

Nouvelles 19

1

Éditorial

2

Comptes rendus – Journées d'étude

Antiquariat
Traditions et temporalités des images
Carl Robert

4

Grands instituts d'histoire de l'art

L'Institut d'art de l'Académie des sciences de Varsovie

8

Carte blanche à...

Bernard Stiegler : temps de l'art et art du temps

10

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Histoire de la connaissance des vases grecs
Pierre Lavedan (1885-1982)
Histoire des théories de l'architecture
Les cabinets d'estampes de Jacques Doucet

23

Antoine Schnapper (1933-2004)

24

Nouvelles acquisitions

Le don Luke Herrmann
Les archives Duveen disponibles à la bibliothèque

28

Calendrier

La notion d'archaïsme
Claude-Nicolas Ledoux
Redistributions

30

Annonces

Publications
Appel à communication
Avis de recherche
Départs
Nouveaux collaborateurs de l'INHA

Éditorial

Depuis septembre, la galerie Colbert, réouverte aux passants, voit des centaines d'étudiants et de chercheurs se presser dans ses locaux. Vingt-six institutions, 300 enseignants, chercheurs, conservateurs, ingénieurs et personnels administratifs travaillent sur le site fréquenté par environ 600 étudiants en DEA et doctorat et plusieurs dizaines de conservateurs stagiaires du patrimoine. Cet ensemble de structures d'enseignement et de recherche – sur 14 000 m² pour l'INHA et ses partenaires, et 1 800 m² pour l'INP – constitue le plus grand investissement consenti par la nation en faveur de la recherche en sciences humaines à Paris depuis la création de la Maison des sciences de l'homme.

Le site Colbert a été rénové par la puissance publique en vue d'accueillir des institutions dont les activités sont complémentaires. Comme sur tous les campus, le regroupement des fonctions d'intérêt général induit des économies d'échelle et permet d'harmoniser l'activité des utilisateurs. Après la Maison des sciences de l'homme, la Maison de l'économie, la Maison de l'ethnologie et de l'archéologie, la rénovation des instituts

et des bibliothèques du Collège de France, la mise en service du site Colbert participe du mouvement de refondation des institutions savantes parisiennes. La mise en œuvre au cœur de Paris d'un tel projet représente un immense atout tant pour les chercheurs et conservateurs français que pour leurs homologues à l'étranger, qui souhaitent depuis longtemps trouver dans notre pays l'équivalent des centres de ressources dont disposent les grandes capitales en histoire de l'art.

Il nous appartient aujourd'hui de faire fructifier, tous ensemble, ce campus à la fois lieu d'échanges, de formation et de recherche. Ses perspectives de développement reposent sur une politique concertée de renforcement des liens entre les diverses institutions partenaires. Plusieurs pistes de réflexion sont actuellement lancées : recherche commune de mécénat ; organisation, autour de thèmes collectivement définis, de conférences dispensées par des experts invités aussi bien par l'INHA que par les autres structures ; élaboration de programmes européens impliquant plusieurs unités de recherche ; intensification des activités



Henri de Toulouse-Lautrec, *La Clownesse au Moulin Rouge*, 1897
Lithographie en 6 couleurs sur chine appliqué, 41 x 32 cm
[Toulouse-Lautrec 88]

internationales en liaison avec les ministères de la Culture et des Affaires étrangères.

La réouverture de la galerie Colbert constitue une étape décisive dans la longue maturation du projet de l'INHA, mais elle ne constitue qu'une étape. En liaison constante avec la BnF, qui avait hébergé la Bibliothèque Doucet depuis 1991 et accueilli nos équipes durant toute la période d'installation, l'INHA entend travailler à la mise en œuvre de la restauration du quadrilatère Richelieu. Cette entreprise de longue haleine nous permettra d'offrir aux étudiants et aux chercheurs accueillis dans la galerie Colbert un ensemble de ressources documentaires de tout premier plan. De la réussite de la première étape dépendra tout naturellement la seconde : je me réjouis que les ministres de tutelle, en décidant d'un commun accord d'inaugurer le site Colbert, adressent à la communauté scientifique un message d'intérêt et de confiance dans le futur de nos disciplines.

Alain Schnapp

Directeur général de l'INHA

Comptes rendus – Journées d'étude

Antiquariat, musées et patrimoine à Naples au XVIII^e siècle

Traditions et temporalités des images

Carl Robert et l'Archaeologische Hermeneutik

Antiquariat, musées et patrimoine à Naples au XVIII^e siècle

14-15 mai 2004

INHA

AREA / Europe Culture 2000 / Institut national d'histoire de l'art

Ces deux journées d'étude, tenues à l'instigation d'Alain Schnapp, Andrea Milanese et Martine Denoyelle, avaient pour projet d'éclairer la nature et le rôle des différents acteurs de l'extraordinaire essor culturel que connaît, au XVIII^e siècle, la capitale du Royaume des Deux-Siciles, à une date qui se révèle d'ailleurs plus précoce qu'on ne l'imagine. Magnifiée par la découverte, à partir de 1738, des cités enfouies du Vésuve, Herculaneum et Pompéi, et par la politique presque immédiate de mise en valeur patrimoniale pratiquée par les rois Bourbons, l'importance de Naples aux yeux de l'Europe, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, a déjà été largement soulignée ces dernières années à travers un certain nombre de colloques, expositions et publications : elle constitue le point de départ de cette rencontre.

La présence d'illustres étrangers qui ont contribué en son sein au développement et à la transformation décisive de la pratique antique – tels Sir William Hamilton, dont la collection de vases forme aujourd'hui le cœur de celle du British Museum, ou Johann Joachim Winckelmann – atteste la centralité nouvelle d'une métropole qui devient alors le laboratoire d'application du savoir antique international (Alain Schnapp). Mais l'apport extérieur est d'autant plus fertile qu'il se greffe sur un réseau complexe et anciennement constitué d'actions individuelles ou collectives qui ont contribué à mettre en place, dès l'aube du XVIII^e siècle, le cadre de l'érudition napolitaine : antiquaires à la curiosité et aux références polymorphes, comme A. S. Mazzocchi et G. Giovene (Giovanna Ceserani, Maria Toscano), grands collectionneurs de vases déjà préoccupés de leur classification et de leur publication, les Valletta et les Mastrilli dont les projets éditoriaux, quoique fort avancés, sont curieusement restés lettre morte (M. E. Masci), sociétés savantes et académies (E. Chiosi, empêchée).

L'intensité de ce bouillonnement antique, avec le corollaire des « touristes » qu'il attire à Naples, provoque même parfois le scepticisme ou l'irritation des théoriciens et réformateurs sociaux qui déplorent l'occultation des problèmes contemporains au profit d'un intérêt suspect pour les temps révolus. Le lien entre antiquariat et politique est cependant loin d'être univoque, et le recours à l'antiquité est diffus à tous les niveaux : c'est que les antiquaires ne le sont pas de profession, mais appartiennent aux classes essentielles de la communauté intellectuelle napolitaine, juristes, avocats, médecins, professeurs, ecclésiastiques... (A.-M. Rao). La professionnalisation du savoir antique sera en fait l'aboutissement d'une politique de tutelle patrimoniale réfléchie, impulsée du plus haut de l'État, comme le montre l'étude de la législation bourbonnienne relative au patrimoine du royaume dans le courant du XVIII^e et au début du XIX^e siècles (A. Fittipaldi). À côté de la protection législative, la mise au point de techniques de conservation et de restauration des antiquités, rendue nécessaire en particulier par la découverte, le transfert et la présentation des peintures murales d'Herculaneum et de Pompéi, génère une réflexion plus subtile qu'on a bien voulu le penser, révélée par l'étude des archives et par les moyens contemporains d'investigation de la matière (P. D'Alconzo).

Martine Denoyelle

Conservateur en chef du Patrimoine
Pensionnaire à l'INHA

Traditions et temporalités des images

26 juin 2004

Salle Benjamin, INHA

CEHTA /

Centre Louis Gernet /

Laboratoire d'anthropologie sociale /

GAHOM

Une Action concertée incitative (A.C.I.) est un projet de recherche unissant plusieurs laboratoires aux perspectives connexes. L'A.C.I. « Traditions et temporalités des images », sous la direction de Jean-Claude Schmitt (EHESS), regroupe ainsi des laboratoires dépendant institutionnellement de l'EHESS – et aujourd'hui installés à l'INHA (le Centre Louis Gernet, le Centre d'histoire et de théorie des arts, le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval et une partie du Laboratoire d'anthropologie sociale) –, organisant la rencontre et le travail collectif d'anthropologues, d'historiens, d'historiens de l'art, d'antiquaires et de philosophes. Outre le travail au long cours, la rencontre et l'échange sont formellement organisés lors de journées d'étude annuelles. La dernière en date (la deuxième depuis la création de l'A.C.I.) fut l'occasion d'inaugurer le déménagement à l'INHA, puisqu'elle trouva place au rez-de-chaussée de la galerie Colbert.

Dans sa variété, le programme de cette journée fut révélateur des ambitions et de la spécificité de cette A.C.I., dont le projet est d'articuler le travail de terrain anthropologique avec les techniques d'interprétation iconographique et de lecture des images propres aux spécialistes, ainsi qu'avec les questionnements théoriques des enjeux cognitifs de l'image. Éric Michaud (CEHTA) ouvrit la journée, avec une conférence intitulée « Une généalogie des vainqueurs : le nazisme, régime de la citation ». La conclusion fut apportée par Alessandra Russo (LAS), « Savoir faire avec le présent. Effets du temps dans l'art des plumassiers de la Nouvelle Espagne, XVI^e-XVII^e siècles ». Entre-temps, les conférences donnèrent l'occasion d'éprouver la dimension comparatiste de l'A.C.I., par l'étude d'aires culturelles distinctes et par la mobilisation de plusieurs périodes historiques, de l'Antiquité à la période contemporaine. Pour le Centre Louis Gernet, Nina Strawczynski

et François Lissarrague ont successivement parlé de « Instant et attribut : quelques agencements particuliers dans la peinture céramique attique » et « Une image dans le temps : le Trophée grec ». Doctorante au GAHOM, Tania Kambourova a abordé la question des « Traditions et temporalités dans les mosaïques de Sainte-Sophie ». Enfin, pour le CEHTA, Karim Ressouni-Demigneux a évoqué « Les paradoxes temporels d'un tableau détruit de Francisco Pacheco » et Patricia Falguières, les « Temps de la machine/temps de l'image dans les théâtres de machine du XVI^e siècle ».

Une A.C.I. est un programme d'une durée de trois années. L'an prochain, la rencontre conclusive devrait excéder la simple journée d'étude et prendre la forme d'un véritable colloque. C'est Dominique Rigault qui est en charge de son organisation, embauchée au titre d'ingénieur de recherche au GAHOM pour le compte de l'A.C.I. (après Nina Strawczynski pour le Centre Louis Gernet et Karim Ressouni-Demigneux pour le CEHTA). Les travaux de ce colloque, ainsi que ceux des deux premières journées, devant ensuite être regroupés dans une publication qui témoignera de ce labeur interdisciplinaire.

