Actes de la recherche en sciences sociales

La célébration des oeuvres d'art

Notes de travail sur un catalogue d'exposition

Louis Marin

Citer ce document / Cite this document :

Marin Louis. La célébration des oeuvres d'art. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 1, n°5-6, novembre 1975. La critique du discours lettré. pp. 50-64;

doi : https://doi.org/10.3406/arss.1975.2482

https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1975_num_1_5_2482

Fichier pdf généré le 22/03/2019

Zusammenfassung

Die Hochpreisung der Kunstwerke.

Dieser Artikel untersucht die Illokutions- und Perlokutionswerte eines Textes der "Kunstliteratur". Als besonderes Beispiel dient der Katalog der Kubismusausstellung in Paris und Bordeaux im Jahre 1973. Der Artikel soll dabei aufzeigen, dass der Ausstellungskatalog ein mittem ist, das dazu dient, eine bestimmte Vorstellung und ein Bild des Kunstwerke zu legitimieren und zwingend darzustellen, wenn eine Kunstperiode geographish, historish und politisch abgeschlossen ist. Diese Bild und dieseVorstellung dient realen politischen Absichten, verleugnet diese aber gloichseitig und lonkt sie zum Nutzen der realen und symbolishen Interessen einer herrschenden Gruppe um, die aus den verschidenen "Beamten" der Kunstinstitutionen besteht (Museen, Kunstgalerien, private Sammlungen, kunstkritik und Kunstgeschichte).

Abstract

The celebration of works of art.

This article consists of study of particular example of art literature : the catalogue of the exposition "Les Cubistes" which took pla.ce in 1973 in Paris and Bordeaux .This study attempts to show how, in a given geographical, political and historical situation, the catalogue of an exposition constitutes means of inculcating and rendering legitimate a certain conception or defined image of a "work of art". In this intent, the catalogue is all the more effective since it does not appear to be means to this end. The conveyed image or conception serves actual political intentions while, at the same time, it disguises and conceals them. The catalogue is also oriented to the advantage of the real and symbolic interests of a dominating group of agents composed of divers administrators of artistic institution (museums, galaries, private collections, art critics and historians). all represent one variant of sacerdotal propheticism This propheticism is actually stategy of symbolic domination that philosophy previously dominating discipline has produced in order to maintain its domination by treating scholastic rea ding of sacred texts as contribution to science all represent one variant of sacerdotal propheticism. This propheticism is actually a strategy of symbolic domination, that philosophy (previously a dominating discipline) has produced in order to maintain its domination by treating scholastic reading of sacred texts as contribution to science.

LOUIS MARIN

la célébration des oeuvres d'art

notes de travail sur un catalogue d'exposition

Persée BY: creative commons

I. Jeux sémiotiques

1. Je propose ici -et c'est en ce sens qu'il ne peut s'agir que de notes de travail et destinées à rester telles- quelques principes d'une analyse sémiotique parodique d'une exposition et de son catalogue. Je ne recours pas à la parodie dans une intention de dénigrement. La parodie n'est pas la caricature. Je la conçois plutôt comme une stratégie de description et d'analyse opérée par le déplacement d'une terminologie et de notions hors du domaine où elles ont été produites, dissociées des actes épistémologiques et méthodologiques qui leur ont donné naissance, par leur mise en jeu sur une scène autre. L'enjeu de ce déplacement est de mettre à jour non seulement les conditions et les limites de validité qu'implique et qu'impose cette nouvelle scène, mais encore la réactivation des procès qui ont permis de construire et de formuler ces notions. Autrement dit, en proposant la parodie d'une analyse sémiotique d'une exposition de peinture, je vise à montrer le caractère parodique de la sémiotique de l'art en général. C'est avouer son utilité et son efficacité, non pas comme science des oeuvres d'art en général, mais comme ouvrant obliquement un certain type de réflexion et d'interrogation sur les constructions structurales qui la supportent.

2. Quelques thèmes pseudo-sémiotiques :

• Le Musée est un discours ; ses réserves en sont la langue, ses expositions, la parole.

• Le parcours d'une exposition est la narrativisation d'un paradigme muséal. Une exposition est la projection d'un paradigme muséal (axe des équivalences et des substitutions) dans un syntagme institutionnellement fini (axe des combinaisons).

• Une exposition est la présentation d'un ou plusieurs codes de déchiffrement des oeuvres. Pour un domaine déterminé de la "réserve" muséale, une exposition actualise dans sa "parole" manifestée, l'intelligibilité structurale de la langue de l'art en opérant la connaissance d'un ou de plusieurs de ses codes.

• Le catalogue d'exposition est l'instrument privilégié de la mise en adéquation des codes de l'émetteur (l'artiste) et du récepteur (le public).

3. Le Musée est ainsi non seulement une parodie de discours (la parole en tant que produite et rendue intelligible par la langue). Il est aussi la parodie d'une sémiologie de l'art. Plus précisément, la sémiotique de l'art n'est pas autre chose que le Musée. Si cette science de l'art existe, elle existe sur le mode parodique. Ce qui veut dire ceci : le Musée est le lieu où est objectivé, par sa structure spatiale et temporelle, par son organisation institutionnelle, le modèle que la sémiotique de l'art construit des relations entre émetteur, récepteur et oeuvre d'art. Simultanément, le Musée est la réification du modèle sémiotique et ce modèle est l'abstraction objectiviste de ce lieu. Et puisque le Musée est déjà abstraction et objectivation des oeuvres d'art en constituant l'espace d'une communication de messages codés entre émetteur et récepteur et en se constituant comme cet espace même, le Musée est la sémiotique de l'art réalisée. En construisant une science de l'art, la sémiotique reproduit l'institution muséale, en ayant l'illusion de produire le modèle de la production et de la communication de l'oeuvre d'art.

4. On sait que Saussure assigne à la linguistique une triple tâche : 1) décrire en synchronie et en diachronie toutes les langues connues ; 2) dégager les lois générales qui sont à l'oeuvre dans les langues ; 3) se délimiter et se définir elle-même. Comme l'a souligné Benveniste, "la linguistique aura pour objet de se définir elle-même, tâche qui absorbe les deux autres et en un sens, les détruit, car comment la linguistique peut-elle se définir et se délimiter elle-même sinon en délimitant et en définissant son objet propre, la langue ? (...) Une linguistique n'est possible qu'à cette condition : se

connaître en découvrant son objet" (1). La science a pour objet ce qui la rend possible. Elle se construit en construisant son objet. Or ce geste fondateur de la linguistique est celui d'une coupure, d'une scission, la découpe de la "langue" dans la masse multiforme et hétéroclite des faits de langage. Mais il faut bien comprendre -et l'on constate la même opération dans les sciences humaines en général- que la coupure instauratrice implique à la fois la maîtrise pratique, vécue, "non-thétique" de ce domaine (ainsi la pratique du langage dans une communauté déterminée), prétexte et matière de l'opération théorique et son rejet en tant que pratique vécue puisque cette exclusion est la seule possibilité de la constituer en objet de connaissance (ainsi la réduction du langage à la langue permet de poser celle-ci comme principe d'unité de la multiplicité des aspects où nous apparaît le langage et comme principe de classement des faits de langage). Autrement dit, le geste de découpe théorique est à la fois fondamental pour qu'il y ait connaissance objective et dénié puisque la prétention de la science est bien de maîtriser théoriquement la totalité des faits du langage. L'exclusion des pratiques vécues du langage est nécessaire si une connaissance du langage est possible, mais cette exclusion semble niée par l'opération qu'elle fonde et qu'elle permet puisque c'est bien le langage qui sera désormais objet de connaissance, puisque c'est bien la "réalité" du langage qui est connue avec et par la construction de l'objet théorique, "langue" qui a permis cette connaissance.

