

Les invisibles de la bibliographie

Guillaume Faroult

DANS **REVUE DE L'ART 2019/3 N° 205**, PAGES 5 À 9
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

ISBN 9782708015586

DOI 10.3917/rda.205.0005

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2019-3-page-5?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Les invisibles de la bibliographie

On peut dater des années 1980 environ l'expansion de la prise en considération du phénomène de l'exposition d'art ancien non plus comme un épiphénomène commémoratif voire commercial mais bien plutôt comme une manifestation motrice en histoire de l'art : instrument tout à la fois de révélations, de sauvetages, de découvertes mais aussi de réévaluations esthétiques et... financières. L'histoire de l'art moderne, comme on le sait, s'est construite, avec le marquage de certaines expositions majeures comme autant de jalons des manifestations des avant-gardes ou de leur évaluation critique : depuis, si l'on veut, le Salon des refusés de 1863 jusqu'à la salle des Fauves de 1905, de l'Armory Show de 1913 ou des expositions surréalistes jusqu'aux documentas de Cassel ou aux *Magiciens de la terre* (1989). L'affaire est suffisamment entendue pour avoir donné lieu et donner lieu encore à de nécessaires évaluations, remises en causes ou revisites qui ne font pas notre objet dans ces lignes.

Depuis une quarantaine d'années sont aussi prises en compte les grandes expositions rétrospectives qui ont également jalonné les redécouvertes et réévaluations en matière d'art ancien telles que la gigantesque présentation *The Art Treasures of Great Britain* à Manchester en 1857 ou celle des *Tableaux de l'école française principalement du XVIII^e siècle* à la galerie Martinet en 1860, l'exposition *Holbein* à Dresde en 1871 ou celle des *Primitifs français* en 1904. En France, le catalogue des *Peintres de la réalité* présentés à l'Orangerie en 1934, rédigé par Paul Jamot et Charles Sterling, marque un tournant car la redécouverte s'appuie sur une publication, lâchons le mot, « scientifique » présentant le bilan de vingt années de recherche avec bref examen critique et bibliographie sommaire pour chaque œuvre. Un modèle, qui a donné lieu à une remarquable étude historique et critique menée par Pierre Georget en 2006 suscitant à nouveau une exposition au même endroit et la publication d'un remarquable catalogue¹. À partir des années 1960, les catalogues d'expositions reprennent progressivement et amplifient cette exigence scientifique en convoquant les plus éminents spécialistes issus aussi bien du monde des musées que de l'université avec *Nicolas Poussin* (Louvre, 1960) par Anthony Blunt et Charles Sterling, *Charles Le Brun* (Versailles, 1963) par Jacques Thuillier et Jennifer Montagu, *L'École de Fontainebleau* (Grand palais, 1972) sous la direction de Sylvie Béguin, *De David à Delacroix* (Grand palais, 1974) sous la direction de Pierre Rosenberg etc. D'abord illustrées dans le champ de l'étude d'un artiste ou d'un mouvement esthétique, les expositions d'art ancien et moderne en vinrent à embrasser les champs les plus divers des sciences humaines et sociales parfois combinés avec les sciences dites dures. Ce vaste mouvement comprenait et comprend jusqu'aujourd'hui aussi bien l'étude monographique dédiée à un créateur ou un courant artistique, les vastes synthèses rendant compte d'un milieu, d'une époque, *Paris 1400*, (Élisabeth

