraux sur les catalogues d'expositions de bande dessinée. En témoigne l'effet de saturation des constats qui ressort de l'analyse des catalogues étudiés qui partagent presque tous la même distance vis-à-vis du récit. En revanche, cet ensemble de catalogues n'est pas suffisant pour dégager certaines logiques plus fines de distribution des types et des formes identifiés, ce qui supposerait un autre travail empirique, autour et

Contemporary Art, 20 nov. 2005-12 mars 2006, Los Angeles, Hammer Museum et Museum of Contemporary Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 316 p.

- 5 Nous appliquons ici à notre objet la formule d'Hélène TRESPEUCH, « Ce que l'exposition fait à l'art », *exPosition*, n° 1, 20 mai 2016 (<https://www.revue-exposition.com/index.php/articles/trespeuch-exposition-art>, consulté le 25 mars 2024).
- 6 Une synthèse de ces travaux se trouve dans Jean-Mathieu MÉON, « Fragmenter, matérialiser. Prises en charge de la matérialité de la bande dessinée par l'exposition », *Comicalités. Études de culture graphique*, dossier thématique : « Bande dessinée et culture matérielle », mis en ligne le 21 déc. 2019 (<http://journals.openedition.org/comicalites/3711>, consulté le 30 avril 2024).

auprès des auteurs et des institutions impliqués dans la production des expositions et des catalogues. D'autre part, et cette remarque est plus spécifique à la thématique du volume, la délimitation du corpus s'est heurtée aux difficultés de définition des frontières génériques du catalogue. Les auto-qualifications des ouvrages consultés manquent souvent de clarté, le terme « catalogue » n'étant pas systématiquement présent dans le paratexte et le lien avec l'exposition faisant l'objet de mentions diversement visibles dans l'économie des ouvrages. Cette ambiguïté est de plus redoublée par la matérialité éditoriale des ouvrages qui tend à se confondre avec celle d'autres types de productions, telles que des monographies ou des *artbooks*. Il y a un flou constant entre le catalogue qui documente un événement et le livre comme espace clos, autosuffisant, pour reprendre les termes de Louis Marin⁷. Ce flou est sans doute un constat général pour les catalogues, mais est particulièrement vrai pour ceux liés à des expositions de bande dessinée.

L'analyse de ce corpus rend tout d'abord visible la diversité des catalogues d'expositions de bande dessinée. Cette diversité peut cependant être cartographiée, à partir de la définition de trois types-idéaux correspondant aux finalités poursuivies par ces publications. Mais, au-delà de cette diversité, ces catalogues se caractérisent par le rapport similaire qu'ils entretiennent au récit. S'il y a des exceptions, dont les logiques méritent d'être précisées, c'est bien la place résiduelle laissée à la dimension narrative des œuvres de bande dessinée qui unifie le corpus. Trois hypothèses peuvent être avancées pour rendre compte de ce constat,

7 Louis MARIN, « La célébration des œuvres d'art. Notes de travail sur un catalogue d'exposition », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n° 5-6, 1975, p. 54. Ce caractère intermédiaire entre document et ouvrage de référence est aussi à saisir de manière diachronique : l'ouvrage qui accompagne une exposition peut connaître une seconde vie éditoriale s'il est requalifié en monographie ou en référence historique. C'est le cas dans notre corpus du catalogue de l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » dont la commercialisation ne mentionne pas systématiquement le statut de catalogue. En témoigne par exemple la publicité en quatrième de couverture du quatrième numéro de la revue bédéphile *Phénix* (juillet 1967, soit le mois suivant la fin de l'exposition), qui présente ce livre comme un « ouvrage », un « recueil », un « point mondial sur la bande dessinée réalisé par l'équipe qui a présenté l'exposition au Musée des Arts Décoratifs », sans le qualifier de catalogue. Il en existe des éditions avec une jaquette au titre plus générique *Histoire de la bande dessinée*, l'intitulé de l'exposition n'apparaissant que comme sous-titre. Le rapport souple de cet ouvrage à l'exposition est abordé par Antoine SAUSVERD, « «bande dessinée et figuration narrative» : la contribution de pierre couperie », *Neuvième Art*, mars 2014 (<https://www.citebd.org/neuvieme-art/bande-dessinee-et-figuration-narrative-la-contribution-de-pierre-couperie>, consulté le 30 avril 2024).

relatives tant aux conditions pratiques de réalisation des expositions et de leurs catalogues qu'aux enjeux propres aux espaces de l'art et de la bande dessinée.

Les trois pôles de la diversité

Envisager notre corpus de catalogues d'expositions de bande dessinée, c'est d'abord en percevoir la diversité. Les formats, le rapport entre texte et illustrations, la matérialité varient. De même, leur manière d'aborder la bande dessinée et ses auteurs n'est pas uniforme et, en ce sens, la diversité des catalogues est avant tout le prolongement de celle des expositions de bande dessinée. Comme cela a été développé par ailleurs, ces dernières ne s'organisent pas toutes autour des mêmes perspectives ni des mêmes enjeux, qu'il s'agisse de proposer une approche esthétique des œuvres (la modalité la plus fréquente dans les institutions artistiques) ou d'en matérialiser les univers à partir d'artefacts préexistants ou créés pour l'occasion⁸. Mais cette diversité est encore accentuée par le passage au livre et par les considérations éditoriales et matérielles qui s'y attachent.

La variété des catalogues de notre corpus s'organise autour de trois types-idéaux, c'est-à-dire, au sens de Max Weber, de trois modèles purs présentés ici de manière distincte mais qui, dans la réalité éditoriale des catalogues, sont souvent mêlés à des degrés divers. Ces trois types ne dessinent donc pas tant une typologie stricte qu'un espace structuré par trois pôles et dans lequel les catalogues viennent s'inscrire et se différencier. Ces types idéaux reposent sur une tension assez classique pour les catalogues d'exposition entre commentaire et contemplation, complexifiée par une approche bibliophile très présente dans le domaine de la bande dessinée.

Le premier type est à finalité didactique, marqué par l'importance (notamment quantitative) donnée au texte dans le catalogue. Le texte joue un rôle de commentaire des expôts reproduits, de mise en perspective, d'explication. Sur cette base, le commentaire peut se déployer suivant des approches très variées. Le catalogue de l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » illustre dès 1967 cette pluralité du commentaire en mêlant, dans son texte abondant accompagné de reproductions en noir et blanc de détails de cases, des considérations sociologiques, économiques, historiques et esthétiques⁹. Le catalogue

8 Pour une discussion générale de ces modalités, nous renvoyons à notre article déjà cité « Fragmenter, matérialiser », art. cit. à la note 6.

9 Pierre COUPERIE, Claude MOLITERNI, et Gérald GASSIOT TALABOT (comm.), *Bande dessinée et figuration narrative*, cat. expo., Paris, musée des Arts décoratifs, 7 avril-12 juin 1967, Paris, musée des Arts décoratifs, 1967, 256 p.

de l'exposition « Le Musée imaginaire de Tintin », qui s'est tenue à Bruxelles en 1979, adopte une approche génétique, expliquant et illustrant les étapes de réalisation d'une planche, du découpage à la mise en couleurs, et présentant des objets et documents ayant servi de référence aux aventures de Tintin¹⁰. Une approche culturelle, visant à mettre en évidence les caractéristiques spécifiques d'une tradition (nationale) particulière de bande dessinée, oriente le catalogue de l'exposition organisée par le Centre de création industrielle du Centre Pompidou en 1982 sur « Les bandes dessinées chinoises¹¹ », tout comme le catalogue de l'exposition « Manga. Une plongée dans un choix d'histoires courtes » à la Maison de la culture du Japon à Paris en 1999¹². Un autre registre didactique est celui de l'histoire qu'on observe par exemple dans le catalogue *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, lié à l'exposition permanente du musée de la Bande dessinée d'Angoulême, paru en 2009¹³. Ce catalogue s'organise principalement autour de textes retraçant le développement de la bande dessinée, en Europe comme aux États-Unis, accompagnés de frises chronologiques détaillées. La chronologie ainsi établie organise et cadre les reproductions de planches originales issues des collections du musée. Perspectives historiques, culturelles, génétiques : on retrouve là des registres très classiques du commentaire.

Le deuxième type est esthétique. Dans les catalogues qui s'en rapprochent, l'accent est mis sur la quantité et la qualité des reproductions d'œuvres, ce qui peut passer par une réduction du texte à la portion congrue. La finalité y est de donner accès à une contemplation des images. Ce deuxième type tend à rapprocher le catalogue du livre d'art ou du beau-livre. La série de catalogues produite par 9^e Art+ Editions pour certaines des expositions du Festival international

10 Michel BAUDSON et Pierre STERCKX (comm.), *Le musée imaginaire de Tintin*, cat. expo., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 28 juin-28 août 1979 et *alii*, Beaux-Arts, 1979 [1^{re} édition], Paris, Casterman, 1979 [éditions suivantes], 48 p.

11 Jean-Louis BOISSIER, Alain FRAPPIER et Jean-Pierre PITON (comm.), *Bandes dessinées chinoises. Avec un récit complet de la Combe Chaoyang*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, CCI, 21 avril-14 juin 1982, Paris, CCI, Centre de recherches de l'université Paris VIII, 1982, 62 – [XXX] p.

12 Fusanosuke NATSUME et Atsushi HOSOGAYA (comm.), *Manga. Une plongée dans un choix d'histoires courtes*, cat. expo., Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 12 oct.-18 déc. 1999, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, 171 p.

13 Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, cat. expo., Angoulême, exposition permanente du musée de la Bande dessinée, 2009-2024, Paris, Skira-Flammarion, Angoulême, CIBD, 2009, 422 p. Une version plus légère du catalogue a été publiée en parallèle (*Le petit catalogue du musée de la bande dessinée*), davantage centrée sur le commentaire de planches et de format souple et plus fin.

de la bande dessinée d'Angoulême (une quinzaine de titres depuis 2017) est représentative de ce type : les ouvrages sont de grand format (environ 25 × 35 cm) et proposent des reproductions pleine page de planches originales ou de dessins originaux, en restituant fidèlement les détails. Des notices précises et des textes (historiques, d'entretiens) accompagnent ces images mais ce sont elles qui sont au cœur du dispositif éditorial. La qualité de la reproduction est un enjeu fort ici, notamment pour rendre les nuances des planches originales (traces des crayonnés d'origine, repentirs, marques des opérations de production et de manipulation, indications dans les marges, *etc.*) qui les distinguent de la simple reproduction de pages déjà accessibles dans les albums ou livres existants. Les évolutions des techniques de reproduction ont contribué à renforcer cette dimension dans les catalogues comme dans d'autres types de publication liées à la bande dessinée¹⁴.

Enfin, un troisième type-idéal de catalogue est bibliophile : l'objet-livre, en lui-même et pour lui-même, dans sa matérialité propre, apparaît comme une finalité en soi. La question de la matérialité se pose pour tout catalogue mais l'inscription dans le domaine de la bande dessinée l'accentue, car elle touche alors aussi à des pratiques de collection, qui sont particulièrement fortes dans ce segment éditorial¹⁵. Deux options se dessinent dans cette perspective bibliophile. D'une part, la proposition d'un catalogue physiquement compatible avec le format dominant en bande dessinée ou, plus spécifiquement, avec le format dominant du catalogue de l'auteur ou de la série considérée – permettant au

14 À partir de la deuxième moitié des années 2000 se sont développées, en France comme aux États-Unis, différentes initiatives éditoriales tournées vers la production d'albums composés de fac-similés de planches originales. Sur ces publications, voir Jean-Paul GABILLIET, « Reading Reproductions of Original Artwork: The Comics Fan as Connoisseur », *Image & Narrative*. vol. 17, n° 4 : « Comics in Art/Art in Comics », 2016 (<https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1318/1069>, consulté le 27/09/2024) et Jean-Matthieu MÉON, « L'original et le reproduit. De quelques stratégies contemporaines de prise en charge de la reproduction en bande dessinée », dans Océane DELLEAUX et Jean-François ROBIC (dir.), *Les avancées de l'art multiplié*, Friville-Escarbotin, Friville Éditions, 2017, p. 52-66.

15 Pour une discussion de la pratique de collection chez les fans et/ou bédéphiles, et les variations qui s'y attachent, voir notamment Jean-Paul GABILLIET et Nicolas LABARRE, « Bédéphiles et fans : un amour structurant », *Comicalités*, dossier thématique : « Histoire et influence des pratiques bédéphiliques », mis en ligne le 1^{er} avril 2021 (<http://journals.openedition.org/comicalites/5139>, consulté le 30 avril 2024) et Sylvain AQUATIAS, « Les manifestations générationnelles de la passion bédéphilique : un traitement secondaire de l'enquête de 2011 sur le lectorat de bande dessinée », *Comicalités*, dossier thématique : « Histoire et influence des pratiques bédéphiliques » (<http://journals.openedition.org/comicalites/6760>, consulté le 30 avril 2024).

libraire ou au collectionneur de ranger celui-ci côte à côte avec les titres déjà proposés ou possédés. Le catalogue *Le Musée imaginaire de Tintin* (1979¹⁶) reprend ainsi le format des albums du personnage qui lui sont contemporains. Le catalogue publié par Dargaud à l'occasion de l'exposition consacrée à Claire Bretécher à la BPI (2015¹⁷), atypique à d'autres égards discutés plus loin, suit la même logique, en déclinant la maquette à dominante blanche et marquée d'une signature ou d'un titre de la main de l'autrice, alors utilisée par l'éditeur pour les (ré)éditions de ses œuvres. D'autre part et à l'inverse, l'autre option est de proposer un catalogue au format atypique, qui puisse constituer en lui-même une source d'intérêt pour le collectionneur. Sans préjuger de son contenu, cela tend à rapprocher le catalogue du produit dérivé; il s'agira d'un nouvel objet à faire entrer dans sa collection Hergé ou Hugo Pratt. Ces deux noms ne sont pas cités ici sans raison : ces deux auteurs à succès ont vu leurs œuvres donner lieu à des parutions et objets innombrables et les expositions qui leur ont été consacrées ont multiplié de la même manière les formats, parfois pour un même événement. Si le catalogue de l'exposition « Hergé » du Centre Pompidou en 2006-2007¹⁸ revendique d'être un « anti-album au format compact » en raison de considérations esthétiques (afin de « mieux se concentrer sur l'œuvre originale » et de « rendre hommage au dessin¹⁹ »), il constitue bien, par son format quasi-cubique (15 × 15 × 7 cm) et massif, un objet éditorial inédit dans l'offre variée proposée aux collectionneurs tintinophiles, tout comme d'autres catalogues Hergé ou Tintin – pour « Hergé une vie, une œuvre », au Château de Malbrouck en 2019, le catalogue était par exemple un leporello recto-verso de 48 pages sous couverture cartonnée²⁰. L'exposition « Hugo Pratt, lignes d'horizon » au musée des Confluences de Lyon en 2018-2019 proposait deux publications principales : un « catalogue²¹ », à la reliure souple et de 240 pages

16 Michel BAUDSON et Pierre STERCKX (comm.), *Le musée imaginaire de Tintin*, *op. cit.* à la note 10.

17 Isabelle BASTIAN-DUPLEIX (comm.), *Bretécher. Morceaux choisis*, cat. expo., Paris, Bibliothèque Public d'Information – Centre Pompidou, 18 nov. 2015-8 fév. 2016, Paris, Bruxelles, Dargaud, 2015, 124 p.

18 Laurent LE BON et Nick RODWELL (comm.), *Hergé*, cat. expo., *op. cit.* à la note 3.

19 Laurent LE BON, « Introduction », dans *ibid.*, p. 14.

20 Dominique MARICQ, *Hergé une vie, une œuvre*, cat. expo., Manderen-Ritzing, château de Malbrouck, 30 mars-30 nov. 2019, Bruxelles, Éditions de Moulinsart, 2019, 48 p. (leporello).

21 Yoann CORMIER, Michel PIERRE et Patrizia ZANOTTI (comm.), *Hugo Pratt, lignes d'horizons*, cat. exp. (« catalogue »), Lyon, musée des Confluences, 7 avril 2018-24 mars 2019, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Lyon, musée des Confluences, Grandvaux (Suisse), Cong, 2018, 239 p.

au format 25 × 22,5 cm, et un « album²² » (reprenant lui aussi une partie des expôts présentés) dont les 48 pages au format 24 × 30 cm se déploient pour former un leporello, « étonnant livre-objet [qui] se plie et se déplie au gré des récits d'Hugo Pratt, plongeant le lecteur au cœur de ses horizons²³ ».

Les trois types-idéaux identifiés ici renvoient aux enjeux principaux des catalogues d'exposition – de bande dessinée ou non –, entre connaissance (type didactique), contemplation (type esthétique) et plaisir matériel (type bibliophile). C'est dans cette triple polarité que s'inscrivent les catalogues de notre corpus (qui mêlent les traits de l'un et l'autre de ces types-idéaux), sans que la proximité à l'un ou l'autre de ses pôles ne se traduisent par un format ou une matérialité unique. Le grand volume *Corben Donner corps à l'imaginaire* (de la collection 9^e Art+ Éditions évoquée)²⁴, comme le cube compact *Hergé*, relèvent l'un comme l'autre d'un même axe esthétique/bibliophile dans cet espace. Le massif *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres* s'inscrit, comme l'ouvrage souple et fin *Bandes dessinées chinoises*, sur un axe esthétique-didactique; le leporello *Hugo Pratt. Lignes d'horizons* fait écho à la démarche de l'album cartonné du *Musée imaginaire de Tintin*, entre didactique et bibliophilie. Ainsi, si elle ne s'organise pas au hasard et peut être décrite par cette triple polarisation, la diversité, matérielle et conceptuelle, des catalogues d'expositions de bande dessinée est bien le premier constat que nous souhaitons poser dans notre analyse du corpus. Cependant, une caractéristique commune traverse la quasi-totalité des catalogues considérés ici : la part accordée au récit.

La place résiduelle du récit

Une caractéristique forte des œuvres de bande dessinée est qu'elles s'organisent pour la plupart comme des récits, comme des séquences narratives d'images mises en page. Thierry Groensteen parle à ce titre de la bande dessinée comme

22 Yoann CORMIER, Michel PIERRE et Patrizia ZANOTTI (comm.), *Hugo Pratt, lignes d'horizons*, cat. exp. (« album »), Lyon, musée des Confluences, 7 avril 2018-24 mars 2019, Paris, Éditions courtes et longues, Lyon, musée des Confluences, 2018, 48 p. (leporello).

23 Selon la présentation qui en est faite sur le site du musée (<https://www.museedesconfluences.fr/fr/ressources/editions/les-catalogues-et-albums-dexpositions/hugo-pratt-lignes-dhorizons-album>, consulté le 30 avril 2024).