5. Il n'est pas alors surprenant de voir l'exclu -ainsi les pratiques vécues, inconscientes du langage- revenir hanter la construction théorique, ne serait-ce qu'en soulignant l'opération d'exclusion elle-même. Ainsi chez Benveniste, dans la conclusion du texte cité plus haut : "Si le signe correspond bien aux unités signifiantes de la langue, on ne peut l'ériger en principe unique de la langue dans son fonctionnement discursif. Saussure n'a pas ignoré la phrase, mais visiblement, elle lui créait une grave difficulté et il l'a renvoyée à la parole, ce qui ne résoud rien. Il s'agit plus justement de savoir si et comment du signe, on peut passer à la 'parole'. En réalité, le monde du signe est clos. Du signe à la phrase, il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare. Il faut dès lors admettre que la langue comporte deux domaines distincts dont chacun demande son propre appareil conceptuel " (2). D'où l'ouverture de deux nouveaux domaines d'objets, la sémantique du discours et la métasémantique des textes et des oeuvres, construits sur la sémantique de l'énonciation : ouverture, dépassement, développement correspondant en fait à un déplacement de la limite instauratrice de l'opération théorique. La césure bouge, elle s'inverse, elle avance. Ce mouvement est précisément dû au fait qu'elle a été posée et qu'elle ne peut être tenue. Elle est le lieu ambigu d'une relation incertaine, lieu du travail scientifique, mais qui doit être thématisé comme tel, si tant est que la caractéristique d'une science humaine en général est de ne pouvoir constituer son objet qu'en constituant ses propres conditions de possibilité (3).

6. On aperçoit mieux alors l'enjeu de cette sémiotique de l'art réalisée qu'est le Musée, l'espace parodique de sa scène. Tout se passe comme si, à la faveur du déplacement dont nous avons parlé ci-dessus et des effets de grossissement et d'accentuation qu'il produit, par la métaphore de la langue et de la parole dans l'espace à la fois réel et abstrait de l'institution de l'art, apparaissait l'évidence, elle-même ambiguë, de la dépendance des propriétés structurales du message artistique, construites pour en affirmer la maîtrise théorique, à l'égard de "la structure objective des relations entre les positions objectives dans la structure sociale des agents en interaction (... relation de pouvoir et d'autorité ou de concurrence et de compétition objectives), structure qui commande la forme des interactions observées dans une conjoncture particulière"(4). Certes, le modèle sémiotique de l'oeuvre d'art exhibé et réalisé par l'espace muséal est destiné à rendre intelligible le "message" artistique dans sa double relation à son émetteur et à son destinataire. Mais il le fait et ne peut le faire qu'en le réduisant à sa communication, c'est-à-dire à la transmission d'informations et de connaissances -ce qui est la fonction explicite de l'exposition et de son catalogue-. Mais du même coup, le modèle sémiotique est à la fois le véhicule et le détournement, le vecteur et la dissimulation de la structure des rapports de forces, des instances de contrôle et de domination d'autant plus efficaces qu'elles trouvent dans la "langue" et dans le message émis et reçu (le Musée, l'exposition, le catalogue) des dispositifs conventionnels, des cadres institutionnels, des formes "juridiques", en un mot des pouvoirs réglant l'emploi de la langue, l'émission et la réception des messages (5) : pouvoirs que la réduction de la "parole" à la communication, à l'échange des connaissances méconnaît, la fonction propre de l'exposition et de son catalogue étant d'opérer cette méconnaissance.

7. Pour assurer, à notre tour, à ces quelques remarques toute leur force, il faut passer à la démonstration (au sens où, comme l'écrivait Lévi-Strauss jadis, à

(1) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 46.

(2) E. Benveniste, op. cit., p. 65.

(3) P. Bourdieu, Esquisse d'une théorie de la pratique, Paris, Genève, Droz, 1972, p. 167.

(4) P. Bourdieu, op. cit., p. 169.

(5) O. Ducrot, Dire et ne pas dire, Paris, Hermann, 1972, p. 2 et suivantes.

propos d'une de ses entreprises, un camelot fait une démonstration dans une foire), en choisissant des objets -une exposition, son catalogue- qui offrent ces effets de grossissement et d'accentuation que le déplacement parodique des notions sémiotiques à l'espace du Musée nous avait permis d'observer sur un autre plan : l'exposition Les cubistes, Bordeaux-Paris, 1973 et son catalogue.

II. Moment, monument, document

1. Un catalogue d'exposition -et particulièrement celui que nous étudions- possède une valeur d'usage dont le statut est ambigu : en effet, acheté avant la visite de l'exposition, il a pour fonction de guider le parcours du visiteur. Il ordonne ce parcours selon un principe de succession qu'il propose. Il permet l'identification des objets en les désignant par un titre et une attribution à un auteur. Et enfin, il commente ce guidage et cette identification en offrant au lecteur-visiteur la forme générale d'un déchiffrement ou d'une interprétation possibles. Nous reviendrons sur la première de ces fonctions ultérieurement. Précisons les deux suivantes.

2. Identifier un objet d'art en le désignant par son titre et son auteur, c'est lui attribuer un nom tout en indiquant par là son appartenance aux diverses classes qui articulent le monde des oeuvres d'art et qui constituent comme autant de codages possibles de ce monde. Le code artistique, comme tout autre code, est un ensemble de signaux perceptibles qui permettent d'avertir autrui ou de lui donner certaines connaissances qu'il ne peut pas percevoir directement. En l'occurrence, le code doit être considéré comme "le système des principes de division en classes complémentaires des représentations offertes à une société à un certain moment du temps", donc comme une institution sociale. Bourdieu note à ce sujet que "chaque époque organise l'ensemble des représentations artistiques selon un système institutionnel de classement qui lui est propre et les individus ont peine à penser d'autres différences que celles que le système de classement disponible leur permet de penser" (6). En ce sens, le catalogue simultanément reproduit un ou plusieurs systèmes de classement en usage et renforce ces systèmes en en faisant les seuls principes d'articulation du parcours de l'exposition et de l'identification des oeuvres exposées. Certes cette communication des codes qu'il opère est bien communication d'informations et de connaissances. Mais dans le temps même où le catalogue la permet, il l'autorise, il lui donne autorité puisque, dans l'actualisation même de la visite, la réception des messages et d'abord le seul "contact" entre le récepteur et le message ne peut se faire que par son entremise. Dès lors, l'identification est déjà un commentaire, une interprétation.

3. Prenons l'exemple suivant extrait du catalogue de l'exposition cubiste de Bordeaux-Paris. Lorsque le visiteur, quittant le n° 80 "Composition" de Gleizes, aborde le n° 81, il lira dans le catalogue : "Juan Gris, Madrid, 1887 - Boulogne s/Seine, 1927" (principe de classement par référence à l'auteur, situé géographiquement et historiquement), puis un court texte biographique où sont mêlées informations et évaluations : "En 1910, (référence chronologique) ses premières toiles, natures mortes et portraits (classement par genres) répondent avec une surprenante maîtrise (évaluation esthétique) aux préoccupations du Cubisme (classement par école, mouvement) dont il va donner une interprétation claire et ordonnée sans en partager les excès" (évaluation esthétique et classement par référence à un système hiérarchisé de valeurs : clarté-obscurité, ordre-désordre, norme-excès), etc. Ce court texte se conclut par la réitération amplifiée de la même grille d'interprétation et de classement : "Par la simplicité et la sobriété méthodiques de son style, ce peintre qui 'savait ce qu'il faisait', comme Picasso aimait à le dire, a conféré à la révolution cubiste, les vertus du classicisme". On notera ici comme traits différentiels la référence à Picasso, personnification quasi-allégorique de l'autorité que se donne le texte du catalogue quant au codage de l'intention signifiante de l'auteur dans l'objet symbolique, le tableau et d'autre part, le passage du présent à un temps du passé qui donne à l'interprétation la dimension de l'objectivité d'un fait historique. Ainsi armé d'un instrument d'interprétation d'autant plus facilement accepté qu'il reproduit les codes de compréhension de l'oeuvre d'art dont il est inconsciemment nanti (au titre de disposition cultivée), le visiteur lira le nom du tableau, "Nature morte à la jatte", et sa "carte d'identité", sa fiche muséographique, équivalent du rituel social de présentation d'un individu ou de son contrôle administratif, toutes procédures contraignantes par lesquelles le "message artistique" est transformé en objet de connaissance et de reconnaissance, identifié, clôturé, encadré par elles jusque dans son sens. Enfin, cessant de lire et cependant dans le même mouvement, le visiteur pourra regarder dans son catalogue la photographie en noir et blanc du tableau accroché devant lui à la cimaise du Musée : ultime contrôle d'identité par cette représentation en miroir, où l'oeuvre se dédouble comme pour vérifier sa propre existence aux yeux de son contemplateur, mais dans une "épreuve" dont la couleur a été exclue (couleur qui, soit dit en passant, est le lieu décisif d'achoppement de toute sémiotique de la peinture). Alors le visiteur peut voir le tableau de l'exposition. Et lorsqu'il passera au n° 82 "Bouteille de vin et gargoulette" doté d'une fiche d'identification semblable, les mêmes procès se répéteront avec toutefois cette différence qu'il n'y aura pas en ce cas de photographie : d'où la dernière intimation implicite du