Taburet-Delahaye et François Avril, 2004²), *L'art en Guerre. France 1938-1947* (Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck, 2012) ou les fameuses expositions inaugurales du Centre Pompidou *Paris-Moscou. 1900-1930* (Pontus Hulten, Jean-Hubert Martin et Stanislas Zadora, 1979), *Paris-Paris. Créations en France, 1937-1957* (Germain Viatte et ali, 1981) etc., les approches plus conceptuelles voire transdisciplinaires privilégiant considérations thématiques, iconographiques, sociologiques, psychanalytiques, sexuelles, littéraires, philosophiques ou politiques... *La nature morte de l'Antiquité à nos jours* (Charles Sterling, 1952), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993* (Jean Clair, 1993), *Posséder et détruire : stratégies sexuelles dans l'art d'Occident* (Régis Michel, 2000), *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (Jean Clair, 2005), *Les musées sont des mondes* (J. M. G. Le Clézio, 2011), *Danser sa vie* (Christine Macel et Emma Lavigne, 2012), *Sade. Attaquer le soleil* (Annie Le Brun, 2014), *Le Modèle noir* (Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrell et Isolde Pludermacher, 2019) par exemple, jusqu'aux phénomènes complexes des résurgences (par exemple *1900.1933.1966.1974 Art nouveau Revival* dirigé par Philippe Thiébaud en 2009)... Et enfin les expositions rétrospectives dédiées à des expositions marquantes telle que *Orangerie, 1934 : les « Peintres de la réalité »* (2006) susmentionnée ou bien encore *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes* (Dominique Thiébaud, 2004) qui proposait l'examen des acquis et avancées depuis l'exposition mémorable de 1904...

Dès son numéro inaugural, en 1968, la *Revue de l'Art* offrait des comptes rendus critiques et détaillés des expositions marquantes et, en 1974, proposait un premier bilan des avancées remarquables produites par l'essor stimulant des expositions et des recherches suscitées à leur occasion³. Disons que c'est véritablement à partir des années 1980 que les historiens de l'art en sont venus à évaluer le catalogue d'exposition non plus seulement comme un outil commode et, bon an mal an, indispensable mais encore comme une véritable production intellectuelle à valeur scientifique⁴ et ainsi comme un objet d'étude historique et critique. Pierre Rosenberg fut en France, à partir des années 1970, un artisan majeur de cette qualification à la fois méthodique et intellectuelle du catalogue d'exposition « de référence » appliquée à l'histoire de l'art ancien avec les publications qui ont accompagné ses expositions principalement monographiques : *Chardin* (1979), *Watteau* (1984), *Fragonard* (1988) ou *Poussin* (1994) parmi les plus marquantes. C'est à lui que revint à bon droit, dans un article fondateur de la fin des années 1980⁵, d'affirmer que « le catalogue est [...] une véritable somme scientifique [...] qui étudie l'œuvre dans le détail et dans sa généralité. [...] Nous en savons aujourd'hui plus aujourd'hui sur Watteau, sur les Le Nain ou sur Subleyras grâce aux catalogues que grâce aux monographies⁶ ». Ce plaidoyer, qui pouvait sembler *pro domo*, était conforté par l'analyse d'un universitaire, Daniel Ternois, qui soutenait à la même date que « l'utilité des catalogues n'est pas plus contestable que celle des expositions elles-mêmes : nous nous en servons tous quotidiennement. Ce sont des instruments de travail, des ouvrages de référence bien à jour, pourvus d'une documentation abondante et précise, de dossiers complets (ou presque) sur les objets, d'études dues aux meilleurs spécialistes sur l'état des questions, le contexte historique, religieux et artistique⁷ ». À l'identique, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* ont questionné à plusieurs reprises les apports et spécificités du catalogue d'exposition, instrument d'étude certes, mais aussi œuvre éditoriale et graphique à part entière⁸. On peut encore signaler des articles plus récents⁹ qui tentent de relever les tensions multiples qui irriguent la fécondité et les ambiguïtés de ce fascinant objet éditorial : « si le catalogue d'exposition doit servir de référence scientifique sur le sujet de l'exposition, il doit aussi pouvoir être accessible à un grand nombre de visiteurs non spécialistes, pour lequel il mise alors sur l'esthétique : cruel dilemme qui ne lui permet pas toujours d'échapper au syndrome du beau-livre que nous achetons, que nous montrons et que nous feuilletons mais que nous lisons peu¹⁰ ».