24 Stéphane BEAUJEAN et Frédéric MANZANO (comm.), *Corben. Donner corps à l'imaginaire*, cat. expo., Angoulême, musée d'Angoulême, 24 janv.-10 mars 2019, dans le cadre de la 46^e édition du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, Angoulême, 9^e Art+ Éditions, 2019, 160 [+8] p. (édition luxe : un deuxième volume complémentaire, 160 [+8] p.)

d'une « espèce narrative à dominante visuelle²⁵ ». C'est cette dimension narrative, pourtant centrale, qui est la plus soumise à transformation par les expositions et par leurs catalogues, dans lesquels le récit n'occupe plus qu'une place au mieux secondaire mais le plus souvent résiduelle, voire accidentelle, en raison de la prévalence d'une logique du fragment.

Une logique du fragment

L'importance de cette logique est liée à la valorisation, dans le cadre des expositions comme dans les catalogues qui les accompagnent, de la planche originale et à sa périphérie, des croquis, des études, des dessins préparatoires... qui relèvent d'un même attachement à la production unique et originale. Ce type d'objets constituent les expôts principaux des expositions de bande dessinée²⁶. Or, au regard de l'espace éditorial et artistique dans lequel elle a été produite, la planche n'est qu'un fragment.

En effet, la planche n'est qu'une étape parmi d'autres dans la production de l'œuvre imprimée, qui est la finalité ordinaire du processus créatif et éditorial. Elle s'inscrit dans une continuité, depuis les étapes préparatoires de la narration jusqu'à l'impression et la fabrication finale de l'imprimé. Du point de vue visuel également, la planche, support avant tout du dessin encré, n'est qu'un fragment. Les éléments graphiques y sont rarement présents au complet en raison même des modes de production : le lettrage ou les couleurs notamment, qu'ils soient assurés par le même intervenant ou non, sont souvent absents de ces dessins encrés. Enfin, et surtout, au regard de notre propos, une planche ne propose qu'un fragment d'un récit qui, selon les formes les plus fréquentes, se déploie précisément sur un ensemble plus vaste, sur des dizaines voire des centaines de pages. La focalisation des expositions et de leurs catalogues sur la planche

²⁵ Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F, 1999, p. 8.

²⁶ L'importance donnée à la planche originale varie cependant selon le type d'exposition. Elle est centrale dans les expositions qui visent une valorisation esthétique de la bande dessinée. Les expositions tournées vers la matérialisation d'un univers peuvent s'en détourner partiellement, plus rarement totalement, au profit d'autres artefacts (maquettes, reconstitutions, vidéos, etc.). Même dans ce type d'expositions, la planche peut cependant constituer un expôt privilégié, comme en témoigne une exposition telle que « *L'Art de DC – L'Aube des Super-Héros* » (2017) proposée par le musée Art Ludique à Paris, riches de très nombreuses planches à côté d'objets de cinéma et d'artefacts *ad hoc* (voir Jean-Jacques Launier, *L'Art de DC – L'Aube des Super-Héros, cat. expo.*, Paris, Art Ludique – le musée, 31 mars 2017-7 janv. 2018, Paris, Art ludique le musée, 2017).

originale contribue ainsi à la relégation du récit dont l'œuvre imprimée est porteuse²⁷.

Et de fait, au-delà de la diversité évoquée, les catalogues d'expositions de bande dessinée sont des catalogues sans histoires. On n'y trouve pas de récits, on n'y trouve pas les histoires dont les œuvres qui y sont citées de manière fragmentaire sont porteuses. Deux nuances sont cependant à apporter à ce constat général.

Le récit malgré le fragment

La première nuance est de souligner que, dans les catalogues, le récit peut trouver sa place malgré la logique du fragment. Il en est ainsi lorsque le récit lui-même se plie à cette logique en étant suffisamment bref. Il y a deux cas de figure principaux.

Le premier cas correspond au *strip*, cette forme classique de bande dessinée principalement destinée aux journaux, pour une parution quotidienne, qui consiste en deux-trois cases réparties sur une seule bande. Le *strip* peut être à suivre, mais a très largement été utilisé pour des gags autonomes. Pour de nombreuses séries et personnages, le *strip* quotidien était accompagné par des planches du dimanche d'une page ou demi-page. Ce format très court permet au récit d'apparaître dans une exposition comme dans son catalogue, puisque le fragment de production qu'est la planche correspond, dans cette configuration narrative et éditoriale particulière, à l'intégralité de l'histoire. Le lecteur du catalogue *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres* qui lira, pour donner un exemple parmi de nombreux autres du corpus, le gag de Nancy d'Ernie Bushmiller (*strip* du 22 décembre 1944)²⁸ aura bien accès à la totalité de ce (très bref) récit humoristique.

Le second cas de figure est celui des histoires courtes, de quelques pages, souvent d'une à six pages. Il s'agit une forme très prisée dans certaines productions, par exemple dans les *comic books* américains des années 1930 à 1950 ou dans les hebdomadaires franco-belges des années 1950-1970, mais qui se retrouve dans d'autres contextes. La brièveté du récit fait que, de manière ponctuelle, la juxtaposition de quelques planches permet d'en avoir l'intégralité sur un mur d'exposition ou dans les pages d'un catalogue. Consulter le catalogue R.

27 Par ailleurs cette relégation est redoublée par toute une série d'autres pratiques observables dans les expositions et les catalogues : absence de résumé, scénaristes rarement mentionnés ou discutés, commentaires centrés sur le trait...

28 *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, op. cit. à la note 13, p. 217.

Crumb. De l'underground à la genèse de l'exposition organisée à Paris en 2012²⁹ permet de voir des fragments de l'œuvre du dessinateur américain, mais aussi de lire plusieurs histoires complètes, telles que *Meatball* (1967) (quatre planches reproduites successivement en pleine page³⁰) ou l'un des nombreux récits du personnage Mr. Natural (*Mr. Natural's 719th meditation*, 1970, trois planches³¹).

Mais qu'il s'agisse du *strip* ou de l'histoire courte, le récit n'est finalement présent dans les expositions et leurs catalogues que lorsqu'il se prête par avance à la fragmentation que ceux-ci organisent. De plus, cette présence du récit malgré le fragment tend à surreprésenter certaines formes historiquement situées et certains registres narratifs (l'humour). Inversement, les récits romanesques, d'aventure ou plus introspectifs, ont plus de mal à être restitués par les catalogues.

Des catalogues d'exception

La seconde nuance à apporter au constat général formulé sur la relégation du contenu narratif est la présence d'exceptions, c'est-à-dire de catalogues qui offrent une large place au récit. Notre corpus en donne trois illustrations.

Un premier cas est celui du catalogue dont le propos est de rendre possible la lecture intégrale d'un document rare. C'est ce qui s'observe avec le catalogue de l'exposition « Bandes dessinées chinoises » du Centre Pompidou en 1982. Un tiers de cette publication est ainsi occupé par la présentation *in extenso* d'une bande dessinée chinoise, *La Combe Chaoyang*³², traduite en français. Le co-commissaire de l'exposition, Jean-Louis Boissier, explique « [qu']il [leur] a semblé complémentaire de fournir au chercheur comme à tout amateur concerné le moyen d'accès à la lecture complète d'une bande dessinée chinoises récente³³ ». La publication du récit (sous sa forme éditoriale ordinaire) participe bien du projet didactique de l'exposition et du catalogue : la présentation générale du domaine par le texte et les illustrations s'accompagne d'un exemple permettant de mieux le faire connaître au lecteur. Choix qui se justifie particulièrement au

29 Sébastien GOKALP (comm.), *Crumb. De l'Underground à la Genèse*, cat. expo., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 avril-19 août 2012, Paris, Paris-Musées, 2012, 237-[XXVII] p.

30 *Ibid.*, p. 74-77.

31 *Ibid.*, p. 95-97.

32 Miao DEZHANG et Hu TINGMEI (scénario), He YOUZHI (dessin), Éditions des beaux-arts du peuple, traduction : Marie-Chantal PIQUES et Christophe JUNG, 1979.

33 Jean-Louis BOISSIER, « Étude des arts plastiques de la Chine contemporaine », dans Jean-Louis BOISSIER ET Hélène LARROCHE (comm.), *Bandes dessinées chinoises. Avec un récit complet de la Combe Chaoyang*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, CCI, 21 avril-14 juin 1982, Paris, CCI, Centre de recherches de l'université Paris VIII, 1982, p. 4.

regard du thème de cette exposition, consacrée à une production peu diffusée en France.

Les catalogues liés à des expositions dont le projet intégrait le récit en lui-même constituent un deuxième type d'exception³⁴. Par exemple, l'exposition « Toy Comix », qui s'est tenue au musée des Arts décoratifs entre novembre 2007 et mars 2008, reposait sur la commande de récits dessinés de taille variable (trois pages ou plusieurs *strips*) à différents auteurs de bande dessinée alternative autour d'un jouet choisi dans les collections du Département des jouets du musée. C'est donc l'exposition elle-même qui suscitait des histoires dessinées inédites, présentées dans les vitrines de son parcours aux côtés des jouets retenus. Le catalogue en reprend directement le principe, reproduisant en vis-à-vis une photographie du jouet choisi et les récits qui s'en inspirent³⁵. Cette démarche se retrouve, de manière proche mais dans des formes artistiques différentes, dans l'exposition « Fantômes du Louvre » d'Enki Bilal au Louvre en 2012. L'ouvrage qui en est tiré reprend les œuvres créées par l'auteur pour l'occasion, photographies d'œuvres retouchées et textes biographiques imaginaires des personnages qui y apparaissent³⁶. Dans ces deux exemples, la présence du récit dans la publication est le reflet du projet d'exposition initial.

La troisième forme d'exception présente dans notre corpus est celle qui joue le plus fortement avec les limites définitionnelles du catalogue. Il s'agit d'ouvrages accompagnant des expositions mais présentant principalement des récits de bande dessinée. Le catalogue se rapproche de l'anthologie, la documentation de l'événement passe au second plan derrière la mise en avant d'œuvres liées à l'exposition (qu'elles y soient présentées ou non). Seuls deux exemples sont présents dans notre corpus. En 2021, une exposition consacrée à l'auteur américain Will Eisner s'est tenue à Cherbourg. Le catalogue *L'esprit de Will Eisner* est d'un grand format (30 × 46cm) qui se rapproche de celui des planches originales³⁷. La moitié de sa soixantaine de pages reproduit quatre

34 Contrairement à ce que laisse imaginer l'intitulé de l'exposition « Manga. Une plongée dans un choix d'histoires courtes » (Maison de la culture du Japon à Paris, 1999), son catalogue (présent dans notre corpus) ne comporte aucune histoire complète.

35 Dorothee CHARLES, Jean-Christophe MENU (comm.), *Toy Comix*, cat. expo., Paris, musée des Arts décoratifs, 15 nov. 2007-27 avril 2008, Paris, Les Arts décoratifs, L'Association, 2007, 158 p.

36 Enki Bilal, *Enki Bilal : Les Fantômes du Louvre*, cat. expo., Paris, musée du Louvre, 20 déc. 2012-18 mars 2013 (comm. : Fabrice DOUAR), Paris, Futuropolis, Louvre Éditions, 2013, 144 p.

37 Mathilde KIENLEN, Dominique PAYSANT (comm.), *L'esprit de Will Eisner*, cat. expo., Cherbourg-en-Cotentin, 10^e biennale du 9^e art, 28 mai-29 août 2021, Éditions Toth/9^e Art Références, 2021, 60 p.

récits complets de l'auteur en fac-similé des planches originales exposées³⁸. Ce faisant, ce catalogue est au carrefour de plusieurs logiques : anthologique, mais aussi esthétique (ce sont les reproductions fines des planches qui sont proposées, pas leur version imprimée ordinaire), tout en se positionnant sur le segment éditorial des albums en fac-similés déjà évoqués³⁹. Intitulé, de manière significative, *Morceaux choisis*, l'ouvrage accompagnant l'exposition « Claire Bretécher » organisée à la BPI à Paris entre novembre 2015 et février 2016 suit de manière plus marquée encore cette démarche anthologique⁴⁰. L'essentiel du livre consiste en une centaine de pages de récits courts de l'autrice, reproduits dans leur forme éditoriale ordinaire. Cette sélection est cependant complétée par un cahier d'une vingtaine de pages reprenant textes, documents et parcours de l'exposition – y compris, ce qui est rare, un plan de l'exposition et son générique. À l'exception de ce cahier (et de l'autocollant apposé sur sa couverture « Le livre événement. Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou »), l'ouvrage a tout d'un album anthologique de l'autrice, y compris, comme on l'a déjà vu, dans sa maquette. Par ce choix éditorial, le rapport du catalogue à l'exposition change. Il ne s'agit plus tant d'un document sur l'événement (même si le cahier dédié conserve pour une part ce rôle) que d'un complément à celui-ci, qui donne accès aux récits que l'exposition ne présente qu'imparfaitement. La primauté donnée au récit par rapport aux traces expographiques marque alors presque une sortie du modèle du catalogue au profit d'une autre forme éditoriale et patrimoniale : l'anthologie. Une fois l'événement passé (et l'autocollant détaché...), l'ouvrage peut acquérir une autonomie complète, fonctionnant comme un recueil pour aborder l'œuvre de l'autrice. Le catalogue gagne en longévité commerciale ce qu'il perd en spécificité générique. Comme cela a déjà été souligné plus haut, le statut de « catalogue » d'un ouvrage est aussi à considérer de manière diachronique.

Finalement, si récit il y a dans les catalogues d'expositions de bande dessinée, c'est soit en raison du propos spécifique de l'exposition concernée soit parce que le catalogue tend à devenir autre chose, telle qu'une anthologie. Mais pour

38 Les autres pages comportent des éléments relatifs à l'auteur, à son personnage et à son contexte éditorial, ainsi qu'une interview inédite avec Denis Kitchen, l'un de ses principaux éditeurs.

39 Une présentation détaillée de l'ouvrage apparaît d'ailleurs sur AEindex.org, le site de référence traitant de ces Artist's Edition (<https://aeindex.org/reviews/lesprit-de-will-eisner/>, consulté le 30 avril 2024), animé par Scott VanderPloeg.

40 Isabelle BASTIAN-DUPLEIX (comm.), *op. cit.* à la note 17.

la plupart des catalogues, la caractéristique commune principale est bien celui de la relégation du récit de bande dessinée.

Les logiques de la relégation du récit : trois hypothèses

C'est ici uniquement sous forme d'hypothèses que les fondements de la relégation du récit dans les catalogues d'expositions de bande dessinée sont présentés. L'analyse du corpus met au jour ses caractéristiques mais rendre compte des logiques qui les déterminent supposerait un travail empirique complémentaire. Néanmoins, à partir notamment de la littérature existante sur la bande dessinée et sur ses expositions, trois pistes explicatives peuvent être proposées.

Des contraintes pratiques

Les contraintes pratiques qui pèsent sur l'accès aux œuvres et sur leur présentation lors des expositions et dans les catalogues contribuent sans doute, pour partie, à la relégation du récit. Ces contraintes sont d'au moins deux ordres.

Tout d'abord, l'accent mis sur les planches originales comme forme privilégiée d'expôts est confronté à des problèmes de disponibilité et d'accessibilité. La valorisation contemporaine des planches n'a pas toujours été de mise et pendant longtemps celles-ci n'ont pas eu de valeur en dehors de leur utilité éditoriale. Cela s'est traduit par des destructions, des pertes, des dispersions non contrôlées qui font que beaucoup d'œuvres de bande dessinée n'existent plus que de manière fragmentaire sous cette forme. Les planches qui subsistent sont souvent éparpillées au sein de collections privées plus ou moins identifiables. Il en résulte de réelles difficultés logistiques à réunir des séquences complètes permettant de restituer tout un récit. La fragmentation des œuvres, résultant de l'histoire sociale de la planche, se reflète alors dans les expositions comme dans leurs catalogues et entraîne l'absence de récit complet.

Des expositions de taille importante ont pu réunir dans leur intégralité, de manière exceptionnelle, des œuvres très connues : les 124 pages du *Lotus Bleu* pour « Hergé » au Centre Pompidou en 2006, les 163 pages de *La ballade de la mer salée* pour l'exposition Hugo Pratt à la Pinacothèque de Paris en 2011, ou encore les 207 pages du *Livre de la Genèse* de Robert Crumb pour l'exposition qui lui a été consacrée à Paris en 2012. La non-reprise de ces rassemblements de pages originales dans le catalogue, dont les raisons pratiques sont évidentes, montre aussi que d'autres facteurs entrent en jeu. Le catalogue ne peut se transformer en bande dessinée intégrale car, à côté des contraintes logistiques, des contraintes légales sont également à considérer. Ce point ne peut être saisi à partir

du corpus en lui-même mais est *a priori* central. En effet, les œuvres exposées sont des œuvres qui connaissent par ailleurs une existence et une exploitation éditoriales. Une recherche complémentaire sur les relations contractuelles qui lient institutions exposantes, éditeurs de catalogues et éditeurs des œuvres permettrait probablement de faire ressortir les limites juridiques à leur reprise intégrale au sein de catalogues qui souvent ne sont pas publiés chez les éditeurs principaux des bandes dessinées considérées⁴¹.

Il importe de ne pas minorer ces limitations pratiques, logistiques et légales, qui pèsent à la fois sur les expositions elles-mêmes et sur leurs catalogues. Mais ces contraintes se trouvent aussi renforcées par leur compatibilité avec les effets de domination symbolique à l'œuvre dans les expositions de bande dessinée organisées par des institutions artistiques.

Des effets de domination symbolique

Les expositions de bande dessinée qui se tiennent dans des lieux de type musées et centres d'art organisent un déplacement ascendant des œuvres, depuis le champ longtemps dominé de la bande dessinée vers le champ plus fermement établi de l'art et de ses institutions⁴². Un tel déplacement ne se fait qu'au prix d'une mise en conformité des œuvres avec leur nouveau contexte plus légitime – ce qu'incarne la primauté donnée aux planches et dessins originaux.

Cette valorisation particulière de la planche originale se comprend de plusieurs manières. D'une part, la planche est un objet qui permet une appréhension à partir de critères très classiques dans le champ artistique : elle peut être assimilée à la pièce unique directement issue de la main de l'artiste, et à ce titre, dotée de toute l'aura de l'œuvre (au sens de Walter Benjamin) et elle peut être abordée comme étant avant tout visuelle, à voir plutôt qu'à lire. D'autre part, elle représente une pièce manipulable et exposable selon les dispositifs les

41 Les catalogues des expositions bande dessinée de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou ont pour la plupart paru chez les éditeurs habituels des auteurs exposés – ce qui explique peut-être la forme anthologique du catalogue de « Claire Brétecher ».