(6) P. Bourdieu, "Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", Revue internationale des sciences sociales, 20 (4), 1968, pp. 45-79.

Illustration non autorisée à la diffusion

catalogue à son lecteur que la"Nature morte à la jatte" méritant reproduction doit être considérée comme un tableau plus important, plus caractéristique de Juan Gris, de la sobriété et de la simplicité méthodique de son style que "Bouteille de vin et gargoulette" n° 82, "Le fumeur" n° 83, ses voisins, mais le dispute en excellence et en spécificité au n° 85 "Guitare et journal" de la page suivante.

4. Toutefois le catalogue a une autre fonction que celle de guider le parcours actuel d'une exposition. Sous sa forme de livre, il est ce document que l'exposition temporaire laisse derrière elle après sa disparition, une fois que les oeuvres réunies et exposées pour cette occasion se sont dispersées à nouveau pour aller s'ensevelir dans les "réserves" publiques ou privées à travers le monde. De ce point de vue qui est aussi celui d'une valeur d'usage, le catalogue est l'instrument d'une opération qui vise à "mémoriser" le monument passé qu'est l'exposition en document, matériel d'une histoire et d'une science de l'art. Dans l'espace clos du livre au statut duquel le catalogue contemporain prétend de plus en plus, toutes les pratiques et les conduites complexes enchevêtrées, aléatoires qui faisaient de l'exposition un moment d'une "vie sociale" tant à l'échelle d'une formation sociale globale qu'à l'intérieur des groupes circonstanciels qui s'étaient formés pendant sa durée, pratiques, conduites que le catalogue dans son instrumentalité immédiate tentait d'organiser et de contraindre sans y parvenir complètement, toute cette opacité, ce flou, ces hasards du présent vécu d'une situation se trouvent réduits en une totalité permanente, lisible, analysable par un discours second qui fait parler ces traces en récupérant à son profit ce qu'elles ne disaient pas ou ce qu'elles disaient mal ou autrement : usage "métalinguistique" où l'usage instrumental se transforme et s'exténue. Ce qui constituait la structure et l'organisation actuelles d'un espace pratique de comportements sociaux institutionnalisés, lieux d'instanciation complexe de pouvoirs de contrôle symboliques et réels, est alors converti en organisation et structure sémantiques d'un vocabulaire, d'un discours, d'un livre. Une zone du corps social vécue traditionnellement, rituellement se déplie devant la curiosité érudite en un corpus de textes et d'images, propre à d'autres parcours, d'autres articulations, d'autres focalisations : ceux du savoir. Ainsi, alors que la photographie d'une oeuvre dans le "catalogue-en-acte" avait la valeur décisive d'une identification évaluative par différence, désormais, dans le "catalogue-document", elle devient représentation du tableau réel, son substitut imparfait mais présent, l'objet primaire d'une analyse possible. Des textes qui n'étaient pas lus sur le moment, les introductions par exemple, ou qui n'étaient que parcourus deviennent prétextes à commentaires, expansions, explications. Le catalogue-document génère une autre exposition, abstraite, idéale. Il substitue à la manifestation son modèle, la réexpose comme entité représentative pour un discours ; signe analogique ou son autre, la "réelle" se répète, épurée, enfin devenue objet de savoir, coïncidant avec son essence, avec ce pourquoi elle avait été faite : la reproduction et la transmission des codes, principes d'intelligibilité et de connaissance dans lesquels la structure des rapports de pouvoir et de domination, en dominant les rapports de force symbolique, se dissimule et se méconnaît.

5. N'est-il pas remarquable de ce point de vue que tout catalogue correctement établi -et celui que nous examinons n'échappe pas à la règle- se clôture par les dispositifs caractéristiques de l'appareil de la science, les inventaires, les taxinomies par lesquels le livre de connaissance renvoie à un système de savoir qui l'autorise lui-même comme ouvrage de savoir en indiquant son appartenance au système qui l'a permis ? Ainsi les bibliographies. Elles convoquent dans le livre les entours qui le légitiment et le consacrent comme texte de même rang, de même classe, de même qualité que ceux qu'il cite. Il s'introduit dans leur ensemble en les récapitulant. La partie cite le tout au titre d'un de ses éléments composants dont elle fait partie et, du même coup, opère son intégration à lui en s'appropriant les valeurs et les pouvoirs dont il est le dépositaire. Le discours de son texte s'achève, il boucle sa propre boucle en bouclant la clôture du système dont il relève. Ainsi dans notre catalogue, la bibliographie que le lecteur trouve à la p. 95 qui est nommée non pas bibliographie du cubisme, mais bibliographie consultée pour le présent catalogue : aveu apparent de modestie scientifique ; l'auteur n'a pas tout lu ou n'a pas utilisé tout ce qu'il a lu pour rédiger le texte qu'on vient de lire. Mais en même temps, un implicite principe de sélection s'indique ici dont le lecteur pourra faire son profit : "Si vous désirez en savoir davantage sur le cubisme que ce que le présent catalogue vous en a montré, il vous suffira de lire ce que j'ai lu et que le catalogue cite ici." Et dès lors, dans un mouvement de renvoi inversé, c'est la bibliographie qui cite le catalogue en le pointant comme sa propre source. A la bibliographie, le catalogue juxtapose la liste des principales expositions. Cette dualité est significative. Elle souligne la double fonction du catalogue-en-acte et du catalogue-document. A la bibliographie est réservée la référence au système qu'opère le livre de savoir ; à cet autre répertoire, la référence à la série des expositions comme moments de l'histoire particulière du cubisme dont d'autres catalogues sont les traces. Ainsi, cette exposition que ce catalogue marque, en récapitulant une série historique et en la couplant au système du savoir, pose que l'histoire d'un mouvement est celle des expositions qui le manifestent publiquement et que, du même coup, le catalogue (et l'exposition dont il est le texte) ne se bornent pas à être des instruments à faire de l'histoire, mais qu'ils sont aussi les actions concrètes et remarquables par lesquelles l'histoire se fait. L'exposé "en acte" et "en document" de compétences savantes se double implicitement sans que cette affirmation ait besoin d'être explicite (et peut-être est-elle d'autant plus efficace qu'elle reste implicite) d'une action ou plutôt de la postulation d'une action historique performantielle. Document pour la Kunstgeschichte, le catalogue est aussi l'acte-moment de la Kunst Historie.