Jean-Claude Schmitt

Directeur d'études à l'EHESS

Carl Robert et l'Archaeologische Hermeneutik

13 mai 2004

Salle Mariette, INHA

Centre Louis Gernet

Carl Robert (1850-1922) est l'une des grandes figures de l'archéologie allemande au tournant du XX^e siècle. Il a fortement contribué à sa modernisation. Son œuvre considérable est avant tout centrée sur la mythologie et l'archéologie figurée. Éditeur, avec Preller, d'une *Griechische Mythologie* qui reste encore utilisée, concepteur du corpus des sarcophages romains, Carl Robert, après avoir enseigné à Berlin à partir de 1877, a fait l'essentiel de sa brillante carrière à Halle de 1889 à 1920 ; il y a créé un important musée qui porte encore son nom, le Robertinum.

Il n'était pas question d'étudier l'ensemble des travaux de Carl Robert, et l'on s'est délibérément concentré sur deux ouvrages majeurs : *Bild und Lied* (Berlin, 1881) et *Archäologische Hermeneutik* (Berlin, 1919), en commençant par en présenter le contenu et à en dégager les lignes méthodologiques, autour de la question du rapport mythe et image.

Puis un exposé de C. Cousin a porté sur la restitution de la Nékyia de Polygnote, dans la Leschè des Cnidiens à Delphes, à partir du texte de Pausanias. De Caylus à nos jours, c'est un classique de la description, auquel Carl Robert s'est attaqué à son tour en proposant de lier logique spatiale et logique textuelle de manière originale, même si ses solutions n'ont pas toujours convaincu.

Les exposés suivants (A. Shapiro, F. Lissarrague, N. Strawczynski) ont pris la forme d'une discussion croisée autour de trois motifs particuliers : Thésée et la question des figures dites d'accompagnement (*Nebenfiguren*) ; l'ambassade auprès d'Achille ; la mort de Sarpédon.

Pour Carl Robert, l'interprétation consiste à donner un nom aux figures, et le champ iconographique auquel il se consacre est essentiellement celui des images mythologiques. Son œuvre est aujourd'hui, de ce point de vue, très dépassée. Mais il a pris le risque, sinon de se donner une théorie de l'image – il s'en défend avec ironie –,

au moins d'explicitier ses raisonnements, nous donnant par là le moyen d'en mesurer la logique, ce qui n'a pas toujours été le cas chez les archéologues, où le bon sens implicite règne parfois sans conteste.

François Lissarrague

Directeur d'études à l'EHESS

Grands instituts d'histoire de l'art

L'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences de Varsovie

L'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences est l'un des plus importants centres de recherche en Pologne dans le domaine des sciences humaines. La bibliothèque de cet institut dispose de la plus grande collection de livres provenant des pays d'Europe orientale, et sa photothèque possède une riche et précieuse collection de documents photographiques. Les recherches qui y ont cours concernent surtout l'art polonais, les arts plastiques et l'architecture depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle, l'histoire de la musique, du théâtre, du film, de l'audiovisuel ainsi que de l'anthropologie culturelle et de l'art populaire. L'institut est l'éditeur d'un ouvrage en plusieurs volumes, le *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (Catalogue des monuments d'art en Pologne)*, du *Slownik artystów polskich i w Polsce działaj cych (Dictionnaire des artistes polonais et actifs en Pologne)* ainsi que de sept périodiques dont le *Biuletyn Historii Sztuki (Bulletin d'histoire de l'art)*, le plus ancien en Pologne consacré à l'histoire de l'art.

Depuis sa création, l'institut a privilégié le développement des collaborations avec les centres étrangers de recherche sur le thème des apports culturels et artistiques polonais au patrimoine européen. Grâce aux contacts avec des institutions similaires en Europe et aux États-Unis, il organise de nombreuses conférences et symposiums internationaux. Chaque année, une quarantaine de scientifiques et de stagiaires étrangers y sont accueillis, et ses chercheurs effectuent en échange des séjours de recherche à l'étranger. Des conférences et des expositions de photographies provenant de la collection de l'institut sont proposées au public.

L'institut a été créé en 1949 en tant qu'Institut national d'art auprès du ministère de la Culture. En 1959, il a été rattaché à l'Académie polonaise des sciences, et pris le nom d'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences. Le Professeur Juliusz Starzyski, son fondateur, en a été le premier directeur jusqu'en 1960, puis de 1969 à 1974. Entre 1960 et 1968, l'institut a été dirigé par le professeur Jerzy Toeplitz, entre 1975 et 1978 par le professeur Andrzej Ryszkiewicz, de 1978 à 1999 par le professeur Stanislaw Mossakowski. Depuis 1999, le professeur Lech Sokół est à sa tête.

Histoire

D'abord installé au ministère de la Culture, l'institut siège depuis 1951 dans le palais restauré de Maria Radziwillowa née Lubomirska, rue Długa 26/28 ; l'ancien bâtiment de douane, place Krasieńskich 1a, abrite sa bibliothèque. Renouant avec l'idée de « l'Académie des arts » élaborée avant la guerre, l'institut devait être, dans la réalité politique de l'après-guerre, un centre modèle remplissant des fonctions d'organisation dans les méthodes et les programmes de recherche sur les théories et l'histoire de l'art, de la musique, du théâtre et du cinéma. Son objet était également de participer à la vie artistique du pays.

Avec la nouvelle situation politique d'après octobre 1956, les possibilités de voyager dans les pays occidentaux ont été facilitées, entre autres, par les accords de collaboration entre l'Académie polonaise des sciences et l'EHES de Paris, la Fondazione Giorgio Cini de Venise et la Fédération internationale de recherches théâtrales

ayant son siège à Genève (FIRT). Grâce aux bourses du ministère de la Culture, les premières conférences internationales ont pu être organisées, en particulier avec l'Italie – le premier congrès italo-polonais a eu lieu en 1963 à Venise. Les années 1970 ont vu le développement des contacts scientifiques de l'institut avec l'Ukraine, la Russie, la Biélorussie et la Lituanie – à l'époque républiques de l'Union soviétique –, et ont abouti à l'échange de chercheurs et à l'organisation de nombreuses sessions scientifiques. En même temps, plusieurs accords avec les instituts des Académies des sciences de Tchécoslovaquie, de Slovaquie et de Hongrie ont été signés. Le personnel de l'institut a participé à l'organisation de la section polonaise de la Biennale d'art contemporain de Venise et, en 1975, du Congrès de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), présidé par le professeur Jadwiga Jaworska. En 1979, l'institut a entamé une collaboration avec l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento de Florence et la Fondation Janina S. Umiastowska. Les travaux des chercheurs polonais ont été présentés aux lecteurs étrangers dans les annales *Polish Art Studies* éditées entre 1979 et 1992.

Dans les années 1980, malgré une situation politique difficile, le centre a développé ses collaborations internationales, entre autres avec le Warburg Institute de Londres. En même temps que se poursuivaient, alternativement à Varsovie et à Venise, les symposiums italo-polonais, de nouveaux contacts avec des centres de recherches aux États-Unis, en particulier avec l'International Research & Exchange Board (IREX) et avec l'American Council of Learned Societies, ont rendu possible l'organisation de conférences en Pologne, en Italie et précisément aux États-Unis, ainsi que l'arrivée de spécialistes américains de l'histoire de l'art à l'institut. Les premiers liens se sont établis avec des scientifiques d'Israël, et un accord signé entre historiens de l'art polonais et allemands a permis d'organiser conjointement une série de conférences, dont la première a eu lieu à Mayence en 1988. Des échanges d'informations avec l'International Bibliography of Theatre ont donné lieu à plusieurs symposiums internationaux. Par la suite, les contacts scientifiques



**Institut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul Długa 26/28
00-950 Warszawa
Pologne**

T. (standard) : (00 48 22) 831-32-71
T. (secrétariat) : (00 48 22) 831-80-56
F. : (00 48 22) 831-31-49

**www.ispan.pl
e-mail : ispan@ispan.pl**

renouvelés avec l'Ukraine, la Biélorussie et la Lituanie, états déjà indépendants, ont pris une importance croissante et ont offert la possibilité d'organiser des sessions scientifiques et d'accueillir des chercheurs de ces pays à l'institut.

L'étude de l'apport polonais dans le patrimoine culturel commun de l'Europe orientale reste toujours une activité importante du centre. Les transformations politiques de l'année 1989-1990, l'auto-gestion et la démocratisation ont certes libéré les centres de recherche polonais d'une activité bureaucratique simulée, mais se sont accompagnées de problèmes économiques nécessitant des restructura-

tions et des réductions de personnel. Les principes de financement ont changé : les activités principales de l'institut, la production éditoriale et le fonctionnement de la bibliothèque ont dû avoir recours aux subventions du ministère de la Culture et à l'appui de fondations étrangères, entre autres celle du Paul Getty Grant Program et de la Samuel H. Kress Foundation. Malgré ces difficultés, l'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences est resté le plus important centre de recherche en Pologne, avec son programme d'études interdisciplinaires et une importante collaboration internationale. Il participe, en tant que membre fondateur (avec onze centres de recherche

non universitaires spécialisés dans l'histoire de l'art), à l'International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA) créé en 1998 et ayant son siège à Paris. En 2001, l'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences a fêté son 50^e anniversaire.

Bibliothèque

La bibliothèque fait partie intégrante de l'institut. Elle possède la plus riche collection d'ouvrages en Pologne représentant toutes les disciplines en art et sciences humaines. La bibliothèque a été créée en 1951 à partir des collections du ministère de la Culture provenant de l'ancien ministère de l'Information



et de la Propagande, de l'Institut central de la culture, de la Direction générale des musées et de la protection des monuments ainsi que de l'Institut théâtral. L'idée de créer cette bibliothèque remonte aux années 1930, mais le besoin en était devenu pressant au regard des dommages causés par la guerre et la dispersion des collections de livres polonais, en particulier des ouvrages sur l'art.

La bibliothèque a contribué à sauver, entre autres, les archives de l'ancien Institut de la propagande d'art ou les archives polonaises de l'Exposition internationale des arts de Paris de 1925. Le profil des collections provenant du ministère de la Culture a, en grande partie, orienté celui de la bibliothèque vers un atelier de recherches sur l'art au sens large du mot : arts plastiques, architecture, musique, théâtre, cinéma, art populaire. La collection a été constamment enrichie, non seulement grâce aux achats financés par le budget national, mais aussi grâce aux donations, dépôts et aux échanges avec d'autres institutions telles que le Warburg Institute, la National Gallery de Londres, l'Université de Yale, le Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich. De nombreux ouvrages précieux ont ainsi pu entrer à la bibliothèque.

En 1965, celle-ci s'installe dans le bâtiment de l'ancienne Douane, restauré après les ravages de la guerre. Après les moments difficiles des années 1980, pendant lesquelles les abonnements aux périodiques étaient devenus insignifiants, la bibliothèque a pu reprendre le développement

de ses collections grâce aux subventions attribuées par les fondations américaines : Samuel H. Kress Foundation (1990) et J. Paul Getty Trust (1994). Actuellement, elle compte 121 000 livres et 27 000 volumes de périodiques, et chaque année s'enrichit d'environ 1 000 volumes.