42 Sur les limites de la légitimité de la bande dessinée, voir notamment Eric MAIGRET, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, n° 67, septembre-octobre 1994, p. 113-114; Thierry GROENSTEEN, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. à la note 2. et Jean-Matthieu MÉON, « Bande dessinée : une légitimité sous conditions? », *Informations sociales*, n° 190, juillet-août 2015, p 84-91. Dans le contexte des expositions, la question se pose de manière particulière, comme nous en avons discuté notamment dans Jean-Matthieu MÉON, « Comics in Museums and at their Periphery: Hierarchical Reaffirmation and Domination Adjustments in French Art Museums », *ImageText*, vol. 10, n° 3, 2019 (<https://imagetextjournal.com/comics-in-museums-and-at-their-periphery/>), consulté le 30 avril 2024).

plus courants des institutions culturelles : plus que le livre et l'imprimé, elle se prête aisément à un accrochage aux cimaises. La planche originale est ainsi un artefact particulièrement compatible avec les attentes et les routines, avec les dispositifs et les critères des institutions exposantes.

Les catalogues qui reprennent ces fragments (et leurs commentaires) reconduisent alors directement les transformations que ces institutions exercent sur la bande dessinée pour sa valorisation par l'exposition : les œuvres issues du livre y sont recomposées et requalifiées. Recomposées, le livre étant remplacé par la planche originale fragmentaire. Requalifiées, puisque c'est le dessin qui est valorisé plutôt que le récit, l'artiste plutôt que l'auteur. Des œuvres faites pour être lues deviennent des œuvres faites pour être vues. Dans ce regard porté sur la bande dessinée depuis le champ artistique, le récit n'a pas besoin d'être présent, les catalogues peuvent être sans histoires.

Le rapport des catalogues au récit ne peut cependant s'interpréter uniquement en termes d'imposition de critères exogènes à la bande dessinée. Il faut enfin aussi se tourner vers des pratiques internes au champ de la bande dessinée pour avancer une troisième hypothèse explicative.

La diversité de régimes de valorisation dans le champ de la bande dessinée

Il y a en effet de nombreuses publications, internes au monde de la bande dessinée, qui reposent sur des principes similaires à ceux des catalogues d'expositions et à leur valorisation plasticienne des fragments. C'est le cas des *artbooks* qui compilent des illustrations liées à une même série ou à un même auteur. Les monographies illustrées qui retracent la carrière d'un auteur à partir d'images extraites de l'œuvre publié, à côté de travaux préparatoires et de dessins annexes, relèvent de la même approche. Les *Artist's Editions* américains et leurs équivalents français, déjà évoqués, qui reproduisent en *fac-simile* les planches originales d'un album ou de plusieurs récits complets, s'inscrivent également dans le périmètre de ces pratiques. Il s'agit là d'autant de publications qui entretiennent des rapports directs, de forme et de fond, avec les catalogues d'expositions.

S'il en est ainsi, c'est que le champ de la bande dessinée est traversé de régimes différents de valorisation, comme l'ont montré par exemple les chercheurs Bart Beaty et Benjamin Woo pour le champ américain⁴³. Ces régimes peuvent s'attacher au récit et à son univers, à la narration, mais aussi au dessin

43 Bart BEATY, Benjamin WOO, *The Greatest Comic Book of All Time: Symbolic Capital and the Field of American Comic Books*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

en lui-même et pour lui-même. Ces régimes traversent le champ, de manière antagoniste comme de manière simultanée et juxtaposée. Le débat autour de la « case mémorable » initié au milieu des années 1980⁴⁴ illustre à la fois cette polarisation et cette proximité⁴⁵. Dans la rubrique d'une même revue, *Les Cahiers de la Bande dessinée*, se retrouvaient deux positions bien distinctes. D'un côté, une approche qui isole un fragment d'une œuvre (en l'occurrence, une case) pour en donner une appréciation esthétique, visuelle – approche proposée par Pierre Sterckx, venu de la critique d'art. De l'autre, une conception qui retient avant tout la séquence d'images et la narration qu'elle produit, approche défendue par Benoît Peeters, issu des études littéraires. La première de ces deux attitudes s'observe à d'autres moments de l'histoire du champ. Par exemple, l'ouvrage *100 cases de maîtres* proposait en 2010 un prolongement de ce débat sous la forme d'un beau livre, présentant des cases distinguées pour leur virtuosité et accompagnées d'un commentaire spécifique⁴⁶. Les expositions de bande dessinée et leurs catalogues sans histoires se situent dans un registre tout à fait semblable à cette façon d'isoler les cases pour en commenter la valeur esthétique.

Ce constat fonde notre troisième hypothèse explicative de l'absence d'histoires. Le rapport particulier des catalogues au récit est aussi le reflet d'une position qui existe au sein-même du champ de la bande dessinée, tendant vers le pôle graphique de cet univers plus que vers son pôle narratif. Les catalogues d'expositions de bande dessinée sont donc à lire autant au regard des expositions et du cadre institutionnel dans lequel celles-ci se déploient qu'à partir d'enjeux propres au champ de la bande dessinée. Ils constituent en ce sens des révélateurs des logiques de l'un et l'autre de ces deux espaces et de leur prise en charge de la relation, constitutive des œuvres de bandes dessinées, entre récit et dessin.

La diversité des catalogues de notre corpus s'organise autour de trois finalités idéal-typiques : didactique, esthétique et bibliophile. À ces trois pôles, partagés avec les catalogues d'autres types d'expositions, se superpose de manière transversale une tension graphisme/narration qui est celle de toutes

44 Pierre STERCKX, « Les Cases mémorables de Pierre Sterckx », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 56, 1984, p. 67-69. Pour une analyse des débats qui ont accompagné cette rubrique, voir Benoît CRUCIFIX, « Rethinking the “Memorable Panel” from Pierre Sterckx to Olivier Josso Hamel », *European Comic Art*, vol. 10, n° 2, automne 2017, p. 24-47.

45 La scénographie de la collection permanente du musée de la Bande dessinée d'Angoulême en serait un autre exemple.

46 Gilles CIMENT et Thierry GROENSTEEN (dir.), *100 cases de maîtres. Un art graphique, la bande dessinée*, Paris, La Martinière, 2010.

les entreprises de valorisation et de patrimonialisation de la bande dessinée. Par leur forme potentiellement ouverte, les catalogues se situent au carrefour de telles entreprises : entre le beau-livre et l'anthologie, si on se place sur le plan éditorial ; entre le musée et la bibliothèque, si on se situe à un niveau institutionnel. Cependant, les logiques pratiques, institutionnelles, symboliques des expositions de bande dessinée – et les proximités qu'elles favorisent entre institutions artistiques et certaines régions du champ de la bande dessinée (le pôle graphique plus que le pôle narratif) – tendent à resserrer le spectre de leurs catalogues. Ces publications sont alors au plus près des expositions dont elles émanent, c'est-à-dire assez éloignées des histoires que les bandes dessinées entendent raconter.

Un catalogue ne se substitue jamais à l'exposition qu'il accompagne, ni aux œuvres qu'il présente. De même, dans le cas des expositions de bande dessinée, le retour au livre qu'est le catalogue, après un détour par les cimaises, n'est pas un retour à l'œuvre éditoriale initiale. C'est une trace des recompositions et requalifications opérées par et à l'occasion de l'exposition.

Annexe - Expositions et catalogues (*) cités, par ordre chronologique d'exposition

Nous reprenons ici en les distinguant les références des expositions et des catalogues cités dans notre article. Les différences observables entre les auteurs des catalogues et les commissaires des expositions qu'ils prolongent soulignent bien que ces deux formes sont liées mais non interchangeables.

Nous avons croisé les mentions paratextuelles et les bases de données bibliographiques pour établir autant que possible les auteurs des catalogues mais les informations sont parfois lacunaires ou contradictoires. De la même manière, les commissariats d'expositions ne sont pas toujours clairement précisés par les catalogues. Enfin, pour les expositions ayant circulé, seules les premières institutions d'accueil sont mentionnées.

« Bande dessinée et figuration narrative », musée des Arts décoratifs, Paris, du 7 avril au 12 juin 1967. Commissariat : Pierre COUPERIE, Claude MOLITERNI et Gérard GASSIOT TALABOT.

*Pierre COUPERIE, Proto DESTEFANIS, Edouard FRANÇOIS, Maurice HORN, Claude MOLITERNI, et Gérard GASSIOT TALABOT, *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, musée des Arts décoratifs, 1967, 256 p.

« Le musée imaginaire de Tintin », Palais des beaux-arts, Bruxelles, du 28 juin au 28 août 1979. Commissariat : Michel BAUDSON et Pierre STERCKX.

*Michel BAUDSON (dir.), *Le musée imaginaire de Tintin*, Beaux-Arts, 1979 [1^{re} édition], Casterman, 1979 [éditions suivantes], 48 p.

« Bandes dessinées chinoises », Centre de création industrielle – Centre Georges Pompidou, Paris, 21 avril – 14 juin 1982. Commissariat : Jean-Louis BOISSIER, Alain FRAPPIER, Jean-Pierre PITON.

*Jean-Louis BOISSIER, Patrick DESTENAY, Marie-Chantal PIQUES, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, CGI/Centre Georges Pompidou, Centre de recherche de l'Université Paris VIII, 1982, 62 – [XXX] p.

« Manga. Une plongée dans un choix d'histoires courtes », Maison de la culture du Japon à Paris, du 12 octobre au 18 décembre 1999. Commissariat : NATSUME Fusanosuke, HOSOGAYA Atsushi.

*Manga. *Une plongée dans un choix d'histoires courtes*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 1999, 171 p.

« Masters of American Comics », Hammer Museum et Museum of Contemporary Art, Los Angeles, du 20 novembre 2005 au 12 mars 2006. Commissariat : John CARLIN et Brian WALKER, avec Cynthia BURLINGHAM et Michael DARLING.

*John CARLIN, *Masters of American Comics*, Los Angeles, Hammer Museum et Museum of Contemporary Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 316 p.

« Hergé », Centre Georges Pompidou, Paris, du 20 décembre 2006 au 19 février 2007. Commissariat : Laurent LE BON, Nick RODWELL.

*Hergé, Bruxelles/Paris, Éditions Moulinsart/Centre Pompidou, 2006, 1041-[13] p.

« Toy Comix », musée des Arts décoratifs, Paris, du 15 novembre 2007 au 27 avril 2008. Commissariat : Jean-Christophe MENU, Dorothee CHARLES.

*Dorothee CHARLES, Jean-Christophe MENU, Béatrice SALMON, *Toy Comix*, Paris, Les Arts décoratifs, L'Association, 2007, 158 p.

« Collection permanente du Musée de la bande dessinée », Angoulême, scénographie en place depuis 2009.

*Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira-Flammarion, Angoulême, CIBD, 2009, 422 p.

*Thierry GROENSTEEN, *Le petit catalogue du musée de la bande dessinée*, Paris, Skira-Flammarion, Angoulême, CIBD, 2009, 119 p.

« Le voyage imaginaire d'Hugo Pratt », Pinacothèque de Paris, Paris, du 17 mars au 21 août 2011. Commissariat : Patrizia ZANOTTI, Patrick AMSELLEM.

*Patrick AMSELLEM, Marc RESTELLINI, Thierry THOMAS, Patrizia ZANOTTI, *Le voyage imaginaire d'Hugo Pratt*, Paris, Casterman, Pinacothèque de Paris, 2011, version ordinaire 104 p., version luxe 456 p.

« Crumb. De l'Underground à la Genèse », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 avril – 19 août 2012, Paris. Commissariat : Sébastien GOKALP.

**Crumb. De l'Underground à la Genèse*, Paris, Paris-Musées, 2012, 237-[XXVII] p.

« *Enki Bilal : Les Fantômes du Louvre* », musée du Louvre, Paris, du 20 décembre 2012 au 18 mars 2013. Commissariat : Fabrice DOUAR.

**Enki Bilal, Enki Bilal : Les Fantômes du Louvre, Paris, Futuropolis, Louvre Éditions, 2013, 144 p.*

« Claire Bretécher », Paris, Bibliothèque Public d'Information – Centre Pompidou, Paris, du 18 novembre 2015 au 8 février 2016. Commissariat : Isabelle BASTIAN-DUPLEIX.

*Claire BRETÉCHER, Michel LIEURÉ (dir. éditoriale), *Morceaux choisis*, Paris, Bruxelles, Dargaud, 2015, 124 p.

« *L'Art de DC – L'Aube des Super-Héros* », *Art Ludique – le musée, Paris, du 31 mars 2017 au 7 janvier 2018.*

*Jean-Jacques Launier, *L'Art de DC – L'Aube des Super-Héros, Paris, Art ludique le musée, 2017.*

« Corben. Donner corps à l'imaginaire », musée d'Angoulême, du 24 janvier au 10 mars 2019, dans le cadre de la 46^e édition du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Commissariat : Stéphane BEAUJEAN, Frédéric MANZANO.

*Stéphane BEAUJEAN, Vincent BRUNNER, Florentino FLOREZ, Frédéric MANZANO, Frédéric POINCELET, *Corben. Donner corps à l'imaginaire*, Angoulême, 9^e Art+ Editions, 2019, 160 [+8] p. (édition luxe : un deuxième volume complémentaire, 160 [+8] p.

« Hugo Pratt, lignes d'horizons », musée des Confluences, Lyon, du 7 avril 2018 au 24 mars 2019. Commissariat : Yoann CORMIER, Michel PIERRE, Patrizia ZANOTTI.

*Michel PIERRE, Patrizia ZANOTTI (dirs.), *Hugo Pratt, lignes d'horizons* (catalogue), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Lyon, musée des Confluences, Grandvaux (Suisse), Cong, 2018, 239 p.

**Hugo Pratt, lignes d'horizons* (album), Paris, Éditions courtes et longues, Lyon, musée des Confluences, 2018, 48 p. (leporello)

« Hergé une vie, une œuvre », Château de Malbrouck, Manderen-Ritzing, du 30 mars au 30 novembre 2019.

*Dominique Maricq, *Hergé une vie, une œuvre*, Bruxelles, Éditions de Moulinsart, 2019, 48 p. (leporello)

« L'esprit de Will Eisner », 10^e biennale du 9^e art, Cherbourg-en-Cotentin, du 28 mai au 29 août 2021. Commissariat : Mathilde KIENLEN, Dominique PAYSANT.

*Mathilde KIENLEN, Dominique PAYSANT, *L'esprit de Will Eisner*, Éditions Toth/9^e Art Références, 2021, 60 p.

PRIMARY STRUCTURES REPRINTED: THE FACSIMILE CATALOGUE FROM SCHOLARLY SOURCE TO EXHIBITIONARY OBJECT

KATHRYN M. FLOYD

Visitors to the 2014 exhibition *Other Primary Structures*, curated by Jens Hoffmann (1974-) at New York's Jewish Museum, could purchase a two-volume set of catalogues held together in a clear plastic jacket (fig. 1).¹ The first text, a thin, paper-bound book with a bold red cover, reflected the current exhibition on view: Hoffmann's unique look at 1960s minimalism rewritten as a global phenomenon. The accompanying yellow volume was a facsimile reprint of the catalogue for an entirely different show: *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* curated in 1966 by Kynaston McShine (1935–2018) at the same venue. McShine's innovative and ambitious survey of artists working in large-scale, three-dimensional abstraction – Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, and others – came to define so-called canonical minimalism and became a landmark in the history of exhibitions. It now served as the catalyst for *Other Primary Structures*, or what Hoffmann called his “remake”.² But rather than reconstructing *Primary Structures*, as the term “remake” might imply, he instead “restaged” it in order to consider “what might have been included [at *Primary Structures*] if the art world of the 1960s had been as global as it is today”.³ His critical and imaginative riff on the earlier show was built from a series of conceptual, visual, and material connections between the two events.⁴ These

1 Jens HOFFMANN, *Other Primary Structures* [exhibition catalogue], The Jewish Museum, New York, New Haven, Yale University Press, 2014. The catalogue was designed by the firm A Practice for Everyday Life, London. A replica of the original catalogue designed by Elaine Lustig Cohen for *Primary Structures* (1966) accompanied the publication.

2 Jens HOFFMANN, “Another Introduction”, in *Other Primary Structures*, *op. cit.* note 1, n. p.

3 Jens HOFFMANN, statement for the exhibition brochure for *Other Primary Structures*, New York, The Jewish Museum, 2014.

4 Here, I borrow the term “riff” from Reesa Greenberg who elaborates a taxonomy of different types of exhibition reconstruction projects. The “exhibition reconstruction as riff” takes an original exhibition as “inspirational source” but does not necessarily replicate it in its entirety, if at all. See Reesa GREENBERG, “Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web”, *Tate Papers*, no. 12, Autumn 2009 (<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web#None.1>).

links ranged from the conjoined red and yellow catalogues to the engrossing and much-vaunted scenography in which wall-sized installation shots of the 1966 installations became backdrops for works by a new roster of minimalists from beyond the United States and United Kingdom (fig. 2).⁵ In the 1960s, these titular “Others”, often overlooked by European and American institutions, – Rasheed Araeen, Lygia Clark, Amir Nour, Gego, and Lee Ufan, to name but a few – constructed simplified forms like those of their more widely exhibited minimalist counterparts. Their abstract works, however, often had different origins, such as concepts and traditions from beyond so-called Western modernism or cultures of the Global North. Against the flat black and white backdrops from *Primary Structures*, the presence of their solid, colorful materiality suggested a not-quite-complete synthesis of the two exhibitions and an uneasy linking of the museum’s past and present.⁶

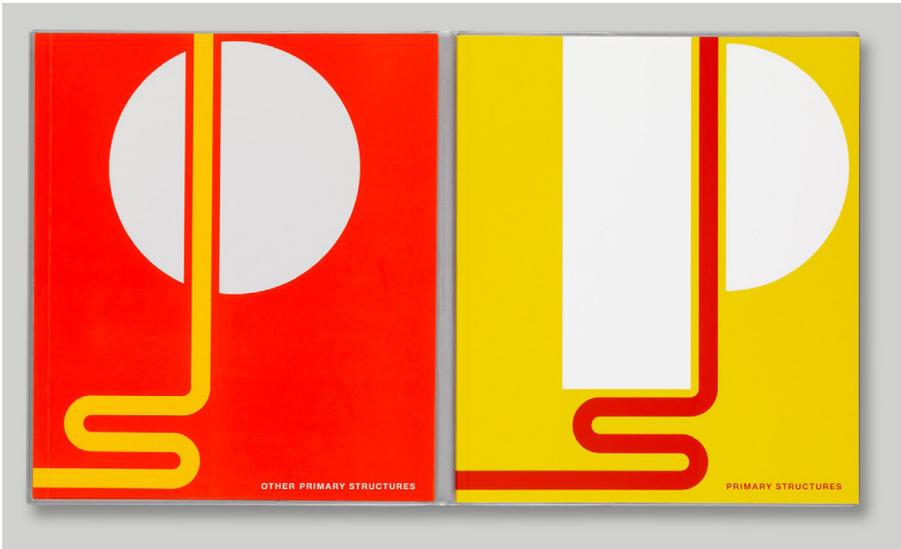


Fig. 1. Jens Hoffmann and A Practice for Everyday Life, London. Cover for the exhibition catalogue for *Other Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 2014 and the facsimile replica of the original catalogue designed by Elaine Lustig Cohen for *Primary Structures*, The Jewish Museum, 1966.