6. Note sémiotique parodique sur le catalogue, guide de parcours de l'exposition : Le parcours d'une exposition peut être considéré comme la récitation d'un grand syntagme fait de "noms-tableaux", noms complexes qui oscillent entre le nom propre stricto sensu désignant et identifiant abréviativement un individu, le tableau (ex : les "Nymphéas", "La Joconde"...) et le répertoire de traits d'identification (ex : "Nature morte à la jatte", toile, 33x52, signé en bas à gauche : Juan Gris, 1911...). Ces noms-tableaux sont dans les parcours reliés entre eux par une relation de conjonction caractérisée par la fonction "et" dont le procès du visiteur dans les salles d'exposition est la manifestation. Cette fonction conjonctive est marquée dans le texte du catalogue par les numéros d'ordre des tableaux (ex : n° 81, "Nature morte à la jatte", n° 82, "Bouteille de vin et gargoulette", n° 83, etc...). Mais, en même temps, les mêmes noms-tableaux dans le système restreint constitué par exemple par les tableaux peints par Juan Gris entrent en corrélation disjonctive avec "Devant la baie", "Fenêtre ouverte", "Pierrot". Le visiteur de l'exposition a en fait sous les yeux "Nature morte à la jatte", "Bouteille de vin et gargoulette", "Le fumeur"... mais il y a alternance ou disjonction entre "Nature morte" et "Devant la baie" : il voit un tableau, lit un nom et non pas l'autre. En revanche, à l'exposition Juan Gris, Paris, 1974, il lira, verra l'un et l'autre. Cette transposition parodique de la distinction du procès et du système, du syntagme et du paradigme (7) à l'exposition et à son catalogue montre rapidement ses limites de validité. Si le procès, le syntagme, l'exposition c'est-à-dire la succession ordonnée de n tableaux de Juan Gris n'existe qu'en vertu du système sous-jacent qui le détermine (le paradigme, l'oeuvre de Juan Gris), il n'en reste pas moins que les n tableaux du maître présentés à Bordeaux peuvent être aussi considérés comme un fragment du paradigme "L'oeuvre de Juan Gris". Autrement dit, l'exposition est susceptible d'une double approche, syntagmatique et paradigmatique : la visite de l'exposition (dont le catalogue est le guide) opère la syntagmatisation du paradigme. Le catalogue-document, répertoire d'un ensemble déterminé de tableaux (l'exposition comme moment) paradigmatise le syntagme de la visite. Si ces remarques ont un sens, c'est que le même texte, le catalogue, opère la double et inverse transformation du procès en système et du système en procès. Ou, pour aller directement à la conclusion, il réalise la "réification" abstraite d'une pratique dans le système qui en est une des conditions et inversement, il "narrativise" le système dans une pratique qui l'actualise, si bien que le catalogue se trouve être "l'opérateur" textuel complexe de deux opérations inverses et symétriques. Il joue sur "deux tableaux". En tant que manifestation du système et réduction du procès au système, il est "métalangage", savoir, codes. En tant qu'actualisation du système et son déploiement dans une pratique, il est "acte de parole", action, conduite, narration. D'un côté, il est objet d'un savoir concernant le langage de l'art et ce savoir lui-même, compétences, programme. De l'autre, il est lieu d'exercice de pouvoirs institutionnels, tabous, normes et règles implicites structurant et contraignant des conduites. Mais parce que le catalogue d'exposition (et en fin de compte l'exposition elle-même) est doté de ces deux fonctions et que celles-ci ne sont séparables qu'à l'analyse, le catalogue dans sa dimension "paradigmatique", document, objet et exposé d'un savoir, sera l'instrument des actes de contrôle et de pouvoir. Autrement dit, en parcourant l'exposition, son catalogue à la main, le visiteur n'aura le sentiment que de recevoir des informations, que de participer à un système objectif de connaissances alors qu'en fait, il sera aussi l'objet d'injonctions, d'intimations, de persuasions, d'inculcations diverses.

(7) Hjemslev, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Ed. de Minuit, 1968, pp. 56-57.

III. La célébration de l'oeuvre

1. Ces dernières remarques sur l'intégration de la fonction pragmatique du catalogue d'exposition dans sa fonction de communication des codes et des compétences invitent à une analyse des textes le composant afin de déceler dans la réalité même de l'objet, voire dans sa matérialité, les modalités de cette intégration puisque c'est par elles que le catalogue produit ses effets. Nous avons déjà vu sur l'exemple de la notice biographique (de Juan Gris) et de la fiche d'identification d'un tableau exposé comment s'effectuait, dans la partie la plus documentaire du catalogue, cette opération : le récit biographique n'y est jamais pur, un discours s'insinue dans ses interstices qui définit un système de classement, de reconnaissance et d'évaluation interprétative de l'oeuvre d'art. Du même coup, la fiche muséographique, lue après cette introduction, en est la justification technique, l'alibi scientifique. Son objectivité projette ses valeurs propres sur les systèmes idéologiques et axiologiques sous-jacents au discours sur l'art, tout en se dissimulant dans le compte-rendu narratif d'une existence de peintre. La fiche en question mérite à elle seule une plus longue analyse : carte d'identité, avons-nous dit ? Certes, mais quels sont les traits choisis qui identifient le tableau ? Comment est opéré leur amalgame ? Une frappante hétérogénéité apparaît là, de curieuses interférences de discours de valeurs et de fonctions diverses. Tout d'abord, le nom du tableau, son titre (ex : la "Nature morte à la jatte"), qui, en l'occurrence, est à la fois l'index du tableau exposé, le signe de son appartenance à un genre et celui de sa spécificité ; mais le nom du tableau qui lui est extérieur (inscrit sur son cadre, sur un carton accroché à sa limite ou écrit dans le catalogue) est corrélé avec un autre nom dont le catalogue précise avec un soin remarquable l'emplacement dans le ta-

bleau, celui de son auteur, la signature. Signe d'appartenance à une oeuvre, elle-même nommée du nom de celui qui l'a produite, signe de propriété du peintre sur son produit qui l'authentifie et l'autorise, lui donne sa pleine valeur d' "oeuvre d'art". Il y a les tableaux signés et ceux qui ne le sont pas : les uns sont immédiatement acceptés comme "oeuvres", les autres doivent acquérir ce statut par de difficiles (et incertaines souvent)procédures d'attribution. En attirant l'attention sur cette infime partie du tableau -la signature se dissimule dans un coin de la toile- le catalogue fait plus que nommer une deuxième fois le tableau par sa généalogie. Il pointe un élément de "valeur" du tableau, valeur elle-même ambiguë puisqu'elle est esthético-scientifique ("C'est un grand peintre qui a produit le tableau, il n'y a aucun doute là-dessus, il est signé en bas à gauche") mais aussi bien marchande ("Vous pouvez acheter ce tableau en toute sécurité, il est signé") : valeur d'usage de connaissance et de reconnaissance, valeur d'échange et de marché.

2. Autres traits remarquables de la fiche muséographique qui concernent, eux, sa réalité d'objet matériel: son support (ainsi "toile"), ses dimensions (ex : 33 x 52). C'est là un des rares lieux du discours sur l'art qui signifie la matérialité de l'oeuvre artistique. Mais ils sont immédiatement juxtaposés à l'histoire, à la biographie du tableau : sa date de naissance (1911), les événements de son existence (ex : Ancienne collection Léonce Rosenberg, Vente Rosenberg chez Mak, Amsterdam, 12 février 1921, n° 21) et enfin sa location présente (Otterlo, Kröller-Müller Museum). L'histoire du tableau dans l'espace et dans le temps est marquée ici par les événements de ses échanges. Son itinéraire d'objet est celui d'une marchandise, entre la date de sa création et le lieu de sa contemplation possible. Telle nous paraît être la fonction de la fiche technique d'identification, élément documentaire "objectif" du catalogue, son essentiel contenu de savoir et de connaissance : un dispositif destiné à remplir un nom propre, un titre par la transformation d'une marchandise en objet symbolique, produit d'une activité créatrice et offert à la contemplation. La fiche, matière première du catalogue,expose l'opération constitutive de l'ordre symbolique de la peinture, le refoulement des déterminations matérielles et sociales de la pratique signifiante, production, échange mais elle l'expose en refoulant ce refoulement dans et par le texte objectiviste posant l'identité de l'objet symbolique (8). D'où son efficacité.