La bibliothèque dispose de catalogues : par ordre alphabétique (séparément pour les imprimés et les périodiques) et par matière. Le catalogue sur ordinateur basé sur le logiciel Micro CDS IBIS, proposé aux bibliothèques par IINTE, couvre les acquisitions depuis 1993 et compte déjà 13 000 notices bibliographiques. La bibliothèque, constamment modernisée, est connectée au Centre informatique de l'université de Varsovie et elle a accès, dans le cadre du système Horizon, aux catalogues des bibliothèques scientifiques de Varsovie de l'Académie polonaise des sciences.

Chaque année, elle accueille environ 10 000 lecteurs ayant à leur disposition deux spacieuses salles de lecture disposant d'une riche collection disponible sur place.

Le bâtiment abrite également le département des Collections spéciales et de la Documentation théâtrale, où sont conservés des manuscrits et des documents d'archives sur l'histoire des arts plastiques, de l'architecture, de la musique, du théâtre et du cinéma. La collection compte 1 800 numéros d'inventaire (comprenant chacune de une à des centaines d'unités d'archives), plus de 1 000 microfiches, environ 300 photocopies

et 1 990 microfilms ; elle est constamment enrichie de nouveaux achats et donations (héritages d'artistes et d'historiens de l'art). La collection est conservée, mise en valeur, si possible publiée et aussi enregistrée sur ordinateur.

Le département dispose de plusieurs catalogues : par ordre alphabétique, d'origine, de thèses de doctorat et d'habilitation, de pièces de théâtre ; catalogue par ordre alphabétique des archives de l'Institut de propagande de l'art, catalogue des microfilms et de photocopies. La documentation théâtrale comprend environ 40 000 documents sur l'activité dramatique passée et présente, dont 24 000 programmes, 70 000 photographies et 24 000 affiches.

Depuis 1996, le département des Collections spéciales donne accès à une collection exceptionnelle, celle de 23 000 microfiches de 5 000 imprimés anciens représentant la bibliothèque du comte Leopoldo Cicognara. Ces microfiches ont été réalisées dans le cadre du programme *Cicognara Project*, grâce à la collaboration de la Bibliothèque du Vatican, de l'University of Illinois at Urbana-Champaign, et l'appui financier de la Samuel H. Kress Foundation.

Collection de photographies et de dessins de mesures

Le fonds de cette collection se compose de 450 000 photographies-négatifs (dont cent sur verre), de positifs, d'albums et de cartes postales. Les plus anciennes photos, réalisées par le photographe renommé Karol Beyer, datent des années 1850. Elles concernent l'art au sens large

(aussi bien populaire, non professionnel, que théâtral), avant tout l'art polonais. La collection est fondée sur la documentation transmise à l'institut par des institutions d'avant-guerre spécialisées dans l'inventaire et la protection des monuments, dont, entre autres, des ateliers de restaurateurs de Vilnius et de Lvov, ou des ateliers allemands de Silésie et de Prusse. Progressivement, la collection s'est enrichie de photos réalisées dans le cadre de recherches et de travaux de documentation menés par l'institut, ainsi que de donations et d'achats. Une collection de plus de 6 600 négatifs provenant des archives du restaurateur de monuments de l'ancien Office de la Prusse orientale de Königsberg, a été rassemblée depuis 1989, et traitée électroniquement dans le cadre de la collaboration avec l'Institut allemand de l'histoire de Varsovie et la Fondation Die Zeit de Hambourg. Depuis peu, ces photos d'archives sont présentées au public lors d'expositions thématiques dans les locaux de l'institut. Elles sont sélectionnées en trois photothèques : celle d'architecture, par ordre alphabétique d'après les noms de localités, celle des arts plastiques d'après les noms d'artistes, et celle de l'art populaire selon les catégories. Le centre vient de lancer le catalogage de toute la collection de photographies sur ordinateur.

Ce département abrite également environ 20 000 dessins architectoniques – d'inventaire, de projet et les plans de villes et les cartes (les plus anciennes datent de la deuxième moitié du XVIII^e siècle). Leur origine est la même que celle des photographies. La collection comprend le catalogue sur fiches, par ordre alphabétique (d'après les localités) et le catalogue imprimé, en cours de réalisation (le premier volume est paru en 2003). Au sein de ce département fonctionne l'Atelier photographique et, depuis 1993, sont éditées les annales *Dagerotyp*, le seul périodique polonais consacré à l'histoire de la photographie.

Structures, éditions

En 1960, l'institut a obtenu le droit de diriger des thèses de doctorat et d'habilitation. Jusqu'à ce jour, 172 thèses de doctorat et 58 thèses d'habilitation ont été soutenues. Actuellement, l'institut dirige des études préparant au DEA et propose huit séminaires : l'art contemporain, l'histoire et la théorie de l'art des XIX^e et XX^e siècles, l'anthropologie de la culture et du cinéma, l'architecture d'intérieur et l'artisanat artistique, l'histoire et la théorie de la musique, l'histoire et la théorie du drame et du théâtre, le séminaire nordique et des séminaires de musicologie et de photographie.

Quatre départements travaillent sur des sujets de recherches et rédigent

des périodiques spécialisés : le département des Arts plastiques, qui a pour objet l'histoire de l'art polonais depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle, le département d'Histoire de la musique, qui dispose aussi d'une phonothèque (12 400 enregistrements de chants populaires et d'œuvres instrumentales de toutes les régions polonaises), le département d'Histoire et de Théorie du théâtre, qui étudie l'histoire et la documentation sur la vie théâtrale en Pologne, et le département d'Anthropologie de la culture, du film et de l'audiovisuel.

Dès le début de son existence, l'institut a poursuivi un important travail d'édition. Depuis 1993, une unité séparée assure cette activité : le service d'édition s'occupe de la rédaction, de la distribution et de la publicité pour les éditions scientifiques, et co-participe aux actions de promotion et aux foires internationales du livre en Pologne et à l'étranger. Hormis les périodiques mentionnés, l'institut prépare des ouvrages en plusieurs volumes : *Monumenta Musicae in Polonia* (publication des plus importantes œuvres de musiques polonaises sauvegardées en Pologne), *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* (*Chant et musique populaires polonais. Sources et documentation*), *Polska Bibliografia Sztuki* (*Bibliographie polonaise de l'Art*). En outre, l'institut édite le *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (*Catalogue des monuments d'art en Pologne*¹) et des dictionnaires, dont le *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (*Dictionnaire des artistes polonais et actifs en Pologne. Peintres, sculpteurs, dessinateurs*²), le *Słownik biograficzny teatru polskiego* (*Dictionnaire biographique du théâtre polonais*³). Dernièrement, le centre a entrepris l'élaboration du *Słownik architektów i budowniczycy polskich i obcych w Polsce działających* (*Dictionnaire des architectes et constructeurs polonais et étrangers actifs en Pologne*). La publication la plus importante de la dernière décennie est un ouvrage monumental en trois volumes, publié en 1995, intitulé *Architektura gotycka w Polsce* (*Architecture gothique en Pologne*).

Parmi les ouvrages les plus récents on notera : J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999* (*Les Polonais à la Biennale de Venise 1895-1999*) (1999) ; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krg i Polacy* (*Canova, son milieu et les Polonais*) (2001) ; P. Paszkiewicz, *Jerozolima-miasto wiecznej niezgody* (*Jérusalem ville de discorde éternelle*) (2003) ; I. Huml, *Sztuka przedmiotu-przedmiot sztuki* (*L'art de l'objet-l'objet de l'art*) (2003).

L'institut publie régulièrement des thèses de doctorat et d'habilitation ainsi que la documentation scientifique des sessions qu'il organise, par exemple *Jerozolima w kulturze polskiej* (*Jérusalem*

dans la culture polonaise) (1997), *Art and Politics* (1999), *Borders in art. Revisting Kunstgeographie* (2000), *Polonia 1795-Venezia 1797. Morte ed eredità di due repubbliche* (2002), enfin *Art-Ritual-Religion* (2003).

Élaboré par l'Unité « Art ancien en Pologne »

1. Jusqu'à présent il existe 192 cahiers, couvrant plus des deux tiers du territoire polonais.
2. Sept volumes ont été publiés pour l'instant.
3. Ses trois tomes présentent l'histoire du théâtre professionnel polonais jusqu'à l'époque actuelle.

Un nouveau membre du RIHA : l'International Cultural Centre de Cracovie

À l'occasion de l'Assemblée générale du RIHA, qui s'est tenue au Centre allemand d'histoire de l'art et à l'INHA du 24 au 26 juin dernier, a été élu un nouveau membre de l'association : l'International Cultural Centre de Cracovie, qui joue un rôle éminent dans la vie artistique et intellectuelle d'Europe centrale, organisant des colloques, des rencontres, des semaines d'études et des expositions de tout premier plan. Son directeur, le professeur Jacek Purchla, historien de l'art et économiste, fut le premier maire de Cracovie après la chute du régime communiste.

International Cultural Centre
Rynek Główny 25
PL-30-209 Krakow

T. 00.48.12.42.42.811
F. 00.48.12.42.18.571
E. sekret@mck.krakow.pl

Carte blanche à...

Bernard Stiegler: temps de l'art et art du temps



Dans chaque numéro des *Nouvelles*, carte blanche est désormais donnée à un spécialiste de sciences humaines ou sociales (philosophe, sociologue, historien, économiste...) pour qu'il expose quelle place tiennent l'art ou l'histoire de l'art dans sa propre pensée et à l'intérieur de sa discipline.

La question du *temps* est la question de l'art – et réciproquement.

C'est dans cette mesure que j'ai pu écrire dans *De la misère symbolique* que la question esthétique est une question *politique*, et réciproquement : la politique est l'assomption et la construction collective du temps en tant qu'il est essentiellement une *question*, et la question d'une *sensibilité* toujours en construction, où se décident des transformations, où se produisent des révolutions plus ou moins brutales. S'élargissant, ne cessant d'*apprendre* à sentir, le temps est cet apprentissage, et comme tel, il fait histoire. Cette histoire est aussi celle de la relation entre le sens comme organe du corps qui perçoit et le sens comme *sémiosis* et symbolisation – comme vie d'une « âme ». L'homme d'il y a vingt ou trente mille ans et l'homme d'aujourd'hui ne sentent pas identiquement. C'est cela l'histoire de l'art : une histoire du sensible et du sentir. Et cependant, nous sentons que ce que sent cet homme d'il y a si longtemps, c'est déjà *nous*, et que nous sommes encore lui : c'est en cela que cette histoire de l'art comme élargissement du sens est notre histoire, est l'histoire de nos sens, et le sens de *notre* histoire.