- 5 Hoffmann explains the dual meanings of “other” in an unpublished brochure that was available at the exhibition: “One is literal: additional works are shown. The second evokes the cultural ‘other’ – the many ethnic, political, and cultural groups that have been marginalized, suppressed, or underrepresented in the hegemonic Western art-historical canon.”
- 6 For an archived version of the Jewish Museum’s 2014 website for *Other Primary Structures*, go to: <https://thejewishmuseum.org/exhibitions/other-primary-structures>.



Fig. 2. Installation view of the exhibition *Other Primary Structures*, March 14–May 18, 2014. Photo by: David Heald. Location: The Jewish Museum/New York, NY/U.S.A. Photo Credit: The Jewish Museum, New York / Art Resource, NY.

In addition to encouraging a more inclusive understanding of abstract sculpture in the 1960s, *Other Primary Structures*, Hoffmann’s first exhibition as Director of Exhibitions at the Jewish Museum, from the outset also clearly engaged questions about the representation of temporary exhibitions and their histories. Indeed, Hoffmann opens his curatorial essay not with a history of minimalism, but instead writes,

The question of an exhibition’s afterlife is particularly interesting for a curator. These days, catalogues accompanying exhibitions are not records of the actual exhibitions but have morphed into extensions of the exhibitions in which more theoretical or scholarly aspects of the show are debated. So beyond the common documentation – images, floor plans, perhaps models, correspondence, checklists, and if one is lucky, a few reviews in the press – what is left of an exhibition after it closes?⁷

.7 Jens HOFFMANN, “Another Introduction”, art. cit. note 2.

He goes on to note that unlike books or films, temporary exhibitions cannot be re-experienced once they close. The nearest “copy” is the exhibition reconstruction. “To restage important exhibitions”, he reflects, “would certainly spark new insights not only into the individual works and art history, but also into the practice of the curator who first brought those particular pieces together.” To this end he subsequently recalls Stephanie Barron’s 1991 reconstruction of the 1937 Munich exhibition *Entartete Kunst (Degenerate Art)* for the Los Angeles County Museum of Art, an early example of recounting exhibition histories through experiential strategies. Importantly, he cites Barron’s impressive attempt to “entirely replicate” for contemporary audiences the experience of the infamous fascist event, down to exhaustive details such as the production of a facsimile copy of the original gallery guide.⁸

In addition to reframing and repopulating the history of minimalism with overlooked artists and forgotten works, *Other Primary Structures* prioritized curatorial strategies for representing temporary exhibitions and their histories.⁹ Specifically, it experimented with, even reveled in, representations of McShine’s earlier event in a range of formats that dramatically “remediated” its historical traces into different formats and scales.¹⁰ Sometimes this “theatricality” of reproduction threatened to eclipse the works of the “Others” in its bid for the audience’s attention. In addition to the outsized photographic backdrops depicting *Primary Structures*, the final gallery presented audiences with a ten-foot high, ¾-inch scale model of the Jewish Museum in 1966 (fig. 3). Designed by architect Aurelie Paradiso in collaboration with students from Parsons and The New School for Design, the miniature museum model contained artist Andy Vogt’s tiny, full-color replicas of the original *Primary Structures* works of

8 *Ibid.*

9 In this way Hoffmann almost regenerates the practices of minimalists like Donald Judd and Robert Morris who carried out philosophical discourse about ontology, phenomenology, and perception both in written essays and statements as well as through the making of objects and experiences.

10 Here, I borrow Bolter and Grusin’s term “remediation” to describe the translation and rescaling of the “real” exhibition into other media formats (catalogues, photographs, films, reconstruction projects, etc.) that are connected to but do not actually replicate the original exhibition. My goal is to move beyond thinking of such translations as mere “documentation” of an exhibition, but instead to see them as semi-autonomous formats that operate within, adjacent to, and outside of the exhibition (spatially and temporally). Bolter and Grusin specifically use the term to describe the way new media often repurposes and “re-fashions” elements of earlier media. See Jay David BOLTER and Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

art. In this climactic architectural representation of McShine's event, viewers were transported from "inside" the giant photographic galleries to a position "outside" the historical exhibition where they hovered over and around the museum's white exterior. Peering into miniature windows at the scaled-down spaces and sculptures of 1966, many viewers almost instinctively made their own replica "installation shots" of the tiny displays on their smart phones.¹¹



Fig. 3. Installation view of the exhibition *Other Primary Structures*, March 14-May 18, 2014. Photo by: David Heald. Location: The Jewish Museum/New York, NY/U.S.A. Photo Credit: The Jewish Museum, New York / Art Resource, NY.

These dramatic fluctuations of position and scale, from inside to outside and from gigantic to miniature, were joined by a third phenomenological experience created by the presence of the yellow facsimile catalogue.¹² Displayed alongside its new red companion on shelves near the miniature museum, as well as on sale in the giftshop, the replica catalogue not only indicated Hoffmann's curatorial source and provided context for understanding the history of minimalism. Now, as an exhibitionary object on view, its very status as a facsimile also became

11 This space was the only gallery in the exhibition where visitor photography was allowed.

12 For more on theories of the miniature and the gigantic see Susan STEWART, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1992.

meaningfully entangled in *Other Primary Structure's* presentation of the many forms and scales possible for exhibitionary representation, documentation, and recreation. John Wagstaff has described the facsimile – generally understood to be an exact copy of the contents and, importantly, *the form* of a historical document such as a manuscript, book, map, letter, score, or drawing – as “over apparent” but also “under theorized”.¹³ This essay, which draws on both my previous analysis of Hoffmann’s event as well as the history of the facsimile, seeks to illuminate the rarely-discussed form of the replica exhibition catalogue.¹⁴ In doing so, I hope to begin a conversation about this specialized but nevertheless meaningful subgenre of the facsimile exhibition catalogue. How might facsimiles help us define the exhibition catalogue more broadly, and draw subtle distinctions between the catalogue as archival “document” and independent, autonomous form? Finally, what can facsimiles illuminate about strategies and processes for the representation and remediation of exhibition histories?

The Facsimile

The meaning of the term “*fac simile*,” taken from the Latin imperative (“make similar!”), has shifted since its earliest modern usage in the seventeenth century. While it originally indicated any number of different types of copies of documents – historical manuscripts, letters, maps, books, musical scores, and archival materials, for example – the term eventually took on its modern implication of informational, formal, and material verisimilitude as reproduction technologies grew more mechanical and exacting in the eighteenth and nineteenth centuries. But just how exact the copy must be, and through which processes that exactitude should be achieved, was a matter of decades of debate, too extensive and well-rehearsed to outline in detail here.¹⁵ Suffice it to say, the practice of producing facsimiles evolved from hand rendering in the medieval

13 John WAGSTAFF, “Just what are facsimiles for?” quoted in Meg ROLAND, “Facsimile Editions: Gesture and Projection”, *Textual Cultures*, 6, no. 2, Autumn 2011, p. 49.

14 See Kathryn M. FLOYD, “*Other Primary Structures* and the Theatricality of Re-Staging Exhibitions”, in Natasha ADAMOU and Michaela GIEBELHAUSEN (ed.), *Reconstructing Exhibitions in Art Institutions*, London, Routledge, 2023, p. 29–47.

15 For more on the evolution of the history of the facsimile (especially in the Anglo-American context) see, for example: Frank WEITENKAMPF, “What is a Facsimile?”, *The Papers of the Biographical Society of America*, 37, issue 2, 1943, p. 114–130. Cornelis KOEMAN, “An Increase in Facsimile Reprints”, *Imago Mundi*, 18, 1964, p. 87–88; and Meg ROLAND, “Facsimile Editions: Gesture and Projection”, *Textual Cultures*, 6, no. 2, Autumn 2011, p. 48–59 (along with other texts in a special section on facsimiles in the Autumn 2011 edition of *Textual Cultures*).

period to more mechanical forms of replication through a variety of printing, photographic, and eventually digital processes that introduced ever-expanding abilities to copy text and images (or, more correctly, to copy images and text *as* images) with greater and greater accuracy. Questions about what constitutes exactitude, about how to understand the interventions of the copyist's hand (or the evidence of mechanical processes), about whether to reproduce unique examples that might include errors or signs of use or to construct ideal copies from various fragments, about the threats of a copy's "deception" or the degradation of audience perception, and about the facsimile's effects on the value of the original and on its owner's authority – these are just some of the many debates the facsimile has provoked during its long evolution. These questions are not unlike some of those that have dogged the fields of art and art history for centuries; questions about the status of originals, copies, replicas, reproductions, and multiples have been fundamental to developing ontological definitions of art and an understanding of the perception of objects by audiences.¹⁶

But whether the facsimile, in all its surprising variety, is a medieval manuscript copied by hand or a handwritten manuscript reproduced photographically, its function is exceptionally singular: to increase access to the information (both content and form) conveyed by documents that are valuable, rare, fragile, or whose use is restricted or inaccessible in some way. In this fundamental regard, the purpose of the facsimile shares something with that of the exhibition catalogue, especially in the catalogue's role as an enduring record that provides ongoing access to information about the form and content of an ephemeral exhibition. But the facsimile's insistence on exactitude, a sameness of form, material, and scale relative to its "original", is where it parts ways with the catalogue, as well as with the installation photograph, the architectural model, and other types of exhibitionary representations. While the catalogue records, remediates, and represents the contents and design of an exhibition in various ways – and may even suggest (as the *Primary Structures* catalogue does) something of the exhibition's style or form – it makes no claim to the status of exhibition replica

16 In English "replica" is commonly used to describe copies of works of visual art, while "facsimile", typically describes text-based documents or two-dimensional text/image formats. In some cases, for example the 1929 German debate around the display of high-quality reproductions of works on paper by the Hamburger Kunsthalle, "*Faksimile*" has also been applied to copies of art objects. On the Hamburg Facsimile Debate see Michael DIERS, "Kunst und Reproduktion: der Hamburger Faksimile-Streit", *IDEA: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 5, 1986, p. 125–37; or Rebecca CAPUA, "Facsimiles, Artworks, and Real Things", *Metro-politan Museum Journal*, 56, 2021, p. 98–112.

(although it may contain facsimile-like forms such as high-quality reproductions of artworks). Rather, the catalogue remediates the exhibition, translating it into a new format on a different scale.¹⁷ The true facsimile, on the other hand, boasts of its replica status (if it concealed this status it would be a fake), not only claiming exactitude but often emphasizing and celebrating the technologies, processes, and events that brought it into being. Its value, even its aura, lies in the wonder of its one-to-one reproductive achievement. By simulating access not only to the original's information but also to its material form, or at least to some approximation thereof, the facsimile suggests the physical, haptic, even emotional experience of the document.¹⁸ Specifically, it can foster feelings of personal, authentic connections to the past or a sense of wonder at its ability to bring the past into the present. In short, like the exhibition reconstruction, the facsimile attempts to reproduce not just the knowledge transmitted through the archive, collection, library, or museum, but also the social and phenomenological experiences of the documents that occupy those spaces. In doing so, it draws attention to itself and to the situations and forces behind its production.

The Facsimile Exhibition Catalogue

These two interrelated types of exhibition replicas, the reconstruction project and the facsimile catalogue, developed in part out of the growth of the history of exhibitions as a subfield within art history (and related disciplines) beginning in the 1960s and 70s. In these politically-aware decades, artists, critics, and art historians took an interest in sociological approaches to art and art history, expanding the field's parameters to historicize – and often to critique – the structures and apparatuses of “the art world.” Concepts from linguistics, semiotics, and media theory helped address how and by whom meaning is constructed, including the powerful forms that communicate about art and the art world. Related conversations about the contingent nature of an artwork's meaning as it (or its remediated representation) passes through spatial, social, and media contexts brought increasing attention to the ways that the “spaces” of photographs, film and video, books, catalogues, print media, and other

¹⁷ “Scale” here denotes the idea of size relative to some other entity or form.

¹⁸ See James L.W. WEST III “Are Manuscript Facsimiles Still Viable?”, *Textual Cultures*, 6, no. 2, Autumn 2011, p. 103–108.

two-dimensional formats can alter the perception and value of objects.¹⁹ These lines of inquiry were especially key in discourses around conceptual art, earth and land art, and minimalism, movements that often produced “dematerialized,” de-commodified, or difficult-to-exhibit works that necessitated rematerialization into other formats in order to move through art world channels. The increasing overlap of the artwork and its documentation (or, considered another way, the breakdown of the boundaries between the object and its representation) is, not surprisingly, of the same moment as the rise of the artist’s book as a practice, the development of the history of the book as a subject of study, the expansion of media studies as an academic discipline, and a general increase in the production of all kinds of facsimiles.

In this environment of art history’s growing acknowledgment of the significance of the “mediated” strategies for representing and disseminating art, scholars began to make visible the exhibition as well as its documents. Little by little, exhibition histories came to be seen as serious *objects* of study, as serious as the artworks that art historians typically take as their foci. This attention helped to set the exhibition catalogue on the path to its objectification, so to speak, as a facsimile replica. Early histories of exhibitions reproduced illustrations of catalogue covers and interior pages alongside images of venues, displays, artworks, posters, ephemera, and press clippings. Kenneth Luckhurst’s 1951 *The Story of Exhibitions*, Georg Koch’s 1967 *Die Kunstausstellung*, and Ian Dunlop’s 1972 *The Shock of the New*, for example, included small, black and white illustrations of catalogue covers and pages as visual evidence for seminal exhibition histories.²⁰ These fragmented, sometimes barely legible catalogue representations are in no way effective substitutes for accessing the volumes in a library or archive, nor are they meant to be. Instead, as images that stand alongside illustrations of curatorial design or individual artworks, they make the argument that both the exhibition and its catalogue are worthy objects of art historical study. Moreover, by turning the catalogue into an image of itself, they subtly assert that exhibitions and their component parts may be understood through conventional art historical

19 Alex PORTS, “The Minimalist Object and the Photographic Image”, in Geraldine A. JOHNSON (ed.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 33–37.

20 Kenneth LUCKHURST, *The Story of Exhibitions*, London/New York, The Studio Publications, 1951; Georg KOCH, *Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 1967 ; Ian DUNLOP, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, London, Weidenfeld & Nicholson, 1972.

approaches like the analysis of visual form.²¹ Ultimately these illustrations only remind us what is missing. They proclaim the historical significance of the catalogue but do not offer more data for further analysis.²²

In the 1970s and 1980s, more complete facsimile editions began to redress the dearth of access to both the information and materiality of the historical catalogue. For example, Garland Publishing, a purveyor of literary criticism founded in 1969, produced numerous facsimiles of important texts in the arts and humanities. These volumes included H.W. Janson's *Catalogues of the Paris Salons* and *Modern Art in Paris: Two-Hundred Catalogues of the Major Exhibitions Reproduced in Facsimile in Forty-Seven Volumes* edited by Theodore Reff.²³ These no-frills reference volumes, no doubt intended primarily for use by scholars, contain cover to cover black and white reproductions of catalogues, most of them from a period when typical exhibition catalogues were comprised of text-based lists of artists and objects with few, if any, illustrations. Bound together in common volumes by category and uniform in size, these sources don't reproduce each catalogue's full materiality. Instead, they better resemble a sort of catalogue of catalogues rather than a set of true replicas.

Destined for more popular audiences and less scholarly functions were reprints of popular catalogues (as well as facsimile prints, posters, artists books, and the like) put out by museums, often in celebration of anniversaries of their landmark shows. New York's Museum of Modern Art, for example, issued a 60th anniversary facsimile of the 1934 *Machine Art* exhibition catalogue. Various anniversary editions of the catalogue-cum-coffee-table-book produced for the 1955 *Family of Man* exhibition, one of the museum's most popular exhibitions, means that the book has essentially never gone out of print (begging the question as to the line between reprint and facsimile). Such anniversary republications, issued by the original institution, function as historical sources and ersatz souvenirs

21 The idea that exhibitions can be studied through approaches similar to works of art corresponds with the contemporary notion of the curator as "meta-artist". See Paul O'NEILL, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in Elena FILIPOVIC et al. (ed.), *The Biennial Reader*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, p. 240–259.

22 The practice of reproducing images of catalogue covers and pages continues in recent studies of exhibition histories including the Afterall series or Bruce Altshuler's anthologies, for example, Bruce ALTSHULER, *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History 1962–2002*, London, Phaidon, 2013.

23 H.W. JANSON, *Catalogues of the Paris Salons*, New York, Garland Publishing, 1977 and Theodore REFF, *Modern Art in Paris: Two-Hundred Catalogues of the Major Exhibitions Reproduced in Facsimile in Forty-Seven Volumes*, New York, Garland Publishing, 1981.

for audiences who may or may not have attended the original show. Perhaps even more significant is the way they act as marketing materials and branding devices for museums, creating new value from an institution's past by linking it to experiences in the present. As such, they point to the facsimile catalogue, like the exhibition and exhibition reconstruction, as not only a medium or format, but as a temporally specific event.

These various strands came together in 1988 at the monumental "exhibition of exhibitions" *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* produced for the Berlinische Galerie.²⁴ The massive show reconstructed elements of twenty important German exhibitions from 1910 to 1969 – including the display of over 1000 works of art, scenography suggesting elements of the original exhibition spaces, and images of related publications, ephemera, and documentation. The hefty catalogue also came with a small portfolio, edited by Eberhard Roters, of facsimile reproductions of some of the smaller, more unique, and unconventional catalogue forms like the poster-catalogue-artwork hybrid from the 1920 Berlin Dada Fair or the 1937 pamphlet for *Entartete Kunst*. The facsimiles paralleled the many modernist art objects on view, extended the authenticity of the exhibition reconstruction experience, and provided audiences with special "art-like" souvenirs with formal and material connections to both the current exhibition and the historical shows they represented. With the subsequent establishment of *Stationen der Moderne* as itself a landmark event in the history of exhibitions, its portfolio of facsimiles has now become a valuable rarity that fetches prices higher than the hefty main catalogue. The legacy of the 1988 exhibition has been an increased twenty-first century interest in exhibition reconstruction projects, often with accompanying facsimile publications, which reached an especially high point around 2013 to 2014.²⁵ The trend follows an increasing popularity of immersive aesthetic experiences and of an understanding of the museum as a space of entertainment as well as education and research.

24 Eberhard ROTERS et al., *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Berlinische Galerie, 1988.

25 For more on this moment, see Amelia JONES and Martha BUSKIRK, "The Year in 'Re-'", *Artforum*, December 2013 (<https://www.artforum.com/columns/the-year-in-re-218592/>).