3. Un catalogue, on le sait, n'est pas seulement le répertoire des fiches muséographiques des tableaux

(8) P. Bourdieu, op. cit., pp. 227 et suivantes.

Illustration non autorisée à la diffusion

exposés. Nous l'avons déjà noté avec la bibliographie et la liste des principales expositions. Il est aussi introduit par un certain nombre de discours dont la fonction la plus apparente est de présenter l'intention qui a abouti à la réalisation de l'exposition, de donner le code global de son déchiffrement. Une exposition n'est pas une rhapsodie d'oeuvres juxtaposées ; elle n'est pas non plus une succession de toiles accrochées selon un ordre chronologique, historique ou générique. Elle possède globalement un sens. Elle vise à démontrer un thème, une idée en montrant des tableaux disposés selon certaines règles. On notera toutefois -et nous l'avons déjà remarqué avec la partie technique du texte- que l'interprétation des oeuvres s'amorce déjà là : avant même que le visiteur ne les voit, il se trouve équipé des éléments d'un code ; d'emblée, sa "lecture" et du catalogue et de l'exposition s'en trouve contrainte. Il se pourrait bien d'ailleurs que ce départ de code qu'est le texte introductif, tout en donnant le point de départ de l'interprétation, possède, découlant de cette première fonction la plus évidente, d'autres plus intriquées qui la spécifient. Ainsi par exemple, celle de révéler avec les principes de combinaison réglant la présentation des oeuvres (le syntagme de l'exposition), les principes de leur extraction de la réserve muséale. L'émetteur de l'exposition s'indique là, de façon détournée, en signifiant les règles de la production de son discours, ses objectifs, ses fins. Dès lors, le quasi-anonymat de cette manifestation publique cesse dans une certaine mesure avec les précisions données quant à son origine : l'idée, l'intention, le propos pointent un lieu d'action et de pouvoir, un groupe, un individu.

4. Soit le catalogue de l'exposition, Les cubistes, Bordeaux-Paris, 1973. Sur la couverture, une image, un portrait ; tournons la page, sa légende : "Picasso : 'Auto-Portrait'". Le coup d'envoi est donné. Le titre, une icône, une reproduction du tableau et de son titre. D'emblée le catalogue est annulé et neutralisé dans sa réalité de livre, dans son autonomie d'objet signifiant. D'emblée, il est offert comme le texte d'un autre texte, représentant d'une représentation. Sa substance est ailleurs. Il est d'un seul coup épuisé dans ce à quoi il se réfère, dans son "contexte" : excédé par ce qu'il désigne, simple trace de ce qui est à voir. Et ce qui est à voir, l'exposition, est, dès la page 3 signifié comme momentané, temporaire en son double lieu de présentation : "Bordeaux, Galerie des beaux-arts, 4 mai-1er septembre 1973 ; Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 26 septembre-10 novembre 1973". Premier acte de langage et d'image : ce que le livre signifie et enclôt, son "sens", est montré ailleurs, hors du livre et ce sens référé qui l'excède passe, va passer, est en train de passer, est déjà passé. Mais le livre a un deuxième titre autre que l'image reproduite et reproductrice, "les cubistes": "Picasso : 'Auto-portrait', les Cubistes"; proposition implicite : l'auto-portrait de Picasso, titre iconique, représente l'ensemble des tableaux des Cubistes. Il vaut pour eux, un tableau cubiste vaut pour la totalité des tableaux cubistes : une figure rhétorique joue en trois pages entre l'image et le texte, le tableau-titre, signe de la partie-pour-le-tout, synecdoche. Mais il symbolise tous les autres tableaux, il est leur équivalent symbolique, ou mieux, leur allégorie. Et qu'il s'agisse d'un tableau de Picasso, de son auto-portrait, n'est pas indifférent. Picasso, ce sont les cubistes, le cubisme. Voici le visage de Picasso traité dans le style cubiste : miroitement indéfini de renvois et de références internes. Le sens qui avait fui du livre vers son extérieur y fait retour et s'y enclôt en traçant sa propre clôture. Le catalogue vaut pour l'exposition : il la représente et s'y substitue. Mais en traversant les figures du tout et de la partie, de l'image et du texte, le discours des "titres" s'est chargé d'un autre pouvoir qui le double : célébration.

5. La référence au mythe Picasso, mythe national, marque de la "situation de locution" du catalogue signifie l'exposition comme rite en ses lieux, Bordeaux, Paris et en ses temps, mai-septembre 1973, et par là, tous les tableaux cubistes se trouvent célébrés, consacrés, sacralisés. Excès d'analyse ? Regardez, lisez les pages 24 et 25 du catalogue : à gauche, la photographie de Picasso dans son atelier ; à droite, un texte. Il mériterait d'être cité en entier : à la faveur de l'événement de la mort de Picasso, ce qui dès le titre du catalogue était signifié par une injonction implicite est explicité. L'Art possède toutes les caractéristiques de l'univers religieux, l'acte rituel ayant en particulier la fonction d'introduire dans l'histoire la dimension de l'Eternel Présent, du Présent Vivant qui l'interrompt tout en l'actualisant. Célébrer l'oeuvre d'art dans le rituel de l'exposition consiste par une participation active au rite, simultanément à poser son appartenance à un monde anhistorique d'essences transcendantes et à les incarner, à les rendre présentes "en chair et en os" en un lieu de l'espace et en un moment du temps qui cessent du même coup d'appartenir à l'espace et au temps, à la géographie et à l'histoire, qui se trouvent ainsi séparés, réservés. Picasso a, en l'occurrence, la fonction du Médiateur entre ce monde-ci et l'autre. Il l'a d'autant plus que celui que l'on croyait immortel vient de mourir. C'est pourquoi il ne meurt pas. C'est pourquoi plus précisément, se substituant à la reproduction photographique de l'auto-portrait, la photographie de Picasso lui-même au milieu de ses oeuvres ouvre au centre du catalogue la communication que tout catalogue présupposait implicitement, celle avec l'univers transcendant de l'Art.

6. Si Picasso est le Médiateur entre les cubistes et le Cubisme, entre l'Art et ses thuriféraires, si par le catalogue et par l'événement de l'exposition (et de sa mort), le mythe social de l'artiste qui a réussi, la vedette de l'Art, peut retrouver les dimensions du mythe religieux de fondation et de consécration, quels sont les célébrants du rituel symbolique, quels sont les coryphées du choeur anonyme du "public" ? Quelles sont leurs fonctions symboliques ? leurs fonctions réelles ? Quels types de relations apparaissent dans le

Illustration non autorisée à la diffusion

texte même du catalogue entre les unes et les autres ? entre les uns et les autres ?

7. Premier réseau, pages 4 et 5 : le Patronage, l'Initiative et comme leur conséquence, l'Organisation. Le Patronage, don d'une protection particulière a été accordé par deux institutions, les Ministères. Ils sont nommés par leur "raison sociale", Affaires étrangères, Affaires culturelles, personnes morales et collectives manifestant comme abstraitement un pouvoir tutélaire. L'Initiative, elle, vient de personnes individuelles signifiées par leurs noms propres et leurs titres. Celle à laquelle le public doit l'exposition est un acte, initiateur de la manifestation, son premier moteur, mais aussi créateur d'une obligation, d'une dette (de reconnaissance). L'Initiative est une cause première productrice d'un effet, mais aussi l'émission d'une modalité particulière d'action qui enjoint une réponse, l'expression d'un sentiment de gratitude. L'Organisation est de son côté le moment initial de la réalisation, mais aussi son schème, sa matrice, son scénario. Effet de l'Initiative, elle est le fait de deux institutions "techniques", spécialisées, les Musées dont les représentants sont les Conservateurs nommés par leurs noms et leurs titres qui font écho aux institutions qu'ils conservent.