Or, la relation entre *aïsthésis* et *sémiosis* comme transformation, c'est à dire aussi comme organisation, comme évolution des sens qui n'est pas organique, mais bien organisationnelle, parce qu'elle soutient des organisations sociales en même temps qu'elle s'en soutient, cette relation, comme évolutions ou révolutions, est *organologique* : elle passe par la technique de manière essentielle – l'élargissement du sens est inscrit dans la dynamique de ce que Kapp appelait la projection organique, que Leroi-Gourhan analysa ensuite comme processus d'extériorisation.

Dans cette mesure, la question de l'art, et de cette histoire qui s'y forme comme transformation et élargissement des sens, est tout aussi bien celle de l'espace : le temps artistique, dans la mesure où il est intrinsèquement technique, est ce qui se *concrétise* spatialement, se projette dans l'espace où, comme arte-fact, il *fait* monde.

Je poursuis depuis longtemps la question du temps *par* et *comme* celle de la technique, où la technicité est du temps spatialisé, tout aussi bien que de l'espace temporalisé¹. Mais c'est dans l'*artefactualité de l'œuvre d'art* que ce fait culmine comme une évidence, et comme l'évidence que cette artefactualité y devient précisément nécessaire, comme si elle reconstituait la nécessité d'une seconde nature.

Il s'agit en fin de compte de se situer, pour autant que c'est possible, *avant* la différenciation dialectique (je prends le mot au sens d'Aristote : induite par les nécessités de l'ordre et des découpages du discours) de l'espace et du temps. Ce que j'ai appelé l'épiphylogenèse, en tant que milieu artefactuel accumulant, au cours du processus d'hominisation, une troisième mémoire, une mémoire matérielle qui n'est ni génétique (ou spécifique) ni épigénétique (ontogénétique, nerveuse et individuelle), c'est le temps spatialisé comme fonds héritable de traces. Cette mémoire épiphylogénétique est par exemple la condition de possibilité de la matériologie que pratique l'équipe de Michel Menu au C2RMF. Le temps dont je parle, après Augustin, Kant, Nietzsche ou Heidegger, n'est pas celui de l'univers et du devenir entropique. C'est au contraire un temps négentro-

pique où se projette un avenir halluciné comme processus interminable et inachevable d'inventions, depuis un passé hérité et adopté, dont l'héritier réinvente et re-suscite les possibilités. Cette interminabilité et cet inachèvement sont essentiels : c'est dans cette mesure seulement qu'une œuvre du passé peut se présenter comme l'avenir même – comme restant toujours à venir, c'est-à-dire à revenir.

Cette négentropie n'est pas simplement celle de Schrödinger et de la théorie de l'évolution du vivant : l'individu s'y singularise et laisse la marque de cette singularité dans l'héritage, précisément par ses œuvres, qui ne sont pas seulement artistiques – tandis que dans la négentropie que constitue la vie en général, il n'y a pas de singularités individuelles transmissibles et héréditaires, mais seulement des caractères particuliers de la spéciation.

Cette négentropie comme accumulation et héritage des singularités, c'est ce que rend possible la technique. Mais la technique est par ailleurs aussi ce qui *tend* vers l'entropie, ce qui constitue une tendance à soumettre le vivant humain aux lois de l'inerte qu'est l'objet technique en tant que, bien qu'il soit organisé, puisque c'est un organe artificiel, il est cependant inorganique.

Bref, entre la *tekhne* comme art et la *tekhne* comme tendance technique, celle-ci se concrétisant en systèmes techniques qui tendent eux-mêmes à la synchronisation et à l'élimination de la singularité par essence diachronique, jouent une tendance et une contre-tendance – jeu que l'on peut rapporter aux couples de Dionysos et d'Apollon aussi bien que d'Eros et de Thanatos.

Dans la composition de ces tendances, l'art est une lutte et un combat – un combat pour l'élargissement du sens, et contre son rétrécissement, à partir de la technique elle-même. L'art, comme *tekhne*, renverse ainsi la tendance entropique de la technique à rétrécir le sens, rend la technique à sa puissance négentropique.

Re-suscitant les possibilités dont il hérite, et en tant qu'une telle re-sur-rection, c'est-à-dire en tant que réélévation, en tant qu'érection surgissant dans ce qui paraissait voué à sombrer dans le devenir-

égal de toutes choses, le temps spatialisé de l'art est le temps de la *singularité*, mais d'une singularité qui procède d'une *nécessité* de l'héritage avec lequel, pourtant, en tant que singularité, elle fait toujours plus ou moins sensiblement *rupture* – rompant avec cette pente spontanément entropique d'où elle s'élève. Dans la langue de la phénoménologie, nous disons qu'elle fait *épokhè*. Ce faire-rupture qui peut donc ouvrir une époque, comme singularité d'un temps social, renvoie cependant toujours aussi à un fonds « effroyablement ancien », pour reprendre une expression de Blanchot : le fonds qui jalonne l'archaïque en tant qu'il est la source toujours renaissante et restant à venir – « la Musique », « la Peinture » et « la Sculpture », « la Poésie » et « le Théâtre », « la Danse » et « l'Architecture »², tels que s'y répète sans cesse la consistance des Muses.

C'est ce fonds de consistance qui soutient le temps humain comme temps de *l'existence telle qu'elle ne se réduit pas à la subsistance*, et telle qu'elle se distingue de cette subsistance par le fait de projeter des consistances : des réalités qui *n'existent pas*, et qui pourtant résistent, insistent, persistent, ou, dirait Arendt, durent et en cela « co-sistent » à travers tout ce qui ex-siste. Ainsi par exemple de la musique. *La* Musique n'existe pas : il existe *des* musiques, toutes sortes de musiques, toutes singulières, et par là même plurielles, singulièrement plurielles, dirait Jean-Luc Nancy, et qui durent, mais aucunes de ces musiques ne peuvent s'arroger le droit de représenter *la* Musique, si durables soient-elles, car *la* Musique reste toujours à venir. À cet égard, elle est hautement dubitable et improbable : elle ne se prouve pas – elle s'éprouve. Et avec elle, et tout aussi improbablement, la musicalité des œuvres.

C'est le sens de ce que Kant, dans la *Critique du jugement*, nomme le jugement *réfléchissant*.

La Musique ne se *présente*, elle ne confère une présence et une consistance à telle ou telle musique, que dans la mesure où cette musique, en tant qu'elle existe, et dans le moment de sa manifestation, *trans-porte* ceux qu'elle affecte sur un autre plan que celui de leurs seules existences, et *sur un autre plan* que sa propre

existence : sur ce que Deleuze avait nommé un plan de consistance. Celui-ci n'est pas réductible au plan de l'existence précisément dans la mesure où toute présentation d'une musique, et plus généralement d'une œuvre d'art, appelle sa re-présentation, entendue ici au sens de son revenir (et non simplement d'image mentale, de *Darstellung*) : elle en appelle à l'avenir comme revenir, et comme revenir d'une différence qui se constitue à même sa répétition.

En cela, l'œuvre d'art³ ouvre, fraye et érige. Mais ce frayage et cette érection de l'œuvre et son ouverture chaque fois singulière sont l'exemplarité transmissible et héritable, spatialement organisée et livrée au *nous* que forme la sensibilité d'une époque, de ce qu'est le sentir en général lorsqu'il est celui d'une existence, en tant qu'elle est d'emblée projetée dans la différence entre ce qui existe et ce qui consiste. Et toute existence sait intimement qu'elle peut *se déborder elle-même* vers son plan de consistance : n'importe quelle existence qui *s'exclame* devant un exceptionnel sait d'emblée que se tient, au-delà de sa perception, un improbable : la beauté d'un paysage, l'idiomaticité d'un geste, la singularité d'un être, le sublime d'un moment. Cette sensibilité exclamative, je l'appelle *noétique*. Et cette noéticité du sensible, c'est à dire sa dimension intellectuelle, explorant et ouvrant les possibilités d'un *logos* qui est une puissance que toute œuvre de l'esprit, artistique ou non, fait passer à l'acte, c'est ce que rend possible la technicité en tant que condition de possibilité d'une singularité toujours recommencée du temps qui s'ouvre. Cette ouverture est un mouvement : le mouvement d'une *é-motion* qui est un désir – le désir de ce qu'Aristote appelle le premier moteur immobile (*théos*, Dieu).

La consistance fut durant des millénaires située sur un autre plan que l'existence : c'est ainsi que les artistes, près des clercs, explorèrent les possibilités du sensible hors de toute soumission aux impératifs de la subsistance. Or, tandis que la main se retirait et que l'art moderne, devenant contemporain, paraissait abandonner toute technicité, une grande mutation organologique a permis, à partir du *xx^e* siècle, que se déploient des appareils de contrôle de la sensibilité de telle manière

qu'au bout du compte, le conditionnement esthétique est devenu le cœur de la guerre économique, se substituant à l'expérience du sensible, effaçant les consistances, c'est-à-dire les temps de l'art, et ruinant les existences.

C'est à comprendre la conjonction de ce retrait de la technicité en art et de l'envahissement de l'*aisthesis* commune par les appareils de contrôle que je voue mon projet de développer une organologie générale conçue comme une généalogie du sensible, une histoire de nos sens (comme Peter Szendy a parlé d'une histoire de nos oreilles⁴), et fondée sur l'approche conjointe des organes vitaux, des organes artificiels et des organisations sociales.

Bernard Stiegler est philosophe et directeur de l'Ircam. Il enseigne également à l'Université technologique de Compiègne.

Derniers titres parus : *Aimer, s'aimer, nous aimer* (éditions Galilée) ; *De la misère symbolique* (éditions Galilée) ; à paraître en novembre : *Mécréance et discredit*.

1. Le concept de *différance* de Jacques Derrida est ici décisif : la différence est espacement du temps et temporalisation de l'espace. La différence est la concrétion de ce que Derrida appelle un supplément d'origine. Mais je revisite ce concept en le pensant depuis la technique, qui est aussi la *tekhne* – l'art aussi bien comme savoir-faire que comme œuvre réalisée –, et avec celui de *processus d'individuation* qu'a forgé Gilbert Simondon : il s'agit de penser le fait artistique comme question de la singularité, celle-ci constituant le cœur du *processus d'individuation psychique et collective* en quoi consiste le devenir humain.

2. L'architecture est comme la matrice spatialisée de toutes les danses possiblement ouvertes par un lieu, ces danses étant elles-mêmes des projections de l'habiter sur son « plan de consistance », expression dont je précise le sens plus bas.

3. Et plus généralement, le fait artistique, même lorsqu'il n'est pas vécu comme tel par ceux auxquels il advient.

4. P. Szendy, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001.

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Programme « Histoire de la connaissance des vases grecs » (musée du Louvre - INHA)

À quoi vise l'histoire des collections ? Sous cette appellation convergent des types de recherches dont les objectifs, tout en se recoupant, ne fusionnent pas toujours. L'histoire des collections est, en effet, aussi bien celle des œuvres, dont elle reconstruit le parcours depuis leur création jusqu'à leur localisation actuelle, musée ou collection privée, que celle des collectionneurs eux-mêmes, dont la personnalité et les choix mis en lumière contribuent à la formation du panorama socio-culturel d'une époque : en ce sens, elle appartient aussi aux fondements de l'histoire du goût et de l'histoire de l'art.