Designing *Primary Structures*

With its bold designs and innovative format, it is no surprise that *Primary Structures*, both the 1966 exhibition and its catalogue, would be destined for landmark status and future replication. In fact, catalogue designer Elaine Lustig Cohen (1927–2016) noted later in life that *Primary Structures* was a highpoint of her work as freelance design coordinator for the Jewish Museum.²⁶ In the early 1950s, Cohen, who graduated with a B.F.A. in Art from the University of Southern California, honed her design skills on the job, working as office manager and assistant for her husband, famed New York graphic designer Alvin Lustig (1915–1955). When he died in 1955, she took over his unfinished projects, including an identity program for New York’s Seagram Building, and book covers for a series at Meridian Books, the publishing house founded by Arthur Cohen (1928–1986), who would become her second husband the following year.²⁷ Influenced by both early and mid-century modernism, Cohen became adept at balancing her individual responses to the diverse work of the architects, writers, artists, and curators she represented with the need to integrate her designs with what had come before.²⁸

In 1962 the Jewish Museum’s new director Alan R. Solomon (1920–1970) asked Cohen to create a coherent design program to promote the museum’s renewed commitment to progressive and emerging art. As the museum’s design coordinator from 1962 until 1967, she produced twenty catalogues along with posters, pamphlets, and other exhibition ephemera.²⁹ Each of Cohen’s catalogues is unique and references the specific content of each show, but they also hang together as a series and visual branding program for the museum. Despite their differences, their modernist aesthetics, emphasis on letterforms, and almost-square format establish a consistency that communicates the continuation of an institutional framework. This strategy was particularly important at a moment when the museum sought to foreground and publicize its more experimental

26 Megan MOLTRUP, *Recovering the History of Graphic Design: The Voice & Vision of Elaine Lustig Cohen*, Thesis, Rochester Institute of Technology, 2014, p. 43.

27 Examples of some of Elaine Lustig Cohen’s early projects and books covers can be viewed at her estate’s website: <https://www.elainelustigcohen.com/book-covers>.

28 For more on Elaine Lustig Cohen see Aaris SHERIN, *Modernism Reimagined*, Rochester Institute of Technology Press, 2014.

29 For further examples, see the online checklist for the 2018 exhibition *Masterpieces & Curiosities: Elaine Lustig Cohen at The Jewish Museum*, August 17, 2018–August 11, 2019, at: https://s3.amazonaws.com/tjmassets/Masterpieces_and_Curiosities_Elaine_Lustig_Cohen_checklist.pdf.

program. Moreover, the hard-edged geometries found in many of Cohen's designs also helped to reinforce a connection to the museum's new architectural presence. A 1963 expansion and renovation turned its original home – the Gothic revival Warburg Mansion – into a series of modernist white cube galleries that could accommodate more ambitious shows and larger crowds.

Just three years later these expanded spaces would make possible curator Kynaston McShine's expansive concept for *Primary Structures*, a wide-ranging show of new, large-scale sculptures, that, together, were only just beginning to be understood as the materialization of an art historical movement. Initially conceived with curator Lucy Lippard (1937-) while he was curator at the Museum of Modern Art (New York), the exhibition plan initially sought to highlight only a particular set of American artists. But when McShine moved to the Jewish Museum in 1965, his concept was allowed greater spatial and conceptual room to evolve.³⁰ His roster grew to forty-two artists and approximately fifty works including those by British *New Generation* artists. Installed on walls, the ceiling, and directly on the floor in the white cube galleries, McShine's ambitious selection of abstract objects created a lively and diverse artscape within the museum's modernist environment.

Despite the show's great diversity, various visual and textual representations of the exhibition, including photographs like the original black and white installation photographs taken by Ambur Dana Hiken (1915–2002) that appeared in the press,³¹ and the contemporary critical responses by writers like *The New York Times* Hilton Kramer, stitched this complex gathering of unique, independent, and sometimes contradictory artistic approaches and philosophies, into what appeared to be a cohesive visual and conceptual whole. The exhibition's importance, Kramer wrote "...is not to be found in individual masterpieces. Its principal interest lies, rather, in the way it [...] conclusively demonstrates, the flourishing existence of an entirely new sculptural esthetics."³² More to the point, Kramer described the show as "stronger and more interesting in its

30 McShine was hired as curator in 1965 and subsequently became acting director at the museum. In 1968 he returned to MoMA as associate curator and remained there as chief curator at large until his 2008 retirement.

31 For more on the photographs by Ambur Dana Hiken, as well as the use of her photographs at *Other Primary Structures*, see Remi PARCOLLET, "(Re)producing the Exhibition, (Re)thinking Art History. On the Visual Archives of *Primary Structures*", *Critique d'art*, Spring/Summer 2016 (<https://journals.openedition.org/critiquedart/21192>).

32 Hilton KRAMER, "Art: Reshaping the Outermost Limits", *New York Times*, 28 April 1966, p. 48.

general principles than in its specific accomplishments”.³³ One critic, Corinne Robins, so frustrated at the way the visual and text-based discourse around the show reduced its diversity to a seemingly flat image of itself, complained in her review that “no one wants to talk about the works.”³⁴

Cohen’s design for *Primary Structures*, which she described as “architectural,” also understood the exhibition holistically. Moreover, it helped to link the show back to the museum itself (fig. 4).³⁵ The abstracted “P” and “S” forms from the exhibition’s title suggest the geometries of the works on view but also modernist architecture (either a three-dimensional façade or two-dimensional floorplan) like the museum’s renovated galleries. Her subtle visual assertion of the logo, and the catalogue itself, as a three-dimensional object, is also clear when one views the back cover. The presence of the reversed logo hints not only at the viewer’s shifts in perception as they move around an object in a gallery, but also at the phenomenology of holding the catalogue itself. Her design asserts the catalogue as a material object. The use of the logo’s dominant rectangular form, the stem of the “P”, as the layout’s organizing principle carries the idea of the catalogue as object throughout the volume (fig. 5 and 6). Facing photographs of the show’s minimalist objects, the right-hand columnar text block that describes the artists and provides the exhibition checklist, mimics the basic geometries of both the works and spaces.

33 Hilton KRAMER, “Primary Structures: The New Anonymity”, *New York Times*, 1 May 1966, p. 147.

34 Corinne ROBINS, “Object, Structure, or Sculpture: Where are we?” *Arts Magazine*, 40, no. 9, September-October 1966, p. 33–37.

35 Cohen conveyed to Moltrup that she “attempted to portray what someone would see in the exhibition in two-dimensional form”. Megan MOLTRUP, *Recovering the History of Graphic Design*, *op. cit.* note 26, p. 66.

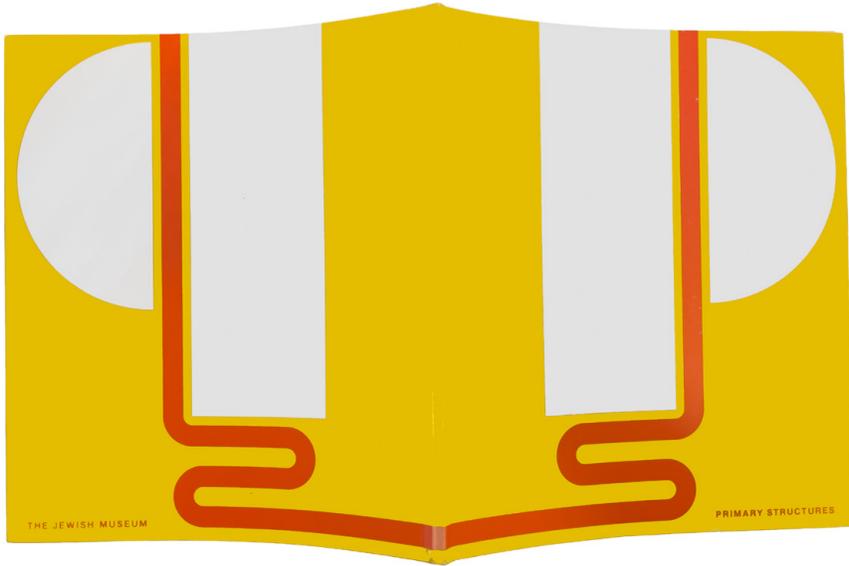


Fig. 4. Elaine Lustig Cohen, Front (R) and Back (L) of the Cover for the exhibition catalogue for *Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 1966.

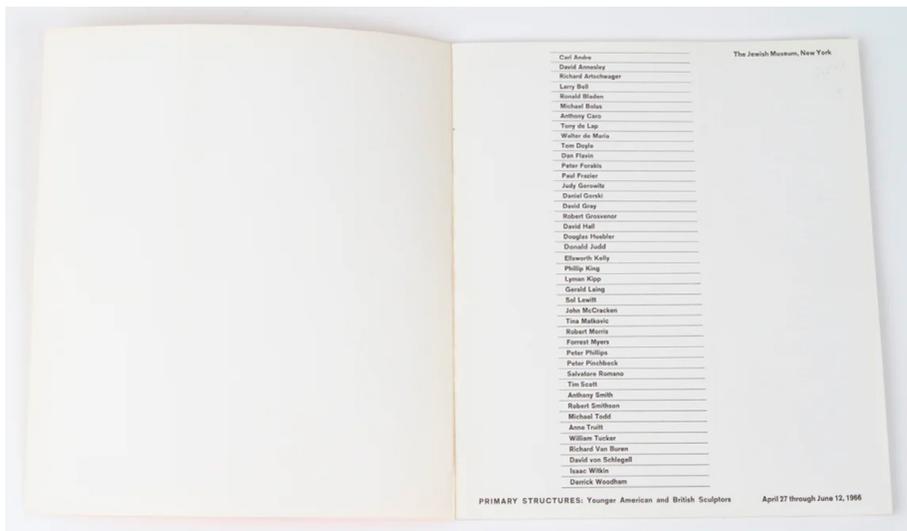


Fig. 5. Elaine Lustig Cohen, Title page of the exhibition catalogue for *Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 1966.

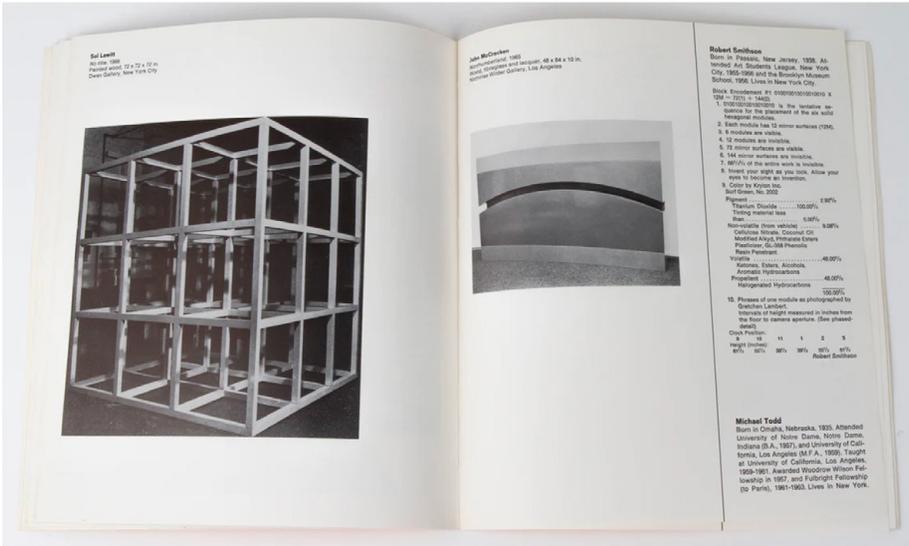


Fig. 6. Elaine Lustig Cohen, Interior title page of the exhibition catalogue for *Primary Structures*, The Jewish Museum, New York, 1966.

Cohen's object-like catalogue suggested itself as a miniature art object or plan or model of the architectural space, tethering it securely to the Jewish Museum's overall brand. Its cover also represented the general principles of McShine's specific exhibition while its interior provided a more accurate informational record in both text and photographs of the diverse works and ideas represented by the individual objects on view. But despite these elements of likeness to the event, the catalogue in no way approximated, indeed could not approximate, the experience of the show itself. Even the photographs of the works in the catalogue are not installation shots from the exhibition, but, as is often the case, are images made of the works in other locations before the show opened. While Cohen's catalogue belongs to *Primary Structures*, it certainly does not reproduce it. It would, however, become its representation and replica, so-to-speak, fifty years later at Hoffmann's remake.

Other Primary Structures

Other Primary Structures, Hoffmann's first undertaking at the museum, quite literally began and ended with Cohen's catalogue, not only as an approximate record of McShine's exhibition and as a model for the show's visual identity but also materially as a kind of imitation relic of the exhibition. The entryway to the exhibition, for example, turned the serpentine line derived from the original

catalogue cover into a kind of arrow leading visitors down a narrow hallway between red and yellow walls containing timelines and historical information as a prelude to the show. Emphasized by the photographs of the space, the hallway design suggested that viewers were processing between the two book covers of the red and yellow catalogues.

In the subsequent galleries, the enlarged photographic backdrops, installed on angled supports, also suggested book forms.³⁶ Their structural supports inspired by Argentinian artist David Lamelas's (1946–) scaffold-like *Untitled (Falling Wall)* from 1993, recalled architectural constructions, as well as stage flats, billboards, film and television screens and the abstract objects with which they shared space (fig. 2). But their forms also subtly hint at the idea of book stands and shelves. Read this way, the galleries now appeared as if the audience has been shrunk down and transported into a catalogue illustrated with installation photographs. Moving into the final gallery visitors passed through yet another narrow space – between the two halves of a bifurcated photograph also mounted on the scaffold-like forms – to reach the miniature architectural model of *Primary Structures*. Once inside, visitors found on the exposed scaffolding the two catalogues displayed at an angle as objects alongside the miniature white model (fig. 3).

The publication and display of the facsimile catalogue achieved a number of goals at *Other Primary Structures*, some unique to Hoffmann's curatorial concept and others more broadly applicable to facsimile catalogues in general. Hoffmann considers himself an authorial curator. He sees “the exhibition [as] mirror[ing] the subjectivity of the individual curator, just as each artwork mirrors the subjectivity of the artist who made it.”³⁷ His stated goal was not a scholarly examination of global abstraction in the 1960s, nor was it a historical reconstruction of *Primary Structures*. Instead, he created a subjective, imaginative, even experimental fiction of the 1966 event's encounter with its own omissions. Similarly, rather than taking exhibitionary documents – photographs, models, catalogues, and the like – as mere carriers of informational data, they also became subjective sites for potential physical experience and material connection. Fodder for the interpretation and imagination of curators and

36 See Rémi PARCOLLET, “(Re)producing the Exhibition...”, art. cit. note 30 for an excerpt of his interview with Jens Hoffmann about the leaning photographic structures as theatrical flats. The supports were designed by Hoffmann and the firm of Feilden Fowles with A Practice for Everyday Life, London.

37 Jens HOFFMANN, *Theater of Exhibitions*, Berlin, Sternberg Press, 2015, p. 28.

designers, they also served audiences who could learn about *Primary Structures* as well as perform a small re-enactment of McShine's exhibition by purchasing the catalogue, allowing them if not access to history per se, then at least access to a sensation of the historical. At the same time, the facsimile and its red copy linked Hoffmann's new creation back to the history of the Jewish Museum, shoring up the landmark status of the institution's past exhibition program, and marketing its contemporary activities as future exhibition histories.

Other Primary Structures made visible, material, and more accessible the work of a range of artists from the 1960s who were likely unfamiliar to many contemporary New York visitors, given the marginalization of these "Others" by much of the Western art world. But as many critics and scholars either directly or tacitly acknowledged (much like the critical response to *Primary Structures* in 1966) discussion of the individual artists – their specific ideas, unique biographies, and individual artistic practices – was often secondary to a fascination with the exhibition as a singular curatorial vision and meta-object. Indeed, Hoffmann's bold red catalogue included his introduction, a transcript of a 1966 symposium that was part of *Primary Structures*' programming, and numerous photographs of works by the 2014 artists, but only short, one-paragraph biographies of each artist and no sustained analysis of their art or histories.

Instead, it was Hoffmann's dramatic exhibition design, a nearly immersive experience of the remediation and representation of historical exhibitions, that seemed to excite many viewers, critics, and scholars. More than redressing the omissions of minimalism or of *Primary Structures*, Hoffmann's show illuminated the 1966 event as a "primary source" and made the case for historical exhibitions as present and future curatorial inspiration. But most interesting, his event considered the media through which those narratives are built and disseminated, the various kinds of historical representations of exhibitionary events. The facsimile's one-to-one process of replication stood alongside photographic enlargements and the miniature model to help express the complexities of exhibition histories and their diverse media forms. While the shifts of scale in the photographs and model left a disconnect between past and present, the yellow facsimile catalogue provided visitors with a more authentic experience of history. But it also suggested the future – that with luck the red volume and Hoffmann's show might one day become equally historically valuable. Ironically, as truly authentic and present objects in the galleries, the works and histories of the "Others," at least for the moment, seemed outside the exhibition's image of exhibition remediation.

« GADGET » OU « CHOSE DE L'ESPRIT » ? LES ÉDITIONS DU CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE LABÈGE (1985-1994)

JULIEN MICHEL

Inauguré le 3 décembre 1985 en présence de Jack Lang, alors ministre de la Culture, le Centre régional d'art contemporain (CRAC) de Labège est né de la politique de décentralisation amorcée avec la constitution, en 1982, des premiers Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC). Installé dans ce que Jean-Luc Pradel qualifie de site « à la Wim Wenders¹ », coincé entre le périphérique toulousain, la voie ferrée et le parking d'un centre commercial (fig. 1), le CRAC est d'abord dirigé par le jeune Pierre-Jean Galdin, ambitieux, curieux, qui assure cette fonction jusqu'en 1988 et l'arrivée de son successeur Alain Mousseigne. Contrairement au premier, ce dernier est conservateur de formation et il restera en poste jusqu'à la fermeture du centre en 1994. Bien que resserrée dans le temps, l'aventure a néanmoins permis d'explorer pendant près d'une dizaine d'années la scène artistique locale, nationale et internationale, à travers une centaine d'expositions. Ce qui, au-delà de la richesse de cette programmation, a su faire du CRAC de Labège un lieu reconnu dans le réseau des institutions contemporaines réside toutefois dans son activité éditoriale étonnante. Développées dès l'ouverture des lieux comme un ressort majeur de l'institution, les éditions de l'ARPAP – l'Association régionale de promotion des arts plastiques, gestionnaire de l'établissement –, œuvrent à ancrer solidement le Centre et ses expositions dans le paysage culturel de l'époque. Chaque exposition, ou presque, est accompagnée d'un catalogue dont les formes varient régulièrement et contribuent à la reconnaissance notable de jeunes artistes dont Labège se fait le porte-parole : en tant que centre régional d'art contemporain, sa mission première est d'accompagner la jeune création, *a fortiori* locale. De l'expérimentation des premières années, marquées du sceau d'un amateurisme assumé, à la professionnalisation revendiquée par le second directeur, le support et objet

1 Jean-Luc PRADEL, « Miracle à Toulouse », *L'Évènement du Jeudi*, n° 60, semaine du 26 décembre 1985 au 1^{er} janvier 1986, p. XX.

imprime à Labège les moyens d'élargir le champ de l'art et les expériences qu'il rend possibles.