Trois remarques complémentaires : la première vise le procès que nous avons repéré, dès la page de couverture, entre le titre iconique et le titre textuel du catalogue : le procès de neutralisation du catalogue-livre par renvoi du sens au référent. Ce procès est ici marqué par les démonstratifs (cette manifestation, cette exposition) qui indiquent à la fois le moment présent de l'énonciation et la position d'une instance énonciative, hic et nunc déterminée en pointant l'objet référé : l'exposition qui est initiée, organisée ici (à Bordeaux) maintenant (4 mai 1973). Mais le paradoxe est de l'écrire (et de le proposer à lire, ailleurs, dans un autre maintenant). D'où pour le dénouer (et le paradoxe ne peut l'être qu'ainsi, dans le catalogue-document) l'interprétation des déictiques par référence au catalogue de l'exposition : "cette exposition" pointe ce qui va suivre, le catalogue de l'exposition. Une fois encore, le catalogue vaut pour ce qu'il montre, pour ce qu'il fait voir. Peut-être même vaut-il tout court parce qu'il fait voir et que fait-il voir sinon lui-même, la présentation écrite et reproduite de la manifestation ?

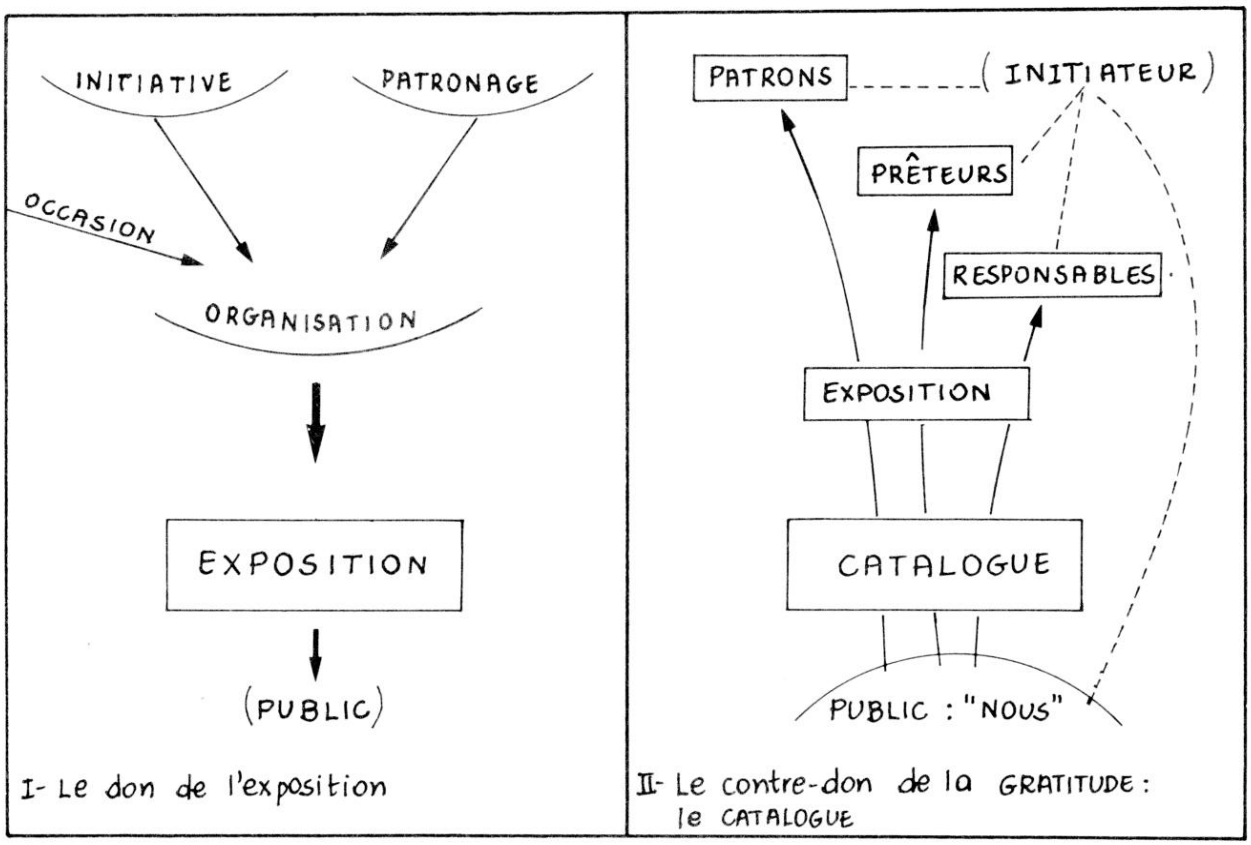
Deuxième remarque : l 'exposition est qualifiée initialement de manifestation (unique et temporaire). Patronnée par les Ministères, initiée par les Personnalités, organisée par les Musées, elle a cependant une occasion, le 24ème Mai de Bordeaux. A la causalité première de l'organisation, à l'initiative modalisée par la grâce du patronage et l'obligation de reconnaissance, s'ajoute une causalité occasionnelle, une autre Manifestation. Celle-ci provoque le déclenchement de l'Efficace transcendant en un point du temps et de l'espace. Sans enlever à l'exposition son caractère d'exception, la cause occasionnelle insère l'événement unique dans la redondance d'une tradition, le 24ème Mai de Bordeaux et articule la nouveauté radicale à l'archaïsme que le terme "Mai" connote (9). Troisième remarque : à travers ces deux pages, s'articule une opposition géographique que le titre "textuel" offrait déjà, dans le temps et l'espace, Bordeaux-Paris. Mais mis à part les entités nationales, les Ministères-patrons, cette opposition géographique est spécifiée par un trait distinctif : Bordeaux a pour elle la préséance de la nomination, l'iniative ; Paris, le nombre : deux conservateurs de Musées, deux initiateurs.

8. Deuxième réseau, pages 6 et 7. En un sens, il est l'expansion du premier : Ministres et Directeurs sont nommés selon une liste protocolairement définie. Interviennent des modifications et des transformations significatives : • Les "initiateurs" ont disparu de la liste et en particulier, le premier d'entre eux : le Député-maire de Bordeaux, J. Chaban-Delmas. En revanche, prêteurs et collectionneurs apparaissent et avec eux, les responsables des collections publiques étrangères et françaises. • Ces substitutions et ces additions sont corrélatives d'une transformation beaucoup plus importante : les sujets des actions articulés par le premier réseau deviennent les destinataires d'un acte universel de remerciement de la part d'un "nous" qu'il est difficile de définir puisqu'il ne s'agit pas des auteurs du catalogue qui figurent parmi les destinataires soit nommément ainsi Jacques Lassaigne, soit professionnellement le responsable du Musée de Bordeaux. Ce "nous", sujet d'énonciation inscrit dans le texte, est ambigu : il renvoie d'une part aux "initiateurs" qui ne figurent pas sur la liste, d'autre part, aux lecteurs du catalogue, visiteurs de l'exposition. Le public monte sur la scène du livre et de l'exposition et répond par sa gratitude aux donateurs gracieux du patronage et aux prêteurs publics et privés des oeuvres. L'acte de langage et plus précisément la force illocutionnaire des constats de faits et d'événements formulés dans les premières pages produisent leurs effets. Le pouvoir du don ou du prêt met le public en demeure de répondre, lui crée une obligation et comme un "devoir" de parler à son tour (10). Et il le fait ou plutôt le rédacteur du catalogue le fait en son nom. Quant à l' "initiateur" de l'exposition, on comprend pourquoi il occupe, lui aussi, une position équivoque. Il fait partie du "nous", de ceux qui remercient ; créateur de l'idée, premier moteur, source d'une force, il remercie prêteurs, contributeurs, collectionneurs, conservateurs de fournir un lieu d'application à sa force, un champ de déploiement à son mouvement , une matière à son idée. Mais,

(9) "Mai" : tableau que la corporation des orfèvres allait offrir à la Vierge le 1er Mai (Dictionnaire Littré).