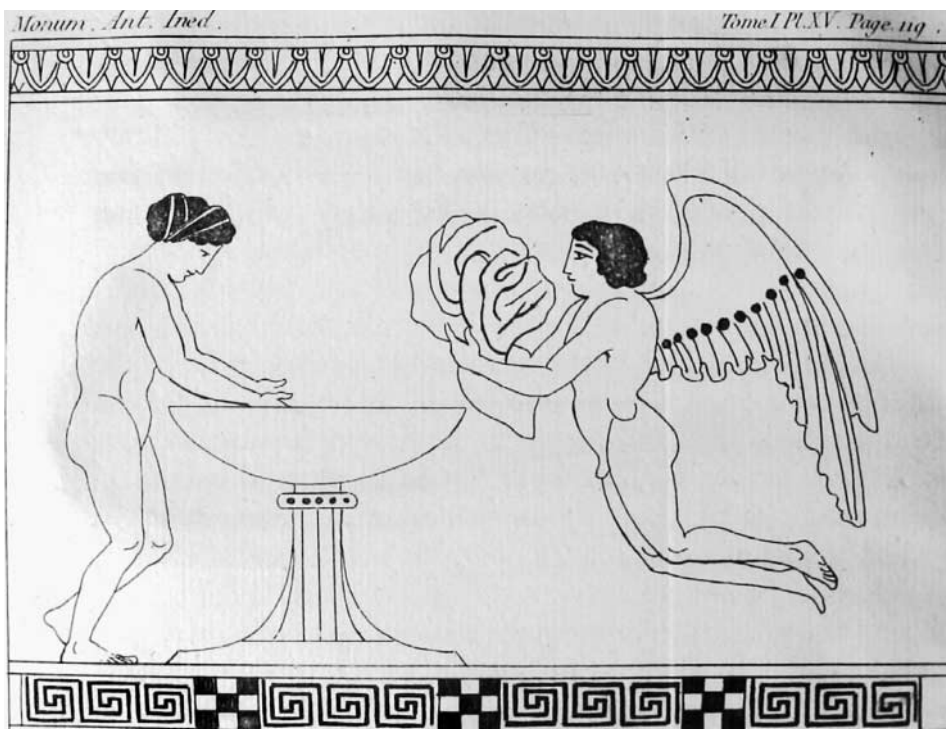
Dans le cas particulier des œuvres antiques, l'histoire des collections souffre souvent d'une ambiguïté fondamentale. Car l'étude des collections d'antiques met en jeu non seulement, comme c'est toujours le cas, une méthodologie mixte entre approche historique et approche esthétique, mais également des critères de recherche propres à deux périodes distantes : en théorie, elle ne devrait donc être pratiquée ni par le seul antiquisant, ni par le seul moderniste, mais par les deux spécialistes, en étroite collaboration. Dans la réalité, et quoique la curiosité pour le sujet se soit considérablement développée ces dernières années, cela n'a jusqu'à présent que rarement été le cas. Bien que la culture de l'antique soit l'un des plus riches terreaux intellectuels du XIX^e siècle, sa prise en compte en tant qu'objet de science est assez souvent négligée : dans certaines publications, par exemple, le sens de l'expression « d'après l'Antique » s'est même élargi au point de servir à faire rapidement justice à un modèle dont l'identification est jugée superflue. À l'inverse, les archéologues montrent encore peu d'empressement à exploiter, quand c'est possible, le parcours et la fortune des objets qu'ils étudient, et qui recèlent pourtant, pour la maîtrise de leur discipline, des enseignements dont il leur est difficile de se passer, les processus de collecte des œuvres et de formation du savoir étant étroitement imbriqués. Il faut reconnaître aussi que priorité doit être donnée par chacun aux objectifs de sa recherche et qu'il est difficile de se disperser entre des domaines bibliographiques différents.

La structure et les missions de l'Institut national d'histoire de l'art, où se côtoient des chercheurs d'horizons divers, offrent aujourd'hui un cadre particulièrement adapté à la constitution d'ensembles d'informations pluridisciplinaires d'accès simple et rapide, grâce auxquels on peut espérer dépasser ces frontières et susciter des collaborations fertiles : la constitution de banques de données documentaires destinées à être mises en ligne, en particulier, grâce à leur caractère interactif et aux liens qu'elles autorisent, est l'un des vecteurs privilégiés de cette nouvelle approche. Le programme « Histoire de la connaissance des vases grecs », accepté et mis en place depuis le milieu de l'année 2002 en partenariat entre le musée du Louvre et l'INHA, est issu d'une double volonté : retracer, autant qu'il est possible, le parcours des vases grecs conservés aujourd'hui dans les grandes collections (celle du Louvre, la plus importante au monde, occupant bien entendu une place prépondérante) ; documenter en parallèle la façon dont ils ont été appréhendés, et surtout l'histoire des interprétations dont leur iconographie a fait l'objet. Il peut être utile de rappeler ici la polyvalence de l'intérêt offert par cette catégorie extrêmement fournie de la production artistique antique, depuis la connaissance directe de la vision imagée que les Anciens possédaient de leur mythologie, de leur épopée ou même de leurs pratiques sociales, ou le témoignage continu de l'évolution de l'art grec pendant au moins quatre siècles, jusqu'à la place privilégiée qu'ils ont occupée dans l'histoire du collectionnisme privé européen des XVIII^e et XIX^e siècles, et à leur influence sur les arts décoratifs comme sur les beaux-arts¹.

Dans le cadre du programme, la saisie des données, effectuée par une équipe répartie pour l'instant entre le Louvre et l'INHA (Martine Denoyelle, conservateur-pensionnaire ; Sabine Jaubert, chargée d'études ; Fabienne Colas, étudiante sur vacations AREA) et le Centre Louis Gernet (François Lissarrague, directeur ; Agnès Tapin, ingénieur d'études), se fait sur File Maker Pro 5, au sein d'une base constituée de trois fichiers principaux liés (Livre, Planche, Objet) et d'un fichier indépendant qui y sera relié par la suite (Abréviations bibliographiques). La source exploitée est la série des recueils antiques illustrés

par des planches gravées où sont réunis, à partir des premières années du XVIII^e siècle, des vases grecs, en compagnie ou non d'autres antiquités : la nature de la reproduction, sa fidélité plus ou moins grande, la mention éventuelle du nom du dessinateur et du graveur, les commentaires savants qui l'accompagnent dans le texte ainsi que la mention du ou des propriétaires de l'objet sont pris en compte dans une fiche descriptive (fiche « planche ») qui sera accompagnée de sa photographie numérisée. Chaque vase représenté est identifié, localisé quand cela est possible, et fait l'objet d'une fiche descriptive séparée (fiche « objet »), liée à la première mais également à celle de la ou des planches de chaque volume où il est représenté, ce qui permet d'avoir sous les yeux d'un seul coup d'œil, dans une rubrique multivaluée de cette fiche-objet, le nombre et la nature des publications antiques dans lesquelles il apparaît. Des renseignements d'ordre scientifique (date, atelier, description iconographique, bibliographie) et administratif (localisation ou propriétaire, date et mode d'acquisition), ainsi qu'un champ où est mise à jour au fur et à mesure la séquence des collectionneurs connus avec la date de mention dans la collection, complètent la fiche. Dans l'idéal, chaque fiche-objet devrait être accompagnée d'une ou deux photographies du vase décrit ; dans la réalité, si l'illustration numérique de la fiche « planche » ne pose aucun problème, les recueils gravés n'étant pas soumis à droit de reproduction, il sera beaucoup plus difficile d'alimenter celle de la fiche « objet » : c'est un problème auquel se heurtent chaque jour davantage, au fur et à mesure de leur développement, les banques de données comportant des images. Le partenariat entre le Louvre et l'INHA offre cependant l'intérêt de prévoir le reversement gratuit dans la base des photos en noir et blanc de tous les vases du musée concernés par l'opération, ce qui devrait assurer la présence immédiate de plusieurs centaines de photos. 23 volumes ont d'ores et déjà été saisis, et la base contient à l'heure actuelle environ 1 600 fiches.

Le travail a commencé, comme cela peut sembler naturel, par les recueils du XVIII^e siècle, depuis L. Beger, *Thesaurus*



Aubin-Louis Millin, *Monuments inédits ou nouvellement expliqués*, I, Paris, 1802, pl. 15.

Hydrie attique à figures rouges du Peintre des Baigneuses. Paris, musée du Louvre G557

Alors dans la collection de Jean-Philippe-Guy Le Gentil, comte de Paroy.

Brandenburgicus selectus (Berlin, 1696-1701) jusqu'aux premiers volumes d'Hancarville sur la collection Hamilton (*Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de Sa Majesté Britannique en cour de Naples*, 1766), en passant par le premier ouvrage entièrement consacré aux vases, celui de G. B. Passeri, *Picturae Etruscorum in vasculis* (Rome, 1767-1775) ; mais l'accessibilité de certains ouvrages de la première moitié du XIX^e siècle a mené assez rapidement à les traiter aussi dès cette première phase.

Le résultat de ce mélange entre saisie programmée et saisie « d'opportunité » est intéressant : en effet, le dépouillement de recueils distants dans le temps contribue à mettre en lumière le parcours au fil des siècles, parfois inattendu, des objets. À l'inverse, celui de recueils appartenant à une même période permet de mettre en relief les principales collections, les liens entre collectionneurs et entre collectionneurs et savants, mais aussi les grandes tendances interprétatives alors en cours. À la charnière entre le collectionnisme aristocratique de l'Ancien Régime et le collectionnisme bourgeois du XIX^e siècle, la période essentielle qui va de la Révolution à l'Empire, peu explorée jusqu'à présent, laisse ainsi entrevoir un réseau de collectionneurs beaucoup plus foisonnant qu'on ne l'aurait imaginé : à côté du célèbre « chevalier » Edme-Antoine Durand, les peintres Wilhelm Tischbein, Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, Antoine-Jean Gros, Ingres, le graveur Paroy,

Quatremère de Quincy... mais aussi les militaires et hommes d'État (ou plus souvent, leur épouse), Bonaparte, Murat, Soult, possédaient des vases « étrusques », dont la destinée se précise peu à peu. On est là, précisément, à la frontière redoutée entre histoire des collections et histoire culturelle : comment exploiter ces pistes qui surgissent de l'accumulation de données organisées sans s'éloigner, en somme, du cœur du travail ?

La collaboration avec d'autres programmes de l'INHA, axés sur l'époque moderne, fournit la solution : ainsi le *Répertoire des acteurs du marché de l'art 1789-1848*, base de données biobibliographiques en cours de constitution sous la direction de Monica Preti-Hamard, offre la possibilité d'enregistrer toute information collectée sur un personnage lié à l'histoire des œuvres et de leurs mouvements, et de la croiser avec d'autres, issus de recherches différentes. Les collectionneurs de vases recensés sont ainsi documentés et reversés au fur et à mesure de la collecte des informations dans une base spécifique, ce qui donne l'occasion de constater, comme l'on pouvait s'y attendre, que les recoupements sont nombreux entre histoire des collections de peintures et histoire des collections d'antiques : les grandes figures qui émergent avaient souvent une activité ou des domaines de collections variés. La création de liens entre ces deux bases, tout comme leur intégration future dans le système général des banques

de données de l'INHA et leur mise en ligne, devrait modifier sensiblement le temps et les modalités de la recherche dans les différents domaines de l'histoire de l'art ; c'est du moins ce que nous espérons.