Fig. 1. Jacob Rosinski, *Vue du Centre régional d'art contemporain de Labège*, vers 1985, archives des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © Jacob Rosinski.

Volume au carré : le livre comme espace de réflexion

Au centre d'art de Labège, le livre-objet et l'édition s'inscrivent ainsi dans l'ADN d'un lieu tourné vers le partage et l'expérimentation. En 1988, dans un document à l'adresse des journalistes accompagnant le dossier de presse de l'exposition « Objets Danese : profil d'une production », Pierre-Jean Galdin se félicite : « Conjointement à cette dynamique d'expositions, une politique d'éditions originales, servie par une large diffusion, achevait de donner au Centre d'Art une solide légitimité, tant auprès du public (plus de 25 000 visiteurs en 1987), qu'auprès des observateurs spécialisés². » Aussi les catalogues occupent-ils une place dans l'espace scientifique du CRAC, dans son programme initial. Le constat

2 D'après un document sans titre, non daté, conservé dans le dossier d'exposition « Objets Danese » (8 sept.-30 oct. 1988), aux archives des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse.

est d'ailleurs semblable à l'échelle de la région, portée par un engouement soudain pour l'édition d'art : un diffuseur de revues littéraires et artistiques, HORDE, a ainsi imaginé un temps réunir la distribution des éditions de l'Université du Mirail, Cocagne, Tribu, ou les revues *Pictura/Edelweiss* et *Axe Sud* aux côtés des éditions de l'ARPAP, sans grand succès toutefois³. Peu d'éléments, au sein des archives clairsemées du centre, subsistent de ce projet, qui n'a jamais abouti. En revanche, ces mêmes archives attestent également le recours régulier de l'ARPAP au Fonds d'incitation à la création (FIACRE). Créé en 1982 et placé sous l'égide de la Délégation aux arts plastiques alors dirigée par Claude Mollard, ledit fonds est initialement doté d'un budget de 23 millions de francs destinés au soutien à la création, en particulier à travers les éditions et les catalogues d'exposition, et aux nouvelles entités régionales nées de la décentralisation⁴.

Pour autant, les moyens consacrés à l'édition restent modestes à Labège : l'équipe qui en a la charge n'est d'abord constituée que de deux personnes, polyvalentes et équipées de simples tables lumineuses, avant l'informatisation des services en 1991. Philippe Saulle, assistant de direction, la compose avec Jacob Rosinski, graphiste indépendant mais collaborant quasi exclusivement avec le Centre (Irena Rosinski, sa compagne, également graphiste, l'accompagne ponctuellement). Cependant les Rosinski rompent leur contrat au début des années 1990, laissant Philippe Saulle seul à la tâche, qui se concentre alors exclusivement sur l'œuvre éditorial de Labège. Il poursuit les expériences menées dès 1985, dont témoignent des maquettes parfois audacieuses, comme celle du catalogue de l'exposition « Dieter Roth⁵ », illustrée de vignettes collées sur les pages – maquettes en partie contraintes par le budget alloué. Il reconnaît quelques mésaventures⁶, citant une erreur dans le traitement des ektachromes du catalogue de l'exposition « Monique Frydman : Peintures 1987-1989⁷ », qui nécessite la réimpression d'un cahier aux couleurs corrigées, ou celui de « Zush

3 On trouve en réalité peu de traces de ce projet. Il est brièvement évoqué par Anne-Marie Bernard dans son mémoire de fin d'études (*La revue : son fonctionnement et ses difficultés*, mémoire de fin d'études pour le diplôme supérieur de bibliothécaire, École nationale supérieure des Bibliothèques, Villeurbanne, 1985, p. 22) ou par Nicole Le Pottier, dans son article « En revenant de la revue » (*Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, 1985, p. 68-71).

4 Teodoro GILBERT, « Bilan de l'action des Fonds Régionaux d'Art Contemporain : approche géographique », dans *Annales de géographie*, n° 643, 2005/3, p. 245.

5 Kees BROOS (dir.), *Dieter Roth*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 16 mai-26 juin 1987, Labège, ARPAP, 1987.

6 Entretien de Philippe Saulle avec l'auteur, 8 octobre 2019.

7 Xavier GIRARD (dir.), *Monique Frydman : Peintures 1987-1989*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 23 juin-3 sept. 1989, Labège, ARPAP, 1989.

Evrugo mental state⁸ », dont l'artiste n'est pas satisfait et refuse initialement la distribution.

À l'instar de l'attention accordée au catalogue d'exposition, la présence de l'objet-livre prend aussi corps physiquement jusque dans l'architecture des lieux et la distribution des espaces. Le bâtiment lui-même est envisagé par ses architectes, Francis Cardete et Gérard Tiné, comme une sorte de séquence cinématographique se dévoilant à mesure qu'on approche de la colline qu'il surplombe, tandis qu'en son centre se déploie une librairie de 70 m². Celle-ci est installée au cœur de l'espace d'exposition, de manière qu'on ne puisse pas y accéder sans passer par les salles d'exposition et, inversement, il est impossible de visiter l'ensemble des salles sans la traverser. Elle est complémentaire de l'accrochage, indissociable de l'esthétique des lieux, et d'ailleurs habillée d'un mobilier designé par Jacob Rosinski. Assez vaste, elle permet d'observer les quelques multiples d'artiste en vente, aussi bien que de feuilleter les catalogues, ou d'autres livres dont la sélection varie en fonction des projets présentés; de larges fauteuils accueillent celles et ceux qui désirent s'y attarder.

Cet espace de documentation résonne avec une mise en scène du livre qu'on retrouve de manière récurrente à Labège : Dieter Roth (1930-1998) se prête au jeu en 1987 lorsqu'il consacre une des pièces de son exposition à une salle de lecture inédite. Les ouvrages en consultation libre sont suspendus au plafond par un fil : ouvert, abandonné à la gravité et aux fluctuations de l'air ambiant – on pense au *Readymade malheureux* (1919) de Marcel Duchamp (1887-1968) –, le livre étale son volume à hauteur du visiteur. Il participe de ce qu'évoque le commissaire Kees Broos à l'époque, à propos de livres « qui n'étaient pas des livres à lire mais à regarder, [croyant] avoir lu, à cette époque, que c'était fait avec l'intention bien précise et consciente « d'activer le public⁹ ». » D'autres expositions du CRAC accordent à l'objet-livre une place plus classique : au centre de « Objets Danese » notamment, l'espace principal est occupé d'un grand plan rectangulaire sur lequel sont posés des ouvrages et des volumes à feuilleter.

Une exposition illustre particulièrement bien l'intérêt pour le média, sous le titre « Les Peintres et les livres ». Dès les premières pages du catalogue correspondant, Alain Mousseigne, alors directeur depuis quelques mois, appuie

8 Luis Francisco PÉREZ (dir.), *Zush Evrugo mental state*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 15 janv.-13 mars 1988, Labège, ARPAP, 1988.

9 Kees BROOS, « Entretiens avec Dieter Roth », dans BROOS, *Dieter Roth, op. cit.* à la note 5, p. 183.

son désir de « professionnaliser » l'activité du centre « pour qu'enfin livres et catalogues se développent dans le sens de l'esprit et non plus du gadget¹⁰ ». Dans sa conception graphique, l'ouvrage des *Peintres et les livres* apparaît ainsi plus classique que d'autres éditions de l'ARPAP : la sobriété de sa mise en page ne trahit aucune recherche formelle sur le livre en tant qu'objet. Si cela ne constitue pas un cas isolé dans les éditions de Labège, le sujet aurait pourtant pu s'y prêter, mais l'aspect documentaire semble ici l'avoir emporté. L'exposition intègre pour sa part tout un programme autour d'elle, dont un cycle de lectures données pendant un mois à la librairie toulousaine Ombres blanches ou la réalisation en direct, le soir du vernissage, d'un livre d'artiste conçu par le peintre Joan Gordy-Artigas (né en 1938) et le poète Joseph Guglielmi (1929-2017).

L'année suivante, l'exercice est poussé plus loin : à l'invitation qui lui est faite d'investir le centre-ville de Toulouse, alors que le rapprochement progressif du CRAC et de la ville annonce un projet d'ampleur à venir¹¹, Driss Sans-Arcidet (né en 1960), alias musée Khômbol, déploie « C-W-F : Cetus, Whale & Fish ». Il installe dans l'ancien magasin de meubles Sicre, désaffecté, des dizaines de tonnes de sable, de cire de bougie, des mètres de cordage, une baleinière et tout un décor reconstituant l'univers du livre *Moby Dick* (1851), de Hermann Melville (1819-1891). Véritable mise en espace d'un livre, hommage explicite à la plasticité de la littérature, l'exposition resserre les liens qui unissent le travail de l'artiste à celui de l'écrivain et, ici, à celui du chasseur de baleine. Driss Sans-Arcidet s'adresse ainsi au lecteur de son catalogue : « Du temps de Melville, sais-tu combien de temps durerait une campagne de chasse au cachalot ? De trois à cinq ans. C'est le temps qu'il me fallut pour mener à bien ma tâche¹². » Le même catalogue se poursuit ensuite sous la forme d'un « Journal livre de bord, pour servir à l'intelligence de [ses] voyages », invitant le lecteur à remplir les pages

10 Alain MOUSSEIGNE, « Avant-propos », dans François ZÉNONE (dir.), *Les Peintres et les livres*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 19 janv.-4 mars 1990, Labège, ARPAP, 1990, p. 5.

11 Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse sont nés de cette ambition et de la fusion du Centre d'art de Labège, de l'Artothèque et du Fonds régional d'art contemporain Midi-Pyrénées. Inaugurés en juin 2000, ils occupent les anciens abattoirs municipaux de la ville, situés sur la rive gauche où leur architecte, Urbain Vitry, les y avait fait construire en 1823 – ils restèrent en activité jusqu'en 1988.

12 Véronique BÉGHAIN, Marc DAUPHIN, Driss SANS-ARCIDET, *et al.*, *C-W-F: Cetus, Whale & Fish*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 28 sept.-24 oct. 1991, Labège, ARPAP, 1991, p. 7.

du livre de bord laissé vierge (fig. 2). Et la publication de participer activement à l'expérience de l'exposition.

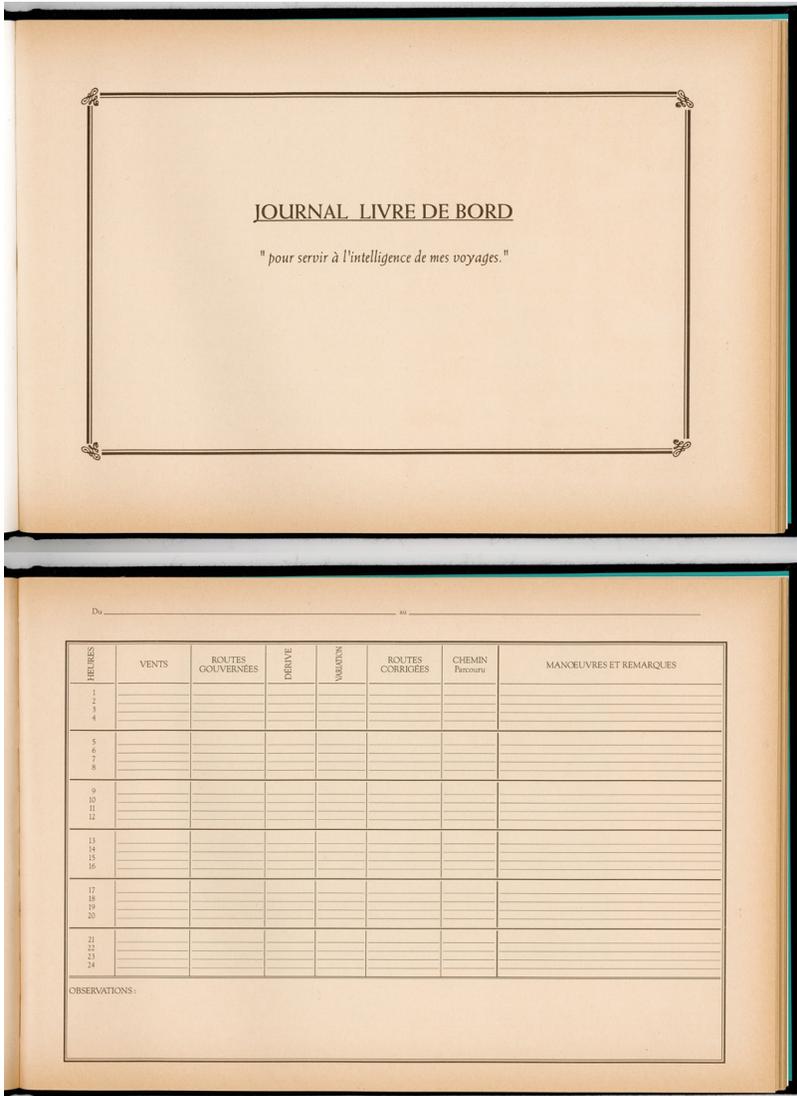


Fig. 2. Catalogue de l'exposition « Musée Khômbol. C-W-F : Cetus, Whale & Fish » organisée par le CRAC de Labège dans le magasin Sicre, place du Pont-Neuf à Toulouse (Labège, ARPAP : 1991), bibliothèque des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © Driss Sans-Arcidet; photographie de l'auteur.

L'art par le texte – des artistes invités... à l'expérience du spectateur

Tout l'exercice labègeois consiste en somme à explorer la valeur plastique du livre et de son contenu ; l'art y prend des formes variées, qui épousent la matérialité de l'objet ou se conjuguent à sa fonction première : celle d'accueillir du texte. Dans l'ensemble, les projets se mènent ainsi avec le concours précieux des artistes que sollicite le CRAC et une attention particulière est accordée à leur avis, les catalogues étant souvent le fruit d'une étroite collaboration. Si Dieter Roth aurait ainsi refusé, à l'origine, qu'un livre accompagne son exposition, c'est avec son fils Björn que Philippe Saulle et Jacob Rosinski imaginent l'ouvrage pour faire la surprise à l'artiste : selon eux, ce dernier se serait finalement montré ravi de sa découverte. Quant à Ben (1935-2024), la jeune commissaire d'exposition Odile Biec effectue un long séjour chez l'artiste pour réfléchir avec lui aux textes qui composent sa *Vérité de A à Z*¹³. L'ensemble de notices/définitions qui le constituent, soumises à un jeu de rebonds, tourment en dérision l'insaisissable vérité de l'artiste (fig. 3) : l'entrée « Galdin » renvoyant à « Censure », qui renvoie elle-même à « Information ». L'ouvrage revêt de plus une dimension plastique évidente, qui lui vaut d'être souvent identifié comme un livre d'artiste – dans la bibliothèque des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse, entre autres, dont il appartient au fonds spécialisé. Dans les catalogues publiés à Labège, on renoue justement avec la tradition d'un outil proprement définitoire et, à cet égard, le lexique produit pour le catalogue de l'exposition « François Bouillon » est révélateur. L'artiste y définit en l'occurrence la notion de lexique elle-même, du moins du sien qui « ne cherche pas à définir avec des mots, mais à faire ressentir ce que l'œil voit et ce que l'âme comprend¹⁴ ».

13 BEN, Odile BIEC, *La Vérité de A à Z*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 4 juil.-6 sept. 1987, Labège, ARPAP, 1987.

14 Jean-Paul BLANCHET, François BOUILLON, Michel ENRICI *et al.*, *François Bouillon. Depuis 20 ans, j'ai fait des choses éparées, maintenant les pièces du puzzle se mettent en place*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 29 juin-août 1990, Labège, ARPAP, 1990, p. 38.

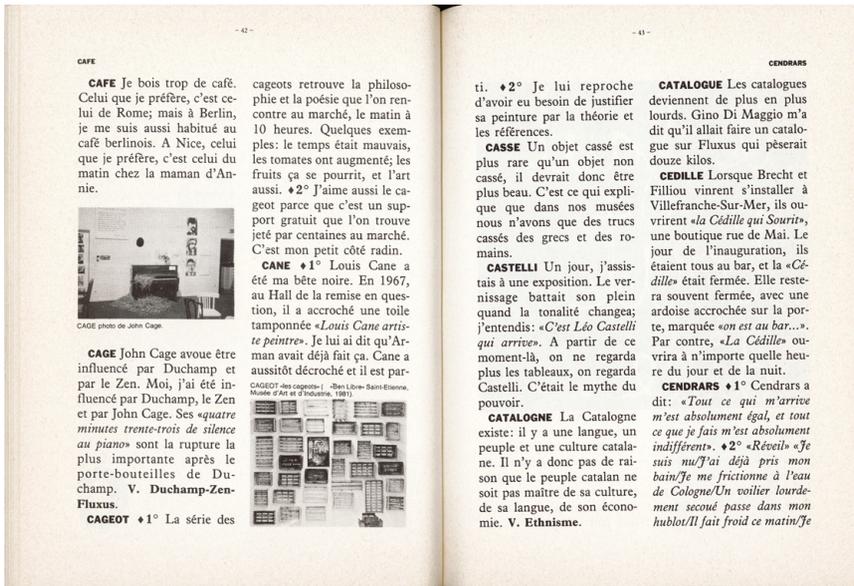


Fig. 3. Entrée « CATALOGUE », catalogue de l'exposition « Ben. La Vérité de A à Z » au CRAC de Labège (sous la dir. de Odile Biec, Labège, ARPAP : 1987), bibliothèque des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © Benjamin Vautier; photographie de l'auteur.

La collaboration devient parfois même participation, comme dans les pages du catalogue de l'exposition « Musée Khômbol. C-W-F : Cetus, Whale & Fish » à l'écriture duquel participe l'artiste (Driss Sans-Arcidet, alias musée Khômbol). Il n'est pas rare non plus de retrouver dans certaines publications des textes inédits de Philippe Saulle, dont l'activité ne s'est donc pas limitée à la production et direction des catalogues. Par exemple, à l'occasion de l'exposition de musée Khômbol, il glisse dans une enveloppe présente dans le catalogue une de ses nouvelles, « Les pingouins sont des sauvages », à l'adresse du lecteur. L'année suivante, en 1992, Philippe Saulle publie, dans le catalogue de l'exposition « Marc Fourquet : Œuvres récentes » présentée au Réfectoire des Jacobins, un autre texte : « Une dent contre elle ou De l'état solide à l'état gazeux¹⁵ ».