(10) O. Ducrot, op. cit., pp. 14-18.

LES RESEAUX ENONCIATIFS I et II



par ailleurs, sa position prééminente de cause première et efficiente de l'idée de l'exposition le met hors du circuit du don et de la gratitude ou tout au moins de celui qui s'exprime dans le catalogue. Le public en vérité remplira l'obligation de reconnaissance en dehors du cadre de l'exposition. L'échange symbolique qui s'effectue au Palais des beaux-arts de Bordeaux à propos de l'exposition et qui s'inscrit dans son catalogue, tout en surdéterminant la position initiatrice du Député-maire (c'est là le sens de sa position équivoque dans le cycle), pointe vers une autre structure d'échange, relevant d'une autre institution, d'un autre rapport de forces, non plus symboliques mais politiques (ou dont, en tout état de cause, le rapport symbolique est à la fois le signe et un élément). • On notera également la rigoureuse et significative hiérarchie qui organise les listes ici présentées : la vive gratitude aux hautes personnalités ayant contribué à la réalisation de l'exposition (personnalités rangées elles-mêmes selon l'ordre du protocole officiel de l'Etat), s'affaiblit d'un degré dans les remerciements adressés aux prêteurs qui, par leur générosité, ont permis la présentation de l'exposition et tend vers le degré zéro du remerciement dont les responsables des collections publiques étrangères et françaises sont les destinataires. Un rapide pointage montrerait que cette hiérarchie de prestige est en raison directement inverse de l'efficacité réelle des agents dans la réalisation et la présentation de l'exposition. Les services d'Etat précèdent les personnes privées propriétaires de tableaux et celles-ci, les responsables anonymes des collections publiques : ainsi la force illocutionnaire de l'acte de langage qu'est le catalogue découvre de façon inattendue quelle structure des rapports de forces et quelle hiérarchie de leur valorisation organise l'obligation de gratitude du "public" auquel le catalogue s'adresse. • Enfin le deuxième réseau énonciatif amplifie l'opposition marquée par le premier. La dominance de l' "Etat" et de Paris est remarquable: "Etat" : 7 nominations, Paris : 7, Province : 1 dans la première liste; Paris : 14 nominations, Etranger : 5, Province : 2 dont Bordeaux : 1, dans la deuxième; Etranger : 7 nominations, Paris : 8, Province : 8 dont Bordeaux : 1, dans la troisième. Dominance qui cesserait d'être pertinente si l' "initiateur" par sa présence absente de ce répertoire, ne la contrebalançait , comme nous allons le voir en lisant, page 9, le texte qu'il a produit et par lequel il s'inscrit directement dans le "Livre" comme un des auteurs du catalogue et de l'exposition.

Illustration non autorisée à la diffusion

IV. Paris-Bordeaux : du passé à l'Eternel Présent

1. Quatre textes constituent le troisième réseau énonciatif du catalogue : une courte page rédigée par J. Chaban-Delmas, Député-maire de Bordeaux, un texte écrit et signé par les deux organisateurs de l'exposition, également responsables de l'établissement du catalogue, un autre de Jean Cassou et enfin un entretien de J. Lassaigne avec Braque. Le premier document mérite une particulière attention pour d'évidentes raisons : tout d'abord, parce que premier dans l'ordre de la lecture, il fournit les coordonnées de référence interne des autres textes et, en fin de compte, du catalogue entier; d'autre part écrit par l' "initiateur" de l'exposition, il a quelque chance de faire connaître le sens de l'initiative à laquelle le public doit l'exposition. Enfin, par sa brièveté (pour ne pas dire sa pauvreté), il permet selon toute probabilité, de faire apparaître clairement les stéréotypes sur lesquels il s'articule : à la fois réducteur et explicatif, il indique les dispositifs de conventions et de lois que l'exposition met en oeuvre et que le catalogue médiatise en offrant une sorte de cadre institutionnel, complexe et implicite réglant la communication de l'oeuvre d'art entre les individus et les groupes d'individus.

2. Le texte entier est construit sur une opposition du type:"non seulement... mais encore", forme affaiblie de l'antithèse, figure qui articule une opposition simple (ex : blanc-noir). Ici, les opposés restent opposés, mais un sujet (hypokeimenon) les conjoint additivement sans que soit déterminé le principe d'intelligibilité de cette juxtaposition, donc sans que soit déterminée la raison de ce sujet et sans non plus que soit réalisée la réunion des contraires dans une totalité supérieure qui les unifierait : antithèse faible et synthèse latente. Le sujet de la conjonction additive des termes fonctionne apparemment comme l'élément indéterminé de leur juxtaposition et réellement comme un acte qui se pose sans donner ses motifs ni ses raisons : dans cette position d'hypokeimenon, nous trouvons Bordeaux, spécifiée soit par le nom du conservateur de son musée, tantôt par l'évocation du "public" pris à la fois comme la population de Bordeaux en général et les visiteurs de l'exposition (la population bordelaise en tant qu'elle visite l'exposition).

3. Comment l'opposition (comme conjonction additive) fonctionne-t-elle ? Quels contenus met-elle en forme ? • Une première articulation d'abord : la collection muséale vs l'exposition temporaire; l'abri, la réserve vs la révélation, la manifestation;autrement dit, la langue vs la parole avec, toutefois, cette modalisation, essentielle nous le verrons, du temps historique sous la forme du passé et du présent. • Deuxième articulation, une série d'oppositions hiérarchisées : Galerie des beaux-arts de Bordeaux vs Musée d'art moderne de la ville de Paris; ces deux musées vs les autres musées français; les musées français vs les collectionneurs français et étrangers; série qui se totalise dans une opposition qui est cependant un élément de la série : Paris vs Bordeaux. • Troisième articulation : confrontation, controverse vs intérêt, éveil; spectaculaire vs hermétique, oppositions qui reposent sur celle du public (la réponse du sujet) et de l'exposition (la présentation de l'objet), relation qui est écrite en forme de chiasme, l'hermétique provoquant la controverse, le spectaculaire, l'intérêt et l'éveil.

4. Sur ce champ de relations "structurales" d'opposition, quelques effets caractéristiques dans l'écriture du texte. Tout d'abord, deux "glissements" qui affectent les séries oppositives : Bordeaux est non seulement l'héritière d'un riche passé artistique, abrité, sous forme de précieuses collections, dans ses musées, mais aussi un lieu de l'art de notre siècle révélé par des expositions. "Cette année, le Cubisme qui bouleverse les lois traditionnelles de la peinture est mis à l'honneur". L'ambiguïté de la phrase marque le déplacement des oppositions significatives : en effet, en un sens, elle signifie que l'exposition cubiste, cette année, "met à l'honneur", révèle une des révolutions de la peinture de notre siècle. Mais pour le signifier pleinement, il aurait fallu écrire : "Cette année (moment de l'exposition), le Cubisme qui a bouleversé les lois traditionnelles de la peinture, est mis à l'honneur". Aussi, en un autre sens, elle signifie (mais de façon également incomplète) : "Cette année (en cette période présente), le Cubisme est en train de bouleverser la peinture traditionnelle et Bordeaux révèle cette révolution à l'oeuvre". La solution -implicite- de cette incongruité réside dans un thème que nous avons déjà mis à jour en d'autres lieux du catalogue, celui de la célébration de la religion de l'Art (que l'expression banalisée "mettre à l'honneur" connote ici fort heureusement) : la révolution cubiste qui a eu lieu dans le passé a désormais rejoint le monde des essences intemporelles de l'Art dont l'Histoire de l'art est faite. L'exposition, cette année, des cubistes à Bordeaux, est la réactivation rituelle de cette essence, le cubisme, dans un présent que la grammaire nomme justement "présent intemporel". Mais, de plus, ce déplacement "modalisant" des oppositions de la réserve et de l'exposition d'une part, du passé et du présent de l'autre affecte d'un autre effet de "glissement" l'opposition de Bordeaux et de Paris. Car, à Paris, le cubisme appartient au passé (les tableaux cubistes constituent la collection, la réserve du musée dont J. Lassaigne est le conservateur; c'est cette collection qui est le "point de départ" de la présente exposition); mais ce passé parisien devient par l'exposition le présent bordelais et ce rabattement de l'axe temporel de l'histoire sur l'axe géographique de l'espace national va permettre de développer l'opposition Bordeaux-Paris sous la forme politique de l'effort de libération de la province par rapport à Paris, rivalité qui se transforme, à la faveur de ce déplacement, en émulation féconde, jumelage, harmonieuse association.