Martine Denoyelle

Conservateur en chef du Patrimoine
Pensionnaire à l'INHA

1. Voir *Le Vase grec et ses destins*, édité par P. Rouillard et A. Verbanck-Piérard, Munich, 2003.

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Pierre Lavedan (1885-1982), pionnier de l'histoire de l'urbanisme en France

Le travail de dépouillement et d'inventaire du legs fait par Pierre Lavedan à la bibliothèque en 1964, date à laquelle celui-ci quitte la direction de l'Institut d'urbanisme de Paris, est né d'un partenariat entre le programme de recherche sur l'« Histoire des théories de l'architecture » et la Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet. Divers ensembles complètent ce fonds, qui ne constitue qu'une partie des documents laissés par l'historien. Depuis le transfert, de la rue Michelet à Créteil, de l'Institut d'urbanisme de Paris, l'Institut d'art et d'archéologie, qui l'abritait auparavant, conserve encore une partie des documents ; diapositives et films de voyages composent une diapotheque destinée à une utilisation interne. La Médiathèque de l'architecture et du patrimoine dispose également d'archives du chercheur, dont une photothèque¹ donnée par Jeanne Huguenev, collaboratrice de Pierre Lavedan, professeur à l'Institut d'urbanisme de Paris.

Quelques éléments biographiques²

Élève au lycée Henri IV, Pierre Lavedan (1885-1982) eut comme professeurs les philosophes Alain et Léon Brunschwig. Normalien, docteur ès lettres, il commence sa carrière comme professeur aux lycées de Limoges et de Reims, avant d'être détaché à Athènes où il rédige son premier article d'urbanisme³.

Il est successivement enseignant aux universités de Toulouse et de Montpellier, puis à la Sorbonne en 1929. Devenu professeur en 1938, il succède cinq ans plus tard à René Schneider et devient titulaire de la chaire d'histoire de l'art moderne, avant qu'elle ne soit confiée à André Chastel.

Il enseigne également à l'École nationale des beaux-arts, à l'Institut d'urbanisme de l'université de Bruxelles, enfin à l'université de Tübingen. En 1942, il est nommé directeur de l'Institut d'urbanisme de Paris et prend la tête de la revue *La Vie urbaine*, fondée en 1919 par Marcel Poète. On peut admirer la longévité créative de cet homme qui, auteur d'un premier ouvrage à 28 ans et mort presque centenaire, a publié une trentaine d'ouvrages⁴ et une centaine d'articles⁵. Il faut également noter la variété de ses sujets (histoire de l'urbanisme, géographie des villes, histoire de l'art, archéologie), des époques (Antiquité grecque et romaine, Moyen Âge, Renaissance, Temps modernes et époque contemporaine) et des territoires abordés (Europe, Amérique du Nord et du Sud, pays de l'ex-Union soviétique). L'actuel regain d'intérêt pour le travail de Pierre Lavedan se traduit par de nombreux articles consacrés à cet historien de l'urbanisme.

Description-inventaire du fonds de la Bibliothèque de l'INHA

Le fonds donné à la bibliothèque est composé de neuf cartons (numérotés de 986 à 993, plus un carton sans numéro). Chacun d'eux contient des documents de travail de Pierre Lavedan, principalement des photographies en relation avec son activité d'historien de l'urbanisme et de professeur.

On peut les subdiviser en quatre catégories : des photographies prises par Pierre Lavedan lors de voyages d'étude, des photographies de plans tirées d'ouvrages divers, des photographies données par l'écrivain Marie Dormoy⁶, et des regrou-

pements d'articles de journaux autour d'un même thème.

Ces documents de nature diverse révèlent un classement thématique des archives effectué par Pierre Lavedan lui-même, sous forme de dossiers intitulés par villes, thèmes et périodes historiques. Cette masse considérable de documents semble correspondre à des études préparatoires pour ses publications et son enseignement. La plupart sont datés, légendés et leur origine précisée. Sauf exception, toutes les photographies sont des tirages en noir et blanc sur papier et d'un format standard (13 x 18 cm).

En revanche, ce fonds ne contient ni éléments biographiques, ni notes de cours ou de travail, ni manuscrits de livre.

Les photos de voyages d'étude

Ces visions-perspectives d'espaces urbains lui servaient à illustrer les principes de l'urbanisme et constituaient une réserve iconographique pour ses cours. La datation des photographies nous amène à penser que Pierre Lavedan ne passait généralement qu'une à deux journées dans chaque ville. Ces photographies relèvent toutes de thématiques récurrentes : architecture religieuse, édifices publics, monuments historiques, places, fontaines, habitations, ponts, portes, cours de maisons et jardins. On trouve principalement :

– des photographies de Paris prises entre 1932 et 1939. Un dossier est consacré à l'exposition de Paris en 1937.

– des photographies de villes de France présentant des bâtiments d'époques différentes : Aigues-Mortes (remparts) ; Arles 1959 (hôtel de ville), Auxerre (tour de l'Horloge) ; Avignon 1950 (chapelle) ; Besançon (porte) ; Boulogne-sur-Mer (remparts) ; Cavaillon 1959 ; Charleville 1936 ; Châtenay-Malabry 1946 (cité-jardin) ; Clermont-sur-Oise 1961 (église, hôpital, porte de ville) ; Dijon (plans du XVII^e s.) ; Le Havre (nouveau musée, hôtel de ville, rue de Paris, port) ; Le Mans 1961 (remparts romains) ; Le Plessis-Robinson 1946 (cités-jardins, jardins potagers) ; Le Pré-Saint-Gervais 1946 (groupe HBM) ; Les Lilas 1945 (cité-jardin) ; Lorette 1959 ; Lyon ; Maison-Alfort 1949 ; Marly-le-Roi 1959 (Les Grandes

1. Paris, Exposition universelle de 1937 : pavillons de Grande-Bretagne, Suède, Tchécoslovaquie, États-Unis.
2. New York, tours de Manhattan, sur le bateau (la ligne, les quais et docks) (10-IX 1961)



1



2

Terres, grands ensembles) ; Marseille (Cité radieuse de Le Corbusier) ; Montauban (gravure) ; Mulhouse 1947 (cité Dollfuss) ; Nanterre 1949 (reconstruction) ; Noisy-le-Sec 1946 (exposition de maisons préfabriquées) ; Noyers 1938 (portes peintes) ; Orléans 1954 (château d'eau) ; Provins 1935 (remparts) ; Reims 1937 et 1949 (cathédrale, Foyer rémois, cité-jardin) ; Rennes 1938 ; Richelieu 1938 (Grand-rue, porte de la ville...) ; Rouen 1945 ; Saint-Cloud (gravures) ; Saint-Malo 1956 (vue générale, destructions de guerre) ; Salerne 1951 ; Suresnes 1946 (grands ensembles) ; Troyes 1936 (centre historique) ; Villeneuve-sur-Yonne, etc.

– des photographies de villes européennes et d'autres continents prises entre 1933 et 1959 : Allemagne (Berlin, Cologne, Hambourg, Mayence, Trèves), Angleterre (Londres), Autriche (Vienne), Belgique (Bruges, Bruxelles), Espagne (Barcelone, Cordoue, Grenade, Santa Creus, Saint-Jacques-de-Compostelle, Séville, Tarragone, Tolède), Grèce (Athènes), Italie (Florence, Montepulciano, Pompéi, Rome, Volterra), Luxembourg, Norvège (Oslo), Pays-Bas (Amsterdam, Hilversum, Hull, La Haye), Pologne (Varsovie), Suède (Stockholm, Vallingby), Suisse (Fribourg, Lausanne, Genève, Bâle, Berne, Morat), Russie (Moscou, Leningrad), Afrique du Nord, États-Unis (New York, Washington), Canada, Brésil...

Les photos des plans de villes tirées d'ouvrages français et étrangers

Le plan de ville est pour Pierre Lavedan ce que la carte est aux géographes. Cet historien s'intéressait à leur origine, à la question de leur organisation, de leur valeur et de leur évolution. Il a établi des types urbains qu'il a définis et classés. Parmi les dossiers les plus significatifs, sont apparus :

– des photographies de plans de villes anciennes, plans-reliefs, vues urbaines, plans de palais et plans d'ilots d'habitation (Athènes, Constantinople, Jérusalem ville romaine, Lutèce, Paris, Pompéi, Rome, Smyrne, Troie, etc.).

– un dossier sur la construction des places royales à Paris, qui comporte des notices écrites indiquant leur forme générale, leur dimension, leur situation géographique et un croquis en plan, à la même échelle.

– un dossier constitué de photographies de plans anciens (XVI^e-XVII^e s.), à des échelles différentes, de villes de Belgique et pays voisins tirés de l'ouvrage de Jacob VanDeventer⁷.

– un dossier de photographies de plans axonométriques de villes françaises en 1645, tirés des ouvrages de François de Belle-Forest⁸ et Claude Chastillon⁹, et de villes d'Angleterre tirées de celui de John Speed¹⁰.

Pour Pierre Lavedan, les « déterminantes » des plans de ville constituent le site urbain : la rivière, la mer, la montagne, la forêt, la route, la division foncière, le monument et l'enceinte de fortifications, les découpages des ilots, les parcelles, les places publiques et les monuments, les domaines qui appartiennent au clergé. Ces études de plans urbains lui permettent de déterminer les fonctions urbaine, militaire, politique, religieuse, intellectuelle et économique, les modèles « radio-concentriques » ou « en échiquier ». Il établit une théorie des schémas en « fuseaux », en « méridien » ou en « hémisphère ». La thématique est structurale, articulée autour de la relation entre le centre, marqué par un monument, et la forme du réseau viaire.

Les photographies et documents donnés par Marie Dormoy

Hétérogènes, ils concernent l'architecture entre 1914 et 1920. On peut cependant les regrouper selon trois axes :

– les villas d'architectes célèbres du mouvement moderne : Le Corbusier, Adolf Loos, André Lurçat, Paul Abraham et son associé Paul Sinoir.

– des photos d'édifices d'époques variées prises dans différents pays européens : en France (à Paris, la rue Mallet-Stevens et des boutiques, les ateliers de reliure Engel à Malakoff, un pont dans le Limousin, un château non identifié),

en Allemagne et en Belgique (le cinéma « Métropole » à Bruxelles).

– enfin des photos concernant l'aménagement intérieur, le mobilier (les tables de Jac van den Bosch, le mobilier Middlebrook en bois d'acajou et en bois de chêne), l'art de la ferronnerie (portes, consoles, cache-radiateur, garde-corps, départ d'escalier) et le textile (imprimés de tissus géométriques).