En 1989, le CRAC expose les « Kölner Mappe » de Joseph Beuys (1921-1986) : présenté une première fois au musée d'Art moderne de Vienne en 1987,

15 Philippe SAULLE, « Une dent contre elle ou De l'état solide à l'état gazeux », dans Philippe SAULLE (dir.), *Marc Fourquet : Œuvres récentes*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 16 oct.-20 nov. 1992, Labège, ARPAP, 1992, p. 21-27.

l'accrochage français ne bénéficie sur le moment d'aucun catalogue autre que celui édité par le musée autrichien deux ans plus tôt, en allemand¹⁶. En revanche, cinq ans plus tard et alors que le centre cesse peu à peu ses activités, l'ARPAP publie un livre d'entretiens de l'artiste avec Max Reithmann (né en 1943) : *La Mort me tient en éveil*¹⁷ est la parole fidèlement retranscrite de Beuys par l'auteur, qui fait alors « œuvre plastique », selon le mot de Phillippe Saulle sur la quatrième de couverture. Bien que distante de cinq ans de l'exposition de Beuys en 1989, elle y reste liée, rappelle Alain Mousseigne : auteur d'un avant-propos, il cite au passage l'exposition de Beuys au Musée national d'art moderne ouvrant au moment de la parution¹⁸, la situant dans le prolongement des conférences données par Max Reithmann au centre d'art lors de la présentation des *Kölner Mappe*.

Quelques mois plus tôt, Présence Panchounette proposait pour « Banlieues Sud / Expressions d'Afrique » un catalogue plus étonnamment académique, à l'opposé de l'insolence qui caractérise habituellement son travail. Le collectif – alors constitué des artistes Jean-Yves Gros (né en 1947), Frédéric Roux (né en 1947) et Jacques Soulillou (né en 1951), Pierre Cocrelle (né en 1952), Michel Ferrière (né en 1950) ou encore Christian Baillet (né en 1952) – décide d'accompagner de deux volumes sobres ce que ses membres qualifient d'une « Afrique de pacotille », reconstituée dans l'exposition. Le premier, résolument rétrospectif, présente les activités de Présence Panchounette jusqu'en 1987 tandis que le second reproduit des vues de l'exposition labègeoise¹⁹ : l'effort participe d'une tentative d'inscrire la pratique du collectif dans une histoire de l'art plus légitime, plus conventionnelle. Pour autant, il s'agit aussi de montrer combien ces artistes prennent le contrepied des codes habituels de l'art, notamment scénographiques : le second volume ne contient quasiment que des vues de l'accrochage à Labège, résultat de plusieurs années de prospection en Afrique,

16 Dieter RONTE (dir.), *Joseph Beuys: Kölner Mappe: 64 Arbeiten auf Papier 1945 bis 1973*, cat. expo., Vienne, Museum Moderner Kunst, 1987, Graz, Adeva, 1987.

17 Max REITHMANN, *Joseph Beuys : La mort me tient en éveil*, Labège, ARPAP, 1994.

18 Fabrice Hergott, Harald Szeemann, *Joseph Beuys*, cat. expo., Zurich, Kunsthhaus, 26 nov. 1993-20 fév. 1994, Madrid, Museo nacional Centro de arte Reina Sofia, 15 mars-6 juin 1994 et al., Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

19 Dominique CASTÉRAN, Patrick LE NOUËNE, Frédéric ROUX et al., *Présence Panchounette : Œuvres choisies I*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 13 déc. 1986-31 janv. 1987, Calais, musée des Beaux-Arts, 18 juill.-29 sept. 1987, Labège/Calais, ARPAP/musée des Beaux-Arts, 1986; et *Présence Panchounette : Œuvres choisies II*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 13 déc. 1986-31 janv. 1987, Calais, musée des Beaux-Arts, 18 juill.-29 sept. 1987, Labège/Calais, ARPAP/musée des Beaux-Arts, 1986.

dont ils rapportent nombre de réalisations installées de manière éparse à Labège. Çà et là, ils installent un Kilimandjaro de papier mâché, coiffé d'un réfrigérateur fumant, ou une jungle faite de pénétrables verts, dans laquelle des enregistrements de sifflements d'oiseaux sont diffusés. Le tout constitue un assemblage hétéroclite de matériaux récupérés et d'œuvres authentiques africaines, mises en scène telles les attractions d'un parc pour enfants.

Le Toulousain Rolino Gaspari (né en 1948) bénéficie à la même époque d'une exposition qui complète un curieux « manuel » : *PP et théorie de la signification, suivi de Sculptures*²⁰. Dans les pages couvertes d'un texte dense, l'artiste théorise une pratique alors orientée à la confluence des sciences et de l'art, dont la mise en œuvre s'explique au travers de schémas dessinés à la main et de formules mathématiques interrogeant, entre autres points, l'angle d'observation idéal de ses œuvres qui jouent avec la perspective. Avec la publication de Joseph Beuys et celle de Présence Panchounette, l'ouvrage de Rolino Gaspari participe d'une autre forme d'édition à Labège qui n'entend pas exploiter directement l'objet-livre comme support plastique. Ces catalogues existent en tant que traces des expositions qu'ils accompagnent, mais ne les prolongent pas comme le ferait le journal de bord de musée Khômbol. Exception faite de *PP*, d'ailleurs, ils ne paraissent que plusieurs mois après la fin de l'exposition.

Toutefois, au profit d'une rencontre que le CRAC tente encore de provoquer depuis la banlieue où il a été relégué, les ouvrages qu'il édite aspirent le plus souvent à une certaine audace, parfois sous la forme du dialogue de l'artiste et de son public. Les pages de certains titres s'ouvrent à la parole du spectateur en renforçant l'idée de sa participation active à l'élaboration du discours de l'œuvre. Chez Robin Winters (né en 1950), contributeur essentiel à l'image d'un « artiste comme compagnon de jeu, comme garde-enfants²¹ », ce sont justement des enfants qui sont invités à commenter cinq de ses œuvres, présentées du 11 février au 22 mars 1987 à Labège. Ceux-là voient notamment dans le personnage central de *I can't hear you, ha, ha, ha* (1977) « un gosse ou un adolescent quand un parent essaie de lui parler de ses problèmes », ou encore « un homme avec un

20 Rolino GASPARI, *PP et théorie de la signification, suivi de Sculptures*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 2 avr.-10 mai 1987, Labège, ARPAP, 1987.

21 Marja BLOEM, « Entre performance, installation et peinture », dans Susan DAVIS, Marja BLOEM, Robin WINTERS, *Robin Winters*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 11 fév.-22 mars 1987, Labège, ARPAP, 1987, p. 7.

bol à poisson rouge sur la tête. Un loustic qui refuse d'écouter²² ». On retrouve à la suite de cette partie un conte, *Vel*, écrit par l'autrice Susan Davis, et des fac-similés de carnets de l'artiste, couverts de dessins et de mots manuscrits²³.

Ludique, mais aussi empirique : bientôt le catalogue en appelle aux sens. Dans les pages du catalogue de Robin Winters, les contes et les commentaires – innocents mais drôles – des enfants relèvent d'une approche divertissante du travail de l'artiste, lui aussi empreint d'une certaine légèreté. De la même manière, le livre prolongeant « Sam Francis. Peintures récentes » s'ouvre sur un avertissement : « Le présent ouvrage n'est pas un catalogue scientifique. Il se voudrait plutôt le fruit d'une expérience sensible pour appréhender et traduire au mieux la spatialité de la peinture de Sam Francis, en dépit des trahisons obligées de la reproduction mécanique²⁴ ». Ici la publication arbore un format plus grand (22 × 33 cm) qui n'est pas sans faire écho à celui des toiles de l'Américain, comme un rappel de ce qu'aux yeux du centre d'art et de ses équipes le catalogue n'est pas qu'un objet documentaire. Il est aussi un terrain de jeu, une extension de l'exposition et un reflet de la production de l'artiste. D'ailleurs, on découvre au fil de la lecture plusieurs essais qui construisent un volume étranger aux codes habituels du catalogue et font l'économie de textes universitaires pour leur préférer, par exemple, une curiosité littéraire signée de Pierre Guyotat (1940-2020). Celui-ci avait collaboré avec Sam Francis (1923-1994) à un recueil intitulé *Wanted Female*, publié un an avant la mort du peintre dont les œuvres accompagnaient les textes²⁵. Pour Labège, il rend hommage à ce travail collectif dans « Wanted Female II²⁶ », déployant un vocabulaire extravagant, rédigé dans un jargon incompréhensible, aussi poétique que visuel.

Ambitions et projet scientifiques

Pour autant, la valeur esthétique des ouvrages de l'ARPAP ne doit pas non plus faire oublier la rigueur scientifique qui préside à certains titres plus classiques,

22 « Commentaire d'enfants sur 5 œuvres de R. W. : Je ne peux pas t'entendre, ha, ha, ha. », dans *Ibid.*, p. 30.

23 « Textes et dessins », dans *Ibid.*, p. 77-92.

24 Pierre GUYOTAT, Yves MICHAUD, Meyer Raphaël RUBINSTEIN, *Sam Francis*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 15 nov. 1991-1^{er} fév. 1992, Labège, ARPAP, 1991, p. 1.

25 Pierre GUYOTAT, Sam FRANCIS, *Wanted Female*, Los Angeles, The Lapis Press, 1993.

26 Pierre GUYOTAT, dans GUYOTAT, MICHAUD, RUBINSTEIN, *Sam Francis*, *op. cit.* à la note 25, p. 38-49.

tel celui que propose le critique Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) pour « Qu'est-ce que l'art français²⁷ ? ». Derrière la couverture volontairement provocatrice arborant le drapeau tricolore, la mise en page intérieure sobre, la qualité documentaire et la densité de l'information contribuent à un livre protéiforme accompagnant la réunion de onze artistes²⁸ dont Lamarche-Vadel compte parmi les plus ardents défenseurs. Lui les considère représentatifs de la scène nationale alors même qu'une partie de la critique de l'époque se tourne davantage à l'international. Les années suivantes lui donnent pourtant raison, alors que ces mêmes artistes accèdent à la reconnaissance institutionnelle, tandis que le catalogue se révèle le « meilleur ouvrage, et de loin, publié sur le sujet, auprès [duquel] le journalisme d'art actuel apparaît scolaire et fade²⁹ », d'après Nicolas Bourriaud en 2000.

En réalité, la toute première publication imaginée pour accompagner l'exposition inaugurale du Centre régional d'art contemporain de Labège, « Itinéraires du versant Sud : Espagne, France, Italie », témoignait déjà d'une volonté de conjuguer avec les prétentions scientifiques de son programme une réflexion d'ordre esthétique. En l'occurrence, elle présente les grandes orientations des politiques d'acquisition et de programmation du FRAC et du centre d'art, autour de l'axe Barcelone-Toulouse-Milan, qui s'ouvre plus tard à un second axe, vertical cette fois et tiré de l'Afrique jusqu'aux Pays-Bas – celui-là même qu'inaugurent de part et d'autre les collaborations avec Présence Panchounette et le Museum Fodor. Le catalogue éponyme³⁰ se présente d'abord comme un emboîtement cartonné reproduisant, sur sa couverture, une photographie de la grotte de Bédeilhac, en Ariège : celle-là devait accueillir un éphémère projet de résidence d'artistes intitulé « Païdeuma ». À l'intérieur, douze enveloppes sont glissées qui contiennent, pour certaines, des fiches présentant les artistes acquis

27 Bernard LAMARCHE-VADEL (dir.), *Qu'est-ce que l'art français?*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 18 juin-7 sept. 1986, Paris/Labège, La Différence/ARPAP, 1986.

28 Martin Barré, Jean-Pierre Bertrand, Erik Dietman, Robert Filliou, Gérard Garouste, Gérard Gasiorowski, Jean-Olivier Hucleux, Pierre Klossowski, Roman Opalka, Jean-Michel Sanejouand, et Jacques de la Villeglé.

29 Nicolas BOURRIAUD, dans *Beaux-Arts Magazine*, n° 193, juin 2000, cité dans Edi, « Dans l'œil du critique », *I-TRANS.net*, 19 mai 2009 (<https://www.i-trans.net/forum-trans/viewtopic.php?f=11&t=9092&start=0&view=print>).

30 Jean-Marc FERRARI (dir.), *Itinéraires du versant Sud : Espagne, France, Italie. Figures : Fonds régional d'art contemporain Midi-Pyrénées : Acquisitions 1983-1985 : Innovation régionale et ouverture internationale*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 3 déc. 1985-3 mars 1986, Toulouse, FRAC Midi-Pyrénées, 1985.

par le jeune Fonds régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, et les autres, vides, sont à remplir de la « sélection » que le lecteur voudra bien effectuer en y glissant les fiches qui l'intéressent. Une dernière enveloppe renferme enfin un livret de présentation du projet, et de l'exposition au CRAC : ici le livre renoue avec la définition première du *catalogus* latin, à savoir l'énumération, la liste, que complètent néanmoins deux autres réalisations.

La première est la publication parallèle d'un opuscule intitulé *Chefs-d'œuvre et hors-d'œuvre*³¹, que les auteurs – dont fait partie le chef aveyronnais André Daguin – présentent comme un « digest bio-bibliographique » : chaque page présente un artiste du FRAC et l'identifie à une recette, à un instrument ou à un geste de cuisine qui lui correspondrait le mieux. Les boules de terre des artistes Titi (née en 1947) et Jean-Luc Parant (1944-2022) se voient ainsi comparées à un « couscous démesuré », à des profiteroles, des pommes ou du « caviar à la loupe³² ». Le second élément est un projet photographique dont sont tirés les clichés illustrant les fiches d'*Itinéraires du versant Sud* : initiée par le photographe François Lagarde (1949-2017) à la demande du FRAC, la campagne photographique portant sur les ateliers d'artistes de la collection s'étale de 1983 à 1985 et s'expose dans le centre d'art. Elle y prend la forme d'un « vidéodisque », un système informatique interactif présenté dans les salles d'exposition et qui déborde le principe initial du catalogue pour mieux embrasser un autre axe de recherche cher à l'équipe de Labège : le développement des nouveaux médias dans la pratique artistique, que manifeste encore la proximité du centre et de l'antenne régionale de l'Institut national de l'audiovisuel ou des Ateliers cinématographiques Sirventès. L'installation fait en tout cas d'*Itinéraires* une expérience complète en même temps qu'une double énumération : celle des artistes de la collection du Fonds régional récemment constituée, et documentée par les portraits photographiques, ajoutée à la liste des projets initiés au même moment par le FRAC et le centre labègeois autour d'expositions communes.

De la revue comme modèle d'exposition au livre comme espace singulier d'exposition

Aussi le catalogue devient-il l'un des ressorts de l'identité propre du CRAC de Labège. D'un point de vue pragmatique, le colophon permet d'ailleurs d'identifier

31 André DAGUIN, Brigitte RAMBAUD, Pierre BLOCH, Laurent PESENTI, *Chefs-d'œuvre et hors-d'œuvre. Des idées qui font recettes*, Toulouse, FRAC Midi-Pyrénées, 1985.

32 *Ibid.*

les équipes qui le composent au fil des expositions. Davantage, cette identité « graphique » est invoquée par Philippe Saulle pour justifier un travail qui relève de l'exploration des différents champs d'expression du catalogue et de circuits inédits, comme la presse écrite. L'ARPAP s'y essaie déjà indirectement dès 1985, en acquérant la revue toulousaine *Axe Sud*, fondée par l'artiste et galeriste Michel Batlle (né en 1946). Les numéros édités par l'association³³ tentent d'accorder à l'actualité artistique une place partagée avec différentes disciplines, dont la science et le sport (Patrick Venries, chargé de coordination de la revue, collabore également à la rubrique « Sports » de *La Dépêche du Midi*). En 1985, l'association publie même un numéro spécial qui accueille un cahier inédit, un « Journal » annonçant l'ouverture prochaine du CRAC de Labège³⁴. Néanmoins l'expérience est de courte durée et, après seulement une année, l'ARPAP se sépare de la revue, définitivement arrêtée.

Pierre-Jean Galdin, selon ses propres mots³⁵, admet s'être lassé assez rapidement d'*Axe Sud*, alors même qu'il collabore à la même époque, à titre personnel, avec Jean-Marc Ferrari, directeur du FRAC, au catalogue d'une exposition de Présence Panchounette sous la forme d'une revue créée de toutes pièces. Intitulée « Coquet, lumineux, meublé » et organisée par le Centre culturel de l'Albigeois (Albi), la manifestation présente trois appartements témoins investis par Présence Panchounette à partir d'œuvres du FRAC Midi-Pyrénées, parmi lesquelles certaines de Pierre Soulages (1919-2022), Niele Toroni (né en 1937) ou Claude Viallat (né en 1936). Pour compléter l'exposition, le directeur du centre de Labège suggère une publication intitulée *Décoration régionale*³⁶, parodiant le célèbre magazine *Décoration internationale* : les expériences de Galdin en faveur d'une plus grande diffusion de l'art, d'une plus grande visibilité et donc d'une meilleure *exposition* s'étendent ainsi jusque dans les pages de la presse

33 Le n° 14 (avril-mai-juin 1985), le n° 15 (décembre 1985) et le n° 16 (avril 1986). Un 17^{ème} numéro est prévu pour juin 1986 mais ne verra pas le jour.

34 « Axe Sud – Le Journal n° 1 », supplément au n° 15 d'*Axe Sud* (hiver 1985). Plusieurs personnalités de la scène artistique et culturelle de Toulouse y prennent la parole pour applaudir l'arrivée d'une telle structure : on y lit notamment quelques mots de Bertrand Meyer-Himhoff, directeur du Centre de Promotion et d'Animation de l'Université du Mirail, de Felix Castan, fondateur de la Mostra del Larzac, des galeristes Michel Batlle, Pierre-Jean Meurisse et Jacques Girard, ou encore de Pierre Puel, adjoint au maire délégué à la culture, et d'Alain Mousseigne, conservateur au musée des Augustins et futur directeur du CRAC.

35 Lors d'un entretien avec l'auteur, le 2 mars 2020.

36 Jean-Marc FERRARI et Brigitte RAMBAUD (dir.), *Coquet, lumineux, meublé | Décoration régionale, Spécial FRAC Midi-Pyrénées*, cat. expo., Albi, Centre culturel de l'Albigeois, 11 juin-9 août 1986, Toulouse, FRAC Midi-Pyrénées, 1986.

– détournée ou réelle. Quelques semaines plus tard, encore, l'exposition « Désir du Sud – Étoile du Nord » conjointement construite par le CRAC de Labège et le Museum Fodor, à Amsterdam, investit justement les pages de la revue *FODOR* éditée par le musée néerlandais³⁷. Sans doute le médium, édition commerciale à bas prix, peut-il même être rapproché des fascicules distribués à l'entrée des centres commerciaux comme celui de Labège, voisin encombrant mais auquel les activités du centre d'art font régulièrement écho.

La réflexion que Pierre-Jean Galdin livre justement dans *FODOR* à propos d'un art imaginé comme « expérimentation sur les outils de la connaissance³⁸ » ne peut que rejoindre celle de Philippe Saulle envisageant l'objet-livre comme un support malléable, se prêtant particulièrement bien à ces expériences. C'est la raison pour laquelle tant de formats se succèdent parmi les réalisations de l'ARPAP, qui tendent parfois à une plasticité telle que leur statut de livre, finalement, s'estompe. Pour son exposition « Voyage à Calaceite », Philippe Lamy (né en 1953) conçoit un portfolio tiré à cent exemplaires numérotés et signés, renfermant des éléments biographiques imprimés à même le carton, complété d'un texte littéraire reproduit sur une feuille volante³⁹ (fig. 4). Quelques années plus tard, le Toulousain Philippe Hortala (1960-1998) réalise de son côté *Le Combat du poulpe et de la langouste*⁴⁰ : une brève mention à l'intérieur de la couverture indique que « cet ouvrage inaugure une série de livres d'artistes que le CRAC Midi-Pyrénées publiera à côté de ses catalogues d'exposition », mais celle-ci n'aboutit pas et s'arrête après ce seul et unique titre.