Illustration non autorisée à la diffusion

5. Toutefois, pour que ce projet politique ait un sens, c'est-à-dire s'inscrive dans la texture de l'histoire en train de se faire, il faut que le public bordelais "se tienne bien". Il doit être averti (cf. la notion de "public averti"). La réactivation rituelle de l'essence artistique "Révolution cubiste" dans la célébration (l'exposition) n'est pas (ne doit pas être) la répétition du moment historique révolutionnaire. L'avertissement au public de Bordeaux consiste en ceci : pas de réactions scandalisées, pas de dénigrement ni de dérision, mais plutôt éveil, sensibilisation, ouverture, autrement dit, admiration respectueuse. D'où le mot final où l'opposition "non seulement...mais encore" tourne de la juxtaposition additive à l'antithèse sous la forme d'une contradiction dans le sens, où le sens se signifie cependant, le sens c'est-à-dire la force de l'acte de langage qu'est le texte : le cubisme est un mouvement spectaculaire, un "spectacle", une représentation frappante mais en même temps c'est un mouvement hermétique : une secte mystérieuse, ésotérique, dissimulant des secrets. L'exposition cubiste à Bordeaux est un grand spectacle, une mise en scène, une manifestation, mais la pièce qui y sera jouée exige respect, admiration, gravité. Qu'on relise maintenant le texte que les auteurs du catalogue "consacrent" à la salle Picasso, figure allégorique de l'exposition : "Participez, cette année, à la représentation bordelaise de la révolution cubiste, mais comme si vous étiez initiés aux secrets du mouvement. Ainsi vous serez à Bordeaux aujourd'hui les Parisiens avertis d'aujourd'hui et non les Parisiens d'hier, ceux qui chassaient les cubistes des expositions officielles". Voilà ce que dit et ne dit pas, dit sans le dire le Député-maire de Bordeaux à ses administrés. Ainsi fonctionne le catalogue, à la fois instrument de l'exposition et sa manipulation idéologique et politique. Telle est également l'initiative à laquelle le public doit l'exposition : un dispositif monté par le moteur politique destiné à neutraliser l'histoire et la structuration historique de l'espace national (opposition Paris-province) par la célébration du passé dans le présent. Il est bien certain que l'Art constitue un domaine privilégié pour une telle opération.

6. Nous n'analyserons pas les textes qui suivent. Nous nous bornerons à indiquer sommairement comment à des degrés et des niveaux différents, ils reproduisent, renforcent et développent le dispositif construit par le texte de Chaban-Delmas, un des facteurs de ce renforcement étant le vocabulaire technique, spécialisé et stéréotypé de la critique et de l'histoire de l' art qui apporte à l'opération politique la caution du savoir et de l'expertise. Le texte de J. Lassaigne et de G. Martin-Méry explicite, nous semble-t-il, en toute clarté un des aspects de la présentation donnée par l'homme politique : celui

de la réactivation rituelle d'une essence artistique. Posant, à la différence de Chaban-Delmas, que le cubisme est un moment passé de l'histoire de l'art et insistant, dès le début, sur la reconnaissance universelle du cubisme, les auteurs baptisent le rituel de célébration, répétition non pas d'un moment historique toutefois, mais d'une démonstration théorique : celle-ci, pour s'effectuer, fait appel à un manichéisme vague opposant la conspiration sournoise du reproche, du dénigrement et du refus à l'art vivant défini comme reflet du présent et ouverture de l'avenir. Il ne s'agit donc plus du cubisme mais de l'art en général, lieu éternel d'un conflit entre les forces traditionalistes du passé et celles de l'avenir. Autrement dit, l'exposition de Bordeaux doit avec le cubisme (passé) répéter le conflit (présent c'est-à-dire parisien) entre la tradition en général et l'avant-garde. C'est donc à partir de Paris et de ce qui s'y passe aujourd'hui dans le domaine de l'art que peuvent être comprises et interprétées (dans les termes intemporels de l'art vivant) les réactions provinciales présentes à une forme d'art "qui a été un grand moment dans l'histoire de l'art". Là encore le public bordelais est le destinataire de la même intimation que nous avons constatée au terme de notre analyse du premier texte. En analysant la "conspiration éternelle contre l'art vivant", J. Lassaigne et G. Martin-Méry mettent en garde le public; ils l'avertissent. En dé-temporalisant les réactions négatives qu'il risque d'avoir -elles sont de tout temps, la conspiration ne désarme jamais-, ils lui intiment l'ordre de se situer, bien qu'à propos d'une forme d'art passé, intemporellement du bon côté.

7. Quant au texte de Cassou, il nous paraît répondre à deux préoccupations différentes : la première consiste à désarmer d'éventuelles critiques touchant l'exposition même ; discours d'autant plus efficace qu'il vient de celui qui, écrivent J. Lassaigne et G. Martin-Méry, "il y a vingt ans déjà, consacrait au cubisme une grande exposition à Paris". L'exposition de Bordeaux n'est pas une exposition au rabais. "L'ensemble en est riche et varié... le visiteur peut se faire une idée claire et complète de ce qu'est le cubisme". Cassou valorise l'exposition comme telle et prépare ainsi le visiteur à une utilisation positive, "célébrante", du catalogue. La seconde vise à retracer l'histoire du mouvement cubiste selon deux orientations (où l'on retrouvera les thèmes implicites ou explicites de Chaban-Delmas et de Lassaigne) : d'une part, l'aspect choquant, provoquant, hermétique du cubisme n'est qu'une apparence ; en fait, il reprend la tradition spirituelle, jalonnée de maîtres illustres, Cézanne, Ingres, Léonard. Le cubisme fut une nouveauté, mais en même temps, il mit en oeuvre, à sa façon, "les principes intellectualistes (permanents) de l'opération plastique"; d'autre part, le cubisme, riche variété de l'art moderne est une perpétuelle nouveauté. Sa reconnaissance (jadis) à Paris fut le signe que notre époque (d'aujourd'hui) s'acceptait comme moderne. Et du même coup, le cubisme est perpétuellement, à jamais vivant : variation modalisée du propos de J. Lassaigne. Ainsi la conclusion de son entretien avec Braque quatorze ans auparavant mais publié, pour la première fois, "aujourd'hui" :"J.L. : Je voudrais montrer le côté humain du cubisme. Que c'est une chose qui marche. G.B. : Et qui n'est pas finie. Les idées du cubisme soulèvent encore beaucoup d' échos chez les artistes". Le dernier mot est dit et par un artiste. Les échos de l'exposition Les cubistes dans le public bordelais aujourd'hui ne seront que les échos des échos de l'Art chez les artistes. Bordeaux participe à l'art vivant.