Les regroupements d'articles de presse

Pierre Lavedan a constitué un dossier sur l'urbanisme aux États-Unis autour du thème des gratte-ciels et des nouvelles techniques de préfabrication.

Il a également regroupé des articles sur les chemins de fer français, dont il semble s'être servi pour une série de conférences en Allemagne, portant sur la modernisation générale du réseau ferroviaire français et sur les travaux de rénovation, d'extension et de construction de onze gares en province que l'État entreprend à partir de 1930. Ces articles s'accompagnent souvent de documents graphiques.

Un fonds documentaire précieux

L'ensemble de ces documents a nourri le travail de chercheur de Pierre Lavedan et contribué à illustrer ses propos et son argumentaire. Il apporte un témoignage sur la façon dont il a travaillé et nous donne à comprendre sa méthode. Jean Royer¹¹, dans un compte rendu de lecture de la *Géographie des villes* pour

la revue *Urbanisme* (n° 52, 1937), écrit à son propos : « Le sujet pouvait être compris de bien des manières, M. Pierre Lavedan l'a traité en urbaniste [...] avec son esprit si perspicace, M. Lavedan analyse, dissèque, conclut ; d'un mot, il redresse une opinion erronée, replace les éléments dans leur cadre. Il nous laisse un livre bourré d'exemples ; ce n'est pas seulement une belle leçon de géographie urbaine, c'est un vrai traité d'urbanisme¹². » Son approche vise à fonder « un nouveau chapitre de l'histoire générale de l'art : l'histoire de l'architecture urbaine. » C'est avant tout l'histoire des plans de villes qui doit constituer d'après lui la base de l'histoire de l'architecture urbaine. Le grand intérêt de ses travaux réside principalement dans l'analyse des œuvres et leurs représentations, la ville étant considérée comme « œuvre d'art ». Sa démarche s'inspire de celle du géographe Raoul Blanchard (le déterminisme de la situation géomorphologique) et de celle de l'historien Marcel Poëte (l'organicisme).

Il a exercé une grande influence sur le milieu architectural français. Historien engagé, il s'est impliqué dans les recherches urbanistiques de son temps, comme la reconstruction des villes après la seconde guerre mondiale, et a milité pour la protection du patrimoine.

Le fonds disponible à la Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet nous permet de connaître les matériaux

avec lesquels Pierre Lavedan a travaillé à l'analyse comparée de l'architecture urbaine à travers les siècles et les différents pays. Ce matériel – quarante ans de documents graphiques et photographiques – a avant tout une valeur pédagogique.

Nous tenons à remercier chaleureusement Alice Thomine, conseiller scientifique responsable du programme « Histoire de l'architecture » à l'INHA, Georges Fréchet, conservateur en chef à la Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet, Claire Juillard, doctorante en sociologie à l'EHESS, Isabelle Grudet et Pierre Chabard, tout deux doctorants en urbanisme à l'université Paris VIII, dont la collaboration active a servi à l'élaboration de ce travail.

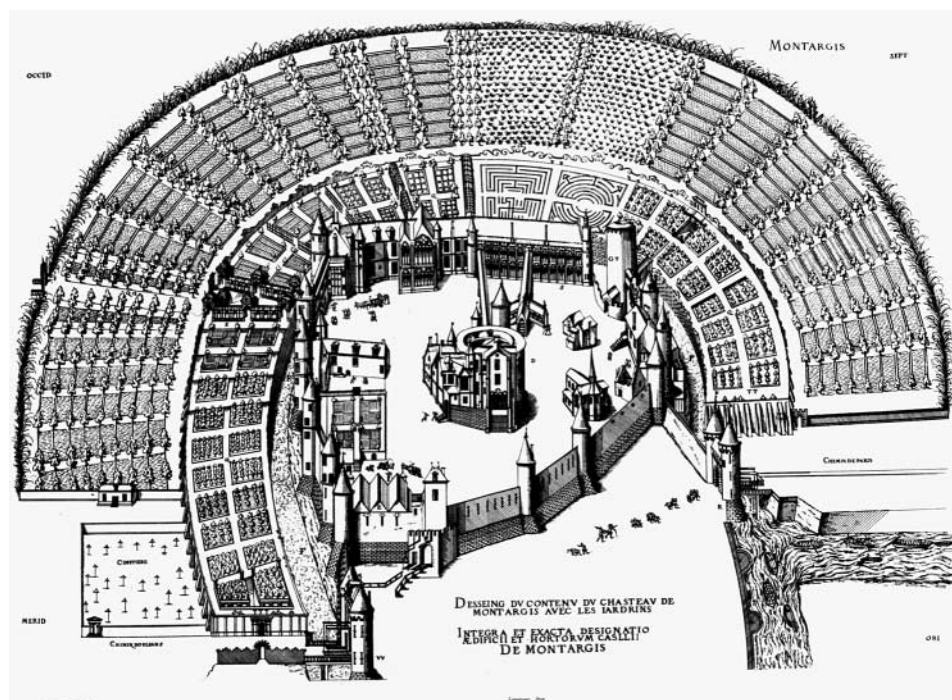
Delfine Aboulker

Architecte DPLG, chargée d'études et de recherche à l'INHA, doctorante en sociologie à l'EHESS

1. Une centaine de cartons comportant des tirages photographiques originaux ont été classés par la documentaliste de l'institution, par départements, villes, pays, époques, ou encore de façon thématique. Les photographies sont annotées par Pierre Lavedan selon le même système de cotation que celui qui fut utilisé pour les documents appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque de l'INHA.

2. Cette biographie s'inspire du *Dictionnaire biographique français contemporain* (2^e éd., Paris, Pharos, 1954), de l'article de Thierry Paquot, « Pierre Lavedan », dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, sous la direction de M. Lussault et J. Lévy (Paris, Belin, 2003) et des articles de Jean-Louis Cohen et Pierre Pinon (voir les « Principaux travaux consacrés à Pierre Lavedan »).

3. « Un problème d'urbanisme : la reconstruction de Salonique »,



3. Montargis, extr. Jacques Androuet Du Cerceau, *Le premier [et le second] volume des plus excellents bastiments de France*. Paris, 1576-1577, 2 vol. [30 p.], [72] pl.

4. Berlin : place Royale de Berlin suivant le dessin de Broebes [Jean-Baptiste Broebes (1660-1720), 1^{er} architecte de Sa Majesté le roi de Prusse] extr. *Vues des Palais et Maisons de Plaisance de sa Majesté le Roy de Prusse*, Augsburg, Merz, 1733, 12 p., 47 pl.

Gazette des Beaux-Arts, sept.-oct. 1922, p. 230-248.

4. Parmi eux on citera *Qu'est-ce que l'urbanisme?* (Paris, Henri Laurens, 1926); *Histoire de l'urbanisme* (Paris, Henri Laurens): vol. I: *Antiquité-Moyen Âge* (1926); vol. II: *Renaissance et temps modernes* (1941); vol. III: *Époque contemporaine* (1952); *Géographie des villes* (Paris, Gallimard, 1936); *Les Villes françaises* (Paris, Vincent Fréal, 1960).

5. Ils sont notamment parus dans les revues suivantes: *Annales de l'université de Paris, Architecture, Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, Congrès archéologique de France, Congrès internationaux d'histoire de l'art, Gazette des Beaux-Arts, Habitation, Larousse mensuel, Œuvres et maîtres d'œuvres, Revue des deux mondes, Urbanisme, Vie urbaine*.

6. Marie Dormoy (1886-1974), membre de la Société des gens de lettres et de la Société française d'archéologie, écrit un livre sur l'architecture française quelques années avant Pierre Lavedan: *L'Architecture française* (Paris, éditions de l'« Architecture d'aujourd'hui », 1938), réédité avec une préface de Louis Hautecœur (Paris, Vincent Fréal, 1951).

7. J. VanDeventer, *De Kaarten van de nederlandsche provincien in de zestiende Eeuw... inleiding van B. Van't'Hoff*, La Haye, M. Nijhoff, 1941, 17 planches: Aire, Arlon, Arras, Bosch, Bruges, Bruxelles, Dendermonde, Bois-le-Duc, Maubeuge, Oudenaarde, Perwez, Saint-Omer, Saint-Paul, Thionville, Vianen...

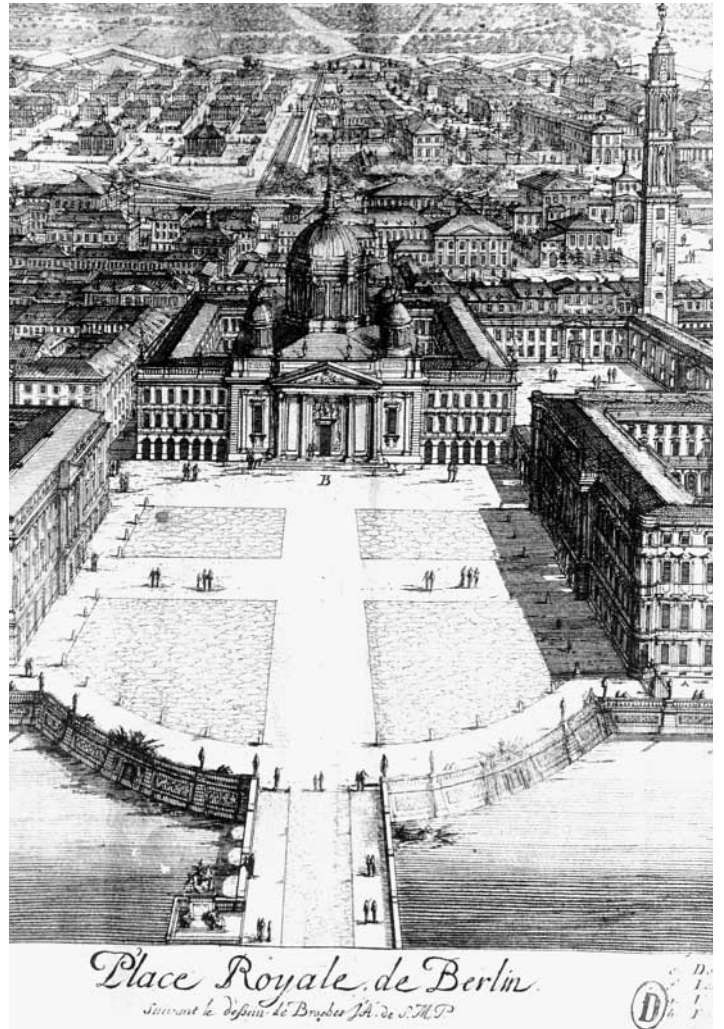
8. F. de Belle-Forest, *La Cosmographie universelle de tout le monde...*, Paris, N. Chesneau, 1575: Aix-en-Provence, Auxerre, Beauvais, Blois, Caen, Calais, Chalons-sur-Saône, Chaumont, Dijon, Loches, Metz, Moissac, Nevers, Nîmes, Reims, Rouen, Saint-Denis, Saint-Omer, Tours...