Daniel Ternois relevait en outre cet apparent déséquilibre, disons-le, cette faveur éditoriale, qui pourrait expliquer, sinon justifier, cet indicible plafond de verre, cette réticence toujours perceptible à l'égard du catalogue d'exposition dans le monde académique : « c'en est au point que la recherche et la publication en histoire de l'art peuvent paraître, dans notre pays, un monopole de fait des conservateurs de musées (cela dit sans amertume), alors que tant d'excellentes thèses françaises ne trouvent pas de financements, ni par conséquent d'éditeur¹¹ ». Rivalité bien connue, alors même que l'article paraissait dans le premier numéro de la revue *Histoire de l'art*, émanation de l'INHA, ambitieux projet favorisant les collaborations bienvenues entre l'université et les musées...

Et pourtant aujourd'hui l'université (s') est non seulement invitée à concevoir des catalogues d'expositions, puisque de nombreux universitaires sont commissaires d'exposition, mais surtout lesdits catalogues sont devenus non plus de simples « instruments de travail » mais véritablement des ouvrages de référence. L'ouvrage ultime de Francis Haskell, *Le Musée éphémère : Les Maîtres*

anciens et l'essor des expositions, publié au tout début du XXI^e siècle¹², entérinaient cette considération nouvelle selon une approche enthousiaste¹³ et dont la rigueur méthodologique vaut comme un modèle pour de nombreux sujets de recherche aujourd'hui, mais non sans instruire un certain réquisitoire à charge contre une forme d'histoire de l'art-spectacle que le grand historien de l'art critiquait. À vrai dire, l'histoire de l'art n'en finit plus d'explorer la collusion fondatrice entre démarche cognitive et intérêt commercial qui tisse son histoire depuis les origines ainsi que le rappelle le dernier essai de Frédéric Elsig, *Connoisseurship et Histoire de l'art* publié au début de 2019¹⁴.

Quel statut pour les catalogues d'exposition? Dans la bibliographie des ouvrages de référence en histoire de l'art, le genre bénéficie d'une catégorie spécifique qui le distingue par exemple des « sources et pièces d'archive », des « sources imprimées », des « articles et ouvrages » voire des « monographies ». Une distinction communément reprise mais dont la nature ne semble pas clairement explicitée... On fait remonter l'origine des catalogues d'exposition au tournant du XVIII^e siècle et à la jonction des premiers livrets de salons et des premiers catalogues de vente d'œuvres d'art¹⁵. Alors, selon une logique de l'établissement du *pedigree* qui combine la rigueur de la démarche historique positiviste et la promotion de la pièce unique, il devenait pertinent de signaler dans quelle vente précédente, dans quelle exposition antérieure l'œuvre présentée avait été vue. Nombre des catalogues de vente du XVIII^e siècle indiquent ainsi non seulement que tel lot a été gravé mais surtout qu'il provient de telle collection prestigieuse en signalant son numéro dans le catalogue de la vente de ladite collection...

Les premiers catalogues d'exposition véritablement scientifiques, que nous avons signalés tout à l'heure¹⁶ ont repris et établi cette distinction au sein des références savantes entre « publications » et « expositions », selon une logique qui n'est pas sans ambiguïté. La manifestation en effet y prend alors le pas sur la démarche intellectuelle... À la différence des autres productions savantes en histoire de l'art, le statut des auteurs y semble très subalterne comme si l'institution hôte de l'événement (ou les institutions en cas de plusieurs étapes) primai[en]t sur les concepteurs eux-mêmes¹⁷. 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. Revenons à la juste mise en place de Pierre Rosenberg en 1989 : « on oublie un peu trop souvent que les expositions ne sont pas anonymes. Elles sont dues à des auteurs, aussi bien pour leur présentation qu'en ce qui concerne la rédaction du catalogue. [...] Les critiques, le grand public ou les historiens de l'art ignorent souvent que ces expositions ont leurs auteurs. Elles sont souvent citées comme autant d'ouvrages anonymes. [...] On oublie que l'auteur du catalogue s'est entièrement investi dans ce catalogue avec une modestie excessive peut-être, encouragée par ceux qui utilisent ces catalogues, mais ne sauraient les rédiger¹⁸ ».