37 Pierre-Jean GALDIN et Tineke REIJNDERS (dir.), *FODOR, revue bimestrielle des beaux-arts à Amsterdam*, « Désir du Sud – Étoile du Nord », 5^e année, n° 5-6, septembre-décembre 1986.

38 Pierre-Jean GALDIN, « La chimère du désir du Sud », dans *Ibid.*, p. 6.

39 Philippe LAMY, *Philippe Lamy : Voyage à Calaceite*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 18 nov. 1987-3 janv. 1988, Labège, ARPAP, 1987.

40 Philippe HORTALA, *Le Combat du poulpe et de la langouste*, Labège, ARPAP, 1992, 64 p.



Fig. 4. Catalogue de l'exposition « Philippe Lamy. Voyage à Calaciete » au CRAC de Labège (Labège, ARPAP : 1987), bibliothèque des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © Philippe Lamy; photographie de l'auteur.

La plasticité, l'esthétique de certaines publications prend parallèlement la forme d'objets imposants, dans la lignée de ce que Ben constate en 1987 à propos de catalogues d'exposition « de plus en plus lourds⁴¹ ». Certains confinent au livre-objet proche de ce « livre idéal » auquel Dieter Roth aspire : à savoir un livre « qu'il ne serait pas nécessaire de lire⁴² ». Il y a de cela dans l'ouvrage⁴³ édité à l'occasion de l'exposition « Henri Gaudier-Brzeska », organisée au Palais des Arts de Toulouse : compilant des textes du poète Ezra Pound (1885-1972), le *coffee table book*, lourd et peu maniable, n'est pas sans rappeler la sculpturalité des blocs dans lequel le sculpteur taille ses propres sujets, notamment inspirés du cubisme. Une même quête de volume dirige, manifestement, la conception

41 BEN, « CATALOGUE », dans BEN, BIEC, *op. cit.* à la note 13, p. 43.

42 Dieter ROTH, dans BROOS, *Dieter Roth, op. cit.* à la note 5, p. 17.

43 Rémy DE GOURMONT, Mady MÉNIER, EZRA POUND, *Henri Gaudier-Brzeska par Ezra Pound*, cat. expo., Toulouse, Palais des Arts, 22 oct.-31 déc. 1993, Auch/Labège/Paris, Tristram/ARPAP/Galerie Marwan Hoss, 1992.

du coffret carré de *Theodoulos Gregoriou : système global*⁴⁴, composé de doubles feuillets volants et d'autres non paginés reproduisant les œuvres en couleur (fig. 5). Surtout, l'édition ordinaire⁴⁵ est complétée du tirage beaucoup plus restreint, à une cinquantaine d'exemplaires, d'une version en ciment – en réalité deux blocs enfermés dans une structure en métal articulée par une charnière de manière à rappeler le geste de la lecture.

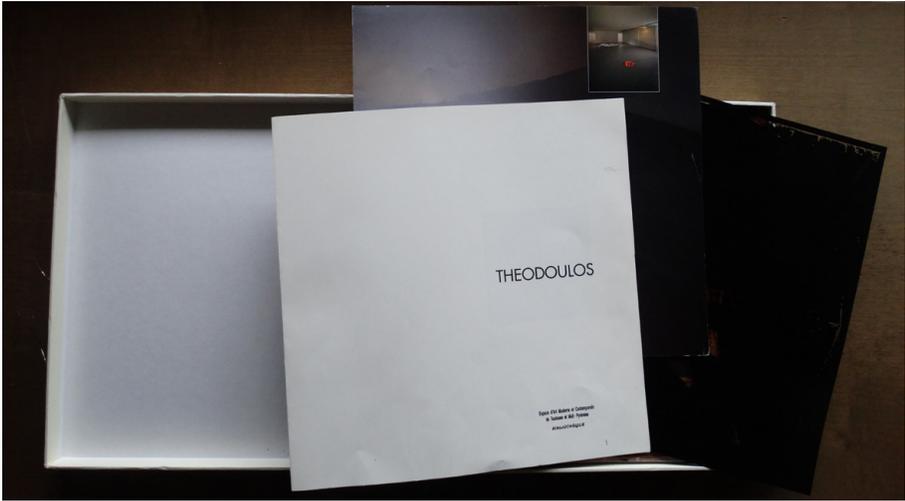


Fig. 5. Catalogue de l'exposition « Theodoulos Gregoriou. Système global » au CRAC de Labège (Labège, ARPAP : 1992), bibliothèque des Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse © Theodoulos Gregoriou; photographie de l'auteur.

À l'opposé, le centre organise également tous les ans une exposition d'artistes locaux qui, chacune, bénéficie d'un petit livret, une sorte de plaquette succincte mais à laquelle les artistes eux-mêmes réfléchissent de concert avec les équipes. De documents pédagogiques, ces éditions deviennent objets esthétiques et prolongent la métamorphose du catalogue en *lieu d'exposition* à part entière. L'exemple de *Niako 89. Le Supermarché*⁴⁶, publié au moment de l'accrochage

44 Kostas AXELOS, Alain MOUSSEIGNE, Efi STROUZA, *Theodoulos Gregoriou : Système global*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 26 juin-13 sept. 1992, Labège, ARPAP, 1992.

45 Qui aurait tout de même remporté le Prix national de l'édition d'art en 1992, d'après le site du centre d'art grec *Diatopos* : « THEODOULOS GREGORIOU. "Bibliography" », *Diatopos* (<https://www.diatopos.com/portfolio-item/theodoulos-gregoriou/>, consulté le 30 novembre 2023).

46 Marguerite GASTON, *Niako 89. Le Supermarché*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 18 sept.-8 oct. 1989, Labège, ARPAP, 1989.

éponyme, explicite à ce propos la démarche de Patrick Bertos (né en 1963) qui « cherche la rencontre entre le Centre d'Art Contemporain et le supermarché voisin » en « réactualis[ant], à la française, les *Stores* de Claes Oldenburg » : soixante-quatre exemplaires du catalogue, signés et numérotés, contiennent une feuille transfert reproduisant des dessins inédits, proches des tatouages éphémères pour enfants. En acquérant le fascicule, c'est une œuvre – multiple – que le lecteur achète en même temps.

Conclusion

Gadget ou « chose de l'esprit »? Les éditions du Centre régional d'art contemporain de Labège semblent finalement parvenir à concilier les deux. Les « jeux d'objets⁴⁷ » qui s'y déploient embrassent la souplesse permise par l'objet-livre et l'inventivité de l'équipe éditoriale. Leur ambition ne se limite d'ailleurs pas aux seuls catalogues mais contamine les campagnes d'affichage ou les cartons d'invitation. Eux aussi s'adaptent aux expositions qu'ils annoncent : sous la forme d'une écriture élégante faussement manuscrite pour « Qu'est-ce que l'art français? », d'un set de table pour « Milk, Balut & Coca-Cola », banquet-performance organisé le 24 avril 1984 par Antoni Miralda (né en 1941), ou d'un pliage à assembler pour « Britannica. Trente ans de sculpture ».

Reste que les catalogues en particulier rencontrent un succès tel que les stocks sont souvent épuisés dans les mois qui suivent leur parution – ainsi ceux de *Présence Panchouette*, Dieter Roth, *Qu'est-ce que l'art français?* ou encore de *Continent Kirkeby*⁴⁸, publié à l'occasion de la rétrospective de Per Kirkeby. Fortes de cet engouement, les éditions de l'ARPAP permettent à Labège le développement d'un vaste catalogue de formes, depuis la coédition en anglais du classique *Hand to Earth: Andy Goldsworthy*⁴⁹ en 1991 jusqu'au format carton à dessin imaginé pour « Arcangelo. Installazione », au Réfectoire des Jacobins⁵⁰.

47 D'après l'exposition « Variétés / Jeux d'objet » (12 mars-5 avr. 1986), paradoxalement l'une des seules à n'avoir pas été accompagnée d'une publication.

48 Bernard LAMARCHE-VADEL (dir.), *Continent Kirkeby*, cat. expo., Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 18 nov. 1987-3 janv. 1988, Tours, CCC – Centre de Création Contemporaine, 24 nov. 1987-14 janv. 1988, Labège, ARPAP, 1987.

49 Terry FRIEDMAN, Andy GOLDSWORTHY, *Hand to Earth: Andy Goldsworthy, Sculpture 1976-1990*, cat. expo., Leeds, City Art Gallery, 22 juin-29 juil. 1990, Leeds, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1990.

50 Maurizio CUCCHI, Antonio RICCARDI, Mario SANTAGOSTINI, *Arcangelo : «Installazione»*, cat. expo., Toulouse, Réfectoire des Jacobins, 20 mars-31 mai 1992, Labège, ARPAP, 1992.

Bien que les deux directeurs successifs du centre d'art aient d'ailleurs développé des approches radicalement différentes de la création plastique, les éditions n'en souffrent paradoxalement que très peu, du fait de la présence de Philippe Saulle qui, le seul, reste en poste de 1985 à 1994.

La reconnaissance à laquelle accède le CRAC par leur intermédiaire favorise encore la multiplication de collaborations parfois prestigieuses, qui l'inscrivent dans l'histoire éditoriale spécialisée, à défaut d'avoir su l'inscrire dans la durée. Et comme un clin d'œil à sa transition vers les Abattoirs, qui accueillent en 2000 la Collection Daniel Cordier déposée par le Musée national d'art moderne, la dernière exposition labègeoise est coproduite par le Mnam : « Malcolm Morley », dont le catalogue d'un académisme rigoureux – première monographie de l'artiste⁵¹ – devait clore l'aventure éditoriale du Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées. Celle-ci aura su réunir à travers près de 70 catalogues des artistes aux pratiques variées, parmi lesquels rares sont ceux qui, paradoxalement, travaillent spécifiquement sur l'objet-livre : Dieter Roth en fait partie et d'autres, comme Theodoulos Gregoriou et son livre de ciment, élément d'une série étalée sur quelques années.

51 Klaus KERTESS, Lee LEVINE, David SYLVESTER, *Malcolm Morley*, cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne, 2 juin-19 sept. 1993, Labège, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 6 oct. 1993-31 janv. 1994, Paris/Labège, Centre Georges Pompidou/ARPAP, 1993.

Zouina Ait Slimani, docteure en histoire de l'art de l'Université de Genève, est spécialisée dans les pratiques artistiques de la région MENA. Sa thèse portait sur la critique d'art en Irak entre 1922 et 1972, analysant ses dimensions critiques, historiographiques et identitaires. Ses recherches actuelles examinent les limites du cosmopolitisme à travers les artistes irakiens et la diffusion de la critique d'art irakienne au Liban. Elle prépare également un ouvrage sur la période parisienne de Jamil Hamoudi (1924-2003). Membre de *Manazir*, elle collabore avec le *Mathaf* pour son pôle *Encyclopedia of Mathaf*.

Matilde Cartolari est chargée de recherche (*research associate*) à la Ludwig-Maximilians-Universität et au Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich. Elle a précédemment travaillé à la Technische Universität de Berlin, où elle a obtenu son doctorat en 2022, et à l'université de Vienne. Ses recherches portent sur l'interaction entre les expositions, la conservation et le marché de l'art dans l'Europe du début du xx^e siècle. Sa thèse *Ambassadors of Beauty. Italian Old Master Exhibitions and Fascist Cultural Diplomacy (1930-1940)* sera publiée en 2025 par De Gruyter.

Thierry Davila est conservateur de musée et historien de l'art.

Docteure en histoire de l'art, **Claire Dupin de Beyssat** est spécialiste du Salon au xix^e siècle et des profils, pratiques et productions des artistes qui y exposent, selon une approche interdisciplinaire, entre histoire de l'art, sociologie et humanités numériques. Sa thèse, *Les peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissances artistiques après 1848* (université de Tours, 2022) porte sur les peintres médaillés et s'accompagne d'une base de données publiée sur le web. Elle s'intéresse en outre à l'historiographie de l'art français du xix^e siècle et en particulier aux facteurs d'accès à la postérité.

Kathryn M. Floyd est professeure associée d'histoire de l'art à Auburn University. Ses recherches portent sur l'histoire des expositions d'art et leur médiation dans la photographie, le cinéma, les catalogues et d'autres médias, ainsi que sur l'exposition périodique allemande documenta. Ses publications récentes comprennent « Other Primary Structures and the Theatricality of Re-Staged Exhibitions » (2023); « Dada Unshelved: Dada Publications from Library to Museum, 1936-1978 » (2020); et « Exhibition Views: Toward a Typology of the Installation Shot » (2019).

Docteure en histoire de l'art de l'EHESS, **Mica Gherghescu** est conservatrice responsable du pôle Recherche et de la programmation scientifique à la Bibliothèque Kandinsky (Mnam, Centre Pompidou). Elle a réalisé plusieurs expositions documentaires autour de la poésie sonore et visuelle, coordonne l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky, « Les sources au travail » et édite le Journal éponyme. Elle a publié *Ghérasim Luca : Héros-limite* (2019) et co-dirigé *La Fabrique de l'histoire de l'art : 200 revues, 1903-1969* (2021) et *Petits papiers des avant-gardes : La collection Paul Destribats* (2024).

Marie Gispert est professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes. Spécialiste de l'art allemand de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, tout particulièrement de l'estampe, elle a aussi travaillé sur les relations artistiques franco-allemandes à l'époque contemporaine. Particulièrement intéressée par les phénomènes de médiation culturelle, elle a également publié sur l'histoire des musées (*Jean Cassou. Une histoire du musée*, 2022), des expositions, tout particulièrement les expositions d'art allemand en France au XX^e siècle, et sur l'histoire de la critique d'art.

Liu Qiuchi est doctorante en histoire de l'art et chargée de cours à Sorbonne Université. Elle enseigne également un cours magistral sur la pensée spirituelle chinoise à l'Institut Catholique de Paris. Sous contrat doctoral depuis 2021, elle prépare une thèse sous la direction du Professeur Antoine Gournay au Centre de Recherche sur l'Extrême-Orient (CREOPS). Ses recherches portent sur les développements de l'art contemporain en Chine dans les années 1990 et 2000, avec une focalisation sur les transformations sociopolitiques et culturelles et leurs effets sur les pratiques artistiques.

Historienne du culturel, **Stéphanie-Emmanuelle Louis** mène des travaux sur la valorisation patrimoniale et la pédagogie du cinéma. Chercheuse au Centre Jean Mabillon (Ecole nationale des chartes), elle coordonne le programme de recherche CinEx pour une histoire globale des expositions de cinéma. Sa thèse est parue à l'AFRHC sous le titre : *La Cinémathèque-Musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*. Elle a codirigé le n° 43 de *Culture et Musées*, « Muséologie et cinéma : perspectives contemporaines » ainsi que le volume *Travaux d'histoire culturelle du cinéma*, à paraître en 2025.

Jean-Matthieu Méon est docteur en science politique et maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lorraine. Il est membre du Centre de recherche sur les médiations (Crem). Ses travaux portent principalement sur les pratiques et les formes culturelles (bande dessinée, pratiques musicales amateurs, pornographie). Sur la bande dessinée, il a publié articles et chapitres en France et à l'international, notamment sur les expositions, sur la circulation et l'appropriation de l'étiquette *graphic novel* et sur la patrimonialisation par la réédition (https://hal.archives-ouvertes.fr/search/index/q*/authFullName_s/Jean-Matthieu+M%C3%A9on)

Julien Michel est docteur en Histoire de l'art et attaché de recherche aux Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse. Ses recherches incluent deux pans : l'art en contexte psychiatrique et les liens entre art et objet-livre. Auteur du *Livre pauvre. Identité trouble, identité double* (2024) et de livres pauvres, notamment avec Jacqueline de Jong et André Robillard, il s'intéresse également au catalogue d'exposition et à ses formes plurielles.

Diplômée en esthétique et philosophie de l'art de Paris IV Sorbonne, **Natasha Milovzorova-Platini** est chercheuse à l'École normale supérieure (Paris) et documentaliste à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou. Auparavant chargée de recherche au Mnam, depuis 2020 elle a poursuivi à titre personnel, sources internationales à l'appui, ses recherches sur l'exposition non réalisée *Paris-Moscou-Berlin* et les projets transnationaux qui en découlaient.

Amelie Ochs est doctorante à l'Universität Bremen. Elle a étudié l'histoire de l'art et les études visuelles à Berlin, Paris et Dresde. Depuis 2019, elle est collaboratrice scientifique à l'Universität Bremen en coopération avec la Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender. Sa thèse de doctorat examine la photographie d'objets dans le contexte du Deutscher Werkbund dans les années 1920. Elle s'intéresse à l'interdépendance entre l'art et la société, aux études visuelles et à l'histoire de la photographie. Elle est membre du comité éditorial ArtHist.net.

Docteur en histoire de l'art (Université Paris-Sorbonne), **Remi Parcollet** travaille sur l'histoire des expositions, à partir d'approches contemporaines des archives visuelles, du patrimoine et des humanités numériques, du traitement des images dans l'histoire des musées et des témoignages visuels dans le champ artistique et culturel. Il a récemment publié : « La photographie suspendue : Herbert Bayer » (*Revue Faire – Regarder le graphisme*, 2022) ; « L'exposition du Cosmisme » (*Strate(s). La revue des archives visuelles de l'Espace*, 2022) et « #exhibition view » (*Palm*, magazine en ligne du Jeu de Paume, 2023).

Camille Philippon est doctorante en histoire de l'art, lauréate en 2022 de la bourse de la FARMO et chargée de cours à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ainsi qu'à l'école du Louvre. Elle consacre sa thèse à la critique d'art de Louis Vauxcelles entre 1898 et 1914. Autrice de plusieurs articles, elle est contributrice au catalogue de l'exposition « Camille Claudel et Bernhard Hoetger, émancipation de Rodin » (Berlin, Alte Nationalgalerie, 2025).

Hélène Trespeuch est professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Bordeaux-Montaigne. Ses recherches portent principalement sur l'historiographie de l'art du xx^e siècle, l'histoire de l'art abstrait et les dialogues entre peinture et photographie depuis le début du xx^e siècle. Autrice de *La Crise de l'art abstrait? Récits et critique en France et aux États-Unis dans les années 1980* (2013), elle publiera prochainement un essai sur Vassily Kandinsky et l'image photographique. Elle est la fondatrice et codirectrice de la revue numérique *exPosition* (<http://www.revue-exposition.com>).