Indéniable paradoxe : alors même que l'université en vient à étudier l'apport et la valeur scientifiques de ces mêmes concepteurs d'exposition, conservateurs de musée¹⁹ et /ou universitaires, le monde académique continue de leur dénier un véritable statut d'auteur dans ses standards bibliographiques. Et les responsables d'exposition eux-mêmes continuent, en un remarquable syndrome de Stockholm, de référencer à part et anonymement les catalogues d'exposition dans leur bibliographie... Et bien pire encore, au-delà du domaine spécifique de l'histoire de l'art, c'est le monde de la recherche qui identifie avec peine voire ignore les catalogues d'exposition. Ainsi le très officiel référentiel des *Critères d'évaluation des entités de recherche* émis par le Haut Conseil de l'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur (HCERES) distingue encore hélas lesdits catalogues des « publications » identifiées comme : « ouvrages, chapitres d'ouvrages, éditions de textes, traductions, articles dans des revues à comité de lecture, communications avec actes²⁰, etc. ». Les catalogues d'exposition sont intégrés dans une catégorie désignée ainsi « les autres productions scientifiques propres au domaine », certes distincte de « la production d'instruments, de ressources, de méthodologie », mais dont le statut est implicitement inférieur. C'est bien cette distinction qui est récusable puisqu'aujourd'hui les catalogues d'exposition fonctionnent selon les mêmes principes de conception et selon le même niveau d'exigence que n'importe quel ouvrage scientifique devant rassembler, analyser, critiquer et ordonner d'importants travaux de recherches. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer la remarquable politique éditoriale du Louvre où les catalogues d'exposition perpétuent et perfectionnent cette exemplarité scientifique depuis la fin

des années 1980. J'en reviens ici à la formulation limpide de Daniel Ternois en 1988 : « une bonne exposition est celle qui est régie par une pensée ferme. Un bon catalogue est celui qui reflète fidèlement l'exposition²¹ ». Or c'est cette pensée même qui est dépréciée voire totalement ignorée par l'actuel système de référencement.

Cette dépréciation s'inscrit elle-même dans un dispositif plus vaste de dévaluation organisée et contestable des champs de la recherche en sciences humaines par rapport aux sciences dures²² où la publication d'articles dans des revues internationales « à comité de lecture » s'érige comme le meilleur critère « d'excellence ». Depuis de nombreuses années les chercheurs en humanités ont tenté de contester cette suprématie en énonçant qu'« au contraire des articles, un ouvrage [...] demande maturation et distance [... car] un ouvrage étant destiné à durer, à rejoindre des bibliothèques, le niveau d'exigence vis-à-vis de l'auteur et du contenu s'en trouve *de facto* majoré²³ ». C'est cette même aspiration qui meut aujourd'hui les auteurs de catalogues d'exposition et dont beaucoup se retrouvent d'ailleurs en accès libre sur les rayonnages de la bibliothèque de l'INHA ou de la BnF comme autant d'ouvrages de référence!

Vaste chantier que celui de la reconnaissance des sciences humaines et sociales qui jamais « n'ont produit autant de connaissances et de résultats d'enquêtes, utilisables contre les dominations économiques, culturelles, politiques et la domination masculine. Et jamais elles n'ont eu, relativement, si peu d'écho public²⁴ ». Il faudrait déjà balayer devant notre porte et engager une claire reconnaissance des auteurs de catalogues au sein de notre discipline. Déjà les normes de référencement des bibliothèques indexent les catalogues selon les noms de leurs auteurs. Il nous revient d'adopter une reconnaissance identique et d'abandonner cet anonymat systématique qui dévalorise la production intellectuelle, élaborée souvent conjointement par le monde des musées et celui des universités et transmise via les catalogues d'exposition. Encore une fois cette aspiration devrait être portée fermement par l'INHA et bien entendu être déjà appliquée dans les catalogues d'exposition.

Qu'on me permette d'achever avec ce court dialogue dont je fus le témoin direct et qui est comiquement révélateur :

Paris, printemps 2015

« X- Qu'est-ce que vous préparez en ce moment?

GF- Je rédige le catalogue de ma future exposition.

X- Formidable. Vous avez un point de vue? Et prévenez-moi quand vous sortirez une publication scientifique!

GF- »

Guillaume Faroult
Conservateur en chef,
en charge des peintures françaises du XVIII^e siècle
et des peintures britanniques et américaines, musée du Louvre
75001 Paris

NOTES

1. Pierre Georgel (dir.), Orangerie, 1934 : les « Peintres de la réalité », Paris, 2006.

2. Nous indiquons ici les directeurs d'ouvrage.

3. Voir l'Editorial du numéro 26, 1974, p. 4-7, cf. p. 4 « une bonne exposition suppose un bon catalogue, reflétant les orientations adoptées par les responsables, l'éclairage qu'ils ont voulu donner aux œuvres ».

4. Voir notamment les articles fondateurs de Pierre Rosenberg, « Un genre nouveau : le catalogue d'exposition » et de Daniel Ternois, « Donner à voir : l'exposition et son catalogue », dans *Histoire de l'art*, n° 1-2, juin 1988, p. 101-102 et 103-109.

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

6. Rosenberg, 1989, p. 54.

7. Ternois, 1989, p. 105.

8. Voir notamment « Du Catalogue », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°s 56/57, été-automne 1996.

9. Colette Leinman, « Le catalogue d'art contemporain », dans *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 12-2011, « Exposition sans artiste(s) », p. 51-63 et Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », dans *Culture & Musées*, n° 22, 2013, p. 137-162.

10. Marine Mayon, « Le catalogue d'exposition est-il en pleine mutation? », <https://mondedulivre.hypotheses.org/5314>, publié le 5 juillet 2016 (consultation le 26 juin 2019).

11. Ternois, 1989, p. 106.
12. Francis Haskell, *Le Musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (1^{re} édition en anglais *The ephemeral museum : old master paintings and the Rise of the art exhibition*, Londres et New Haven, Yale University Press, 2000).
13. Haskell, 2002, p. 24 : « elles [les expositions] partagent [...] ce supplément d'émotion et cette intensité dans l'observation de qui sait cette expérience magique nécessairement éphémère ».
14. Frédéric Elsig, *Connoisseurship et histoire de l'art : considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, 2019.
15. Haskell, 2002, notamment, p. 26-114.
16. Par exemple Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, 1952 ou Thuillier et Montagu, *Charles Le Brun*, 1963.
17. Il est ainsi à noter qu'encore aujourd'hui la plupart des cartons d'invitation pour l'inauguration des expositions mentionnent rarement le(s) nom(s) du (ou des) commissaire(s).
18. Rosenberg, 1989, p. 56
19. Ainsi une thèse a été récemment consacrée par Marie Tchernia-Blanchard à la figure emblématique de Charles Sterling en 2016, *Le Style comme civilisation : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art*, cf. Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 12 | 2018, mis en ligne le 03 mai 2018, consulté le 20 avril 2019.
20. *Critères d'évaluation des entités de recherche : le référentiel du HCERES*, p. 11 <https://www.hceres.fr/fr/publications/criteres-devaluation-des-entites-de-recherche-le-referentiel> (consultation du 3 juillet 2019).
21. Ternois, 1989, p. 106.
22. « Pourquoi les sciences humaines sont-elles si dévalorisées », <https://www.humanite.fr/pourquoi-les-sciences-humaines-sont-elles-si-devalorisees-646570>. Mis en ligne le 4 décembre 2017 et consulté le 25 juin 2019.
23. Florence Audier, « L'évaluation et les listes de revues », <https://laviedesidees.fr/L-evaluation-et-les-listes-de.html> mis en ligne le 15 septembre 2009, consulté le 25 juin 2019.
24. Willy Pelletier, sociologue cité dans l'article « Pourquoi les sciences humaines sont-elles si dévalorisées », 2017.