9. C. Chastillon, *Topographie française, ou, représentations de plusieurs villes, bourgs, châteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquités maisons modernes et autres du royaume de France: La plupart sur les desseings de ...*, Paris, Louys Boissevin, 1655 [2^e éd.]: Amiens, Château-Thierry, Charleville, Cosne-sur-Loire, Maubert, Vernon-sur-Seine, Villefranche-sur-Meuse, Saint-Denis...

10. J. Speed, *An Atlas of Tudor England and Wales: forty plates from John Speed's pocket atlas of 1627*, Londres, Penguin Books, 1953. Titre original: *A prospect of the most famous parts of the world*, Londres, 1627, 29 planches: Berwick, Canterbury, Carlisle, Chichester, Durham, Litchfield, Lincoln, Londres, Newcastle, Rochester, Winchester, York...

11. Cf. T. Paquot et C. Juillard, *op. cit.* en encadré.

12. P. Lavedan, *Qu'est-ce que l'urbanisme?*, Paris, Henri Laurens, 1926, p. XX.



Travaux consacrés à Pierre Lavedan

– Jean-Louis Cohen, « L'architecture urbaine selon Pierre Lavedan », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 32-33, 1993, p. 157-167.

– Daria Mattioni, *Pierre Lavedan e la storiografia della città*, sous la direction de Donatella Calabi (tesi di laurea) (historiographie de la ville), mémoire de diplôme d'architecture, Institut universitaire d'architecture de Venise, 1994.

– Pierre Pinon, « Pierre Lavedan, de l'histoire de l'art à l'architecture urbaine », *Le Visiteur*, n° 2, printemps 1996, p. 112-127.

– Isabelle Grudet, « Intéresser les concepteurs par l'image. Le dispositif figuratif dans l'*Histoire de l'urbanisme – Antiquité Moyen Âge* de Pierre Lavedan (1926) », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 8, mai 2001, p. 23-30.

– *Id.*, thèse de doctorat en cours sur Pierre Lavedan, sous la direction de Yann Tsiomis, université Paris VIII, sur les 3 volumes de l'*Histoire de l'urbanisme*.

– Thierry Paquot et Claire Juillard, *70 ans d'urbanisme, vol. II. La revue Urbanisme en quelques collaborateurs (1932-2002). Introduction à un répertoire biographique*, plan Urbanisme Construction Architecture, novembre 2002.

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Programme « histoire des théories de l'architecture » : état des lieux

En 2002, suite à une large consultation des chercheurs en histoire de l'architecture, l'INHA a initié un programme de recherche intitulé « Histoire des théories de l'architecture » : destinée à soutenir la recherche dans ce domaine et définie par les souhaits des chercheurs, l'action de l'INHA consiste à établir un travail de repérage bibliographique le plus large possible, appelé à soutenir toute enquête sur les idées et les doctrines en architecture.

Pour remplir cet objectif, l'INHA s'est fixé comme première étape l'inventaire de la Bibliothèque d'art et archéologie (aujourd'hui Bibliothèque de l'INHA – collections Jacques Doucet) et de la Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts. Ces inventaires, qui se concrétiseront sous la forme d'une base de données et pourront donner lieu à publication, sont raisonnés, c'est-à-dire qu'ils renseigneront non seulement sur le contenu de l'ouvrage mais aussi sur son mode de production (les enjeux des éditeurs, les moyens pratiques, financiers et techniques de réalisation, le rôle de mécène, la figure de l'« auteur » ou des auteurs, le choix de la forme, l'ensemble des personnes – inventeur, dessinateur, graveur, imprimeur, photographe – participant à l'ouvrage) ainsi que, grâce à une description fine des particularités de l'exemplaire, sa diffusion et sa réception (la souscription, les figures du marchand, de l'amateur et du collectionneur, la pratique des catalogues de vente, des cadeaux ou des livres promotionnels, le rôle dans la formation et la professionnalisation des architectes, l'exportation en province et à l'étranger, les traductions). En replaçant le contenu intellectuel des écrits architecturaux dans leur contexte culturel, ce travail permettra aux historiens d'architecture, mais aussi aux historiens de l'image, du livre et des pratiques culturelles, d'utiliser au mieux cette source.

Le catalogue des livres d'architecture de la Bibliothèque d'art et archéologie

La collection Jacques Doucet, l'une des plus riches d'Europe en matière de publications architecturales, constitue le noyau de la Bibliothèque d'art et archéologie : son inventaire sommaire a été réalisé en 2002 sous la direction

de Dominique Massounie, grâce à un partenariat avec le Centre Ledoux. Depuis septembre 2003, Olga Medvedkova, pensionnaire à l'INHA, a poursuivi le travail de catalogage, en s'inspirant du modèle des catalogues raisonnés de livres d'architecture réalisés aux États-Unis et en Angleterre, tels que *The Fowler Architectural Collection of the John Hopkins University* (1961), le dictionnaire-catalogue *British Architectural Books and Writers, 1556-1785* (1990), ainsi que les catalogues des collections Mark J. Millard à Chicago (1993-2000) et RIBA à Londres (1994-2003). Le terme « livre d'architecture » est ici pris dans un sens large, regroupant les ouvrages liés à la fois aux arts libéraux et aux techniques : les publications de Vitruve et des « pères » de l'architecture – Alberti, Serlio, Vignola, Palladio et Scamozzi ; les vies d'architectes ; les publications théoriques – cours, traités, manuels, livres d'ordres ; les ouvrages concernant les antiquités classiques et nationales ; les publications de monuments modernes et d'architectures éphémères ; les livres de modèles et d'ornement ; les ouvrages qui traitent des sciences liées à l'architecture et des travaux publics ; des livres de pratique architecturale ; les descriptions de pays et de villes ; et enfin les livres de jardin.

Les écrits des architectes formés à l'École des beaux-arts d'après la collection de l'Ensb-a

L'ensemble des livres répertoriés pour cette première étape de la base de données sera à la fois défini par une collection, celle de l'École nationale supérieure des beaux-arts (Ensb-a), et par une catégorie d'auteurs, les architectes formés dans cette école. La base de données permettra de documenter le rapport des architectes de l'École des beaux-arts avec la pratique éditoriale, ainsi que leur attitude culturelle vis-à-vis du rôle de la bibliothèque de leur lieu de formation. Concrètement, le travail s'appuie sur la liste des élèves de l'école, établie par Brigitte Labat-Poussin à l'occasion de l'inventaire du fonds AJ52 (École des beaux-arts) des Archives nationales. Les fiches de description des ouvrages documenteront, outre l'aspect matériel de l'ouvrage, son contenu, de façon à constituer un outil qui facilite, pour n'importe quel chercheur, l'utilisation

de ces sources écrites.

Le projet pourra ensuite s'enrichir suivant deux perspectives qui permettront de mieux connaître les ouvrages d'architecture des XIX^e et XX^e siècles, dont un grand nombre, du fait de l'intense activité éditoriale de l'époque et de l'ombre portée des grands noms de la pensée architecturale de l'époque (Viollet-le-Duc ou Julien Guadet pour le premier XX^e siècle), sont aujourd'hui encore peu connus :

- 1) l'étude des écrits des architectes de l'Ensb-a pourra être poursuivie à partir d'autres catalogues de bibliothèques, notamment celui de la Bibliothèque nationale de France, et permettra de mieux comprendre les liens entre pratique éditoriale et pratique architecturale, ainsi que d'évaluer, notamment en analysant des écrits périphériques à la discipline architecturale, l'ampleur de la culture des architectes et son évolution dans le temps ;
- 2) mener à bien l'étude de la collection de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts dans le domaine de l'architecture dans un sens très large (projet, techniques de construction, urbanisme, jardins, aménagement de l'espace et du territoire, etc.) permettra d'estimer le rôle joué par cette bibliothèque dans la construction de la culture architecturale en France aux XIX^e et XX^e siècles.

Les partenariats

Pour mener à bien ces projets et rassembler les compétences très vastes qu'ils exigent, l'INHA est appelé à travailler en étroite collaboration avec les spécialistes. Un partenariat avec le Centre Ledoux a déjà permis d'initier le travail sur la Bibliothèque d'art et archéologie ; il a aussi été l'occasion de mettre en place un cycle de journées d'études consacrées aux « livres d'architecture, 1650-1810 » (15 décembre 2003, 27 avril et 11 mai 2004). Organisées par le Centre Ledoux, le Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines (GHAMU), l'UMR André-Chastel (CNRS-Inventaire général-Paris IV), les universités Michel de Montaigne-Bordeaux III et Toulouse-Le Mirail et le Centre allemand d'histoire de l'art, elles ont permis d'aborder à la fois de grands textes de la théorie de l'architecture et de l'art des jardins, mais aussi des écrits de natures diverses tels que les

monographies d'édifices, la production des amateurs et édiles éclairés, des ouvrages consacrés à l'architecture militaire, aux techniques de construction, à l'architecture domestique, au décor intérieur, etc. Dans le souci de lier étude des textes et connaissance du livre, les organisateurs ont sollicité le partenariat de trois grands établissements parisiens : la Bibliothèque des Arts décoratifs, la bibliothèque Mazarine et l'Ensb-a. Ainsi la journée du 15 décembre s'est achevée par la présentation d'une trentaine d'ouvrages, mis à la disposition du public sur les tables de la salle de lecture, sélectionnés par Josiane Sartre, conservateur général de la Bibliothèque des Arts décoratifs, assistée de Laure Haberschill. À la fin de la matinée du 27 mai, ce sont quelques-uns des ouvrages précieux de la Bibliothèque du Centre allemand d'histoire de l'art que le public a pu découvrir, tandis qu'Isabelle de Conihout, conservateur en chef à la bibliothèque

Mazarine, présentait en fin d'après-midi une sélection de livres précieux et de manuscrits reliés inédits. Quelques ouvrages remarquables de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts seront présentés par Juliette Jestaz, conservateur des imprimés, à l'occasion de l'une des journées programmées en 2005. Ces rencontres ont été également l'occasion de présenter quelques-unes des manifestations en préparation soutenues par l'INHA, le colloque coorganisé avec le Centre d'histoire des techniques du Conservatoire national des arts et métiers (CNAM-CDHT, 3-5 mars 2005) ainsi que le colloque international « Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français », organisé par le Centre Ledoux, qui viendra conclure cette année de travail, les 3 et 4 décembre 2004 (voir p. 28). Le partenariat avec le Centre Ledoux, les centres de recherches universitaires et les bibliothèques parisiennes est appelé à se poursuivre, avec deux nouvelles rencontres

prévues pour le premier semestre 2005, tandis que l'INHA programme pour janvier 2005 un séminaire consacré aux bibliothèques d'architecture (appel à projet sur le site internet). De même, l'INHA espère pouvoir organiser prochainement des journées d'étude sur le XVI^e siècle sous l'égide du Centre des Études supérieures de la Renaissance, qui développe une base de données « Architettura » complémentaire de celles de l'INHA, puisqu'elle mettra à disposition des chercheurs des textes théoriques du XVI^e et de la première moitié du XVII^e siècle. L'INHA souhaite étendre par la suite ce type de partenariat – qui permet d'associer étroitement les chercheurs au travail documentaire – à d'autres institutions, notamment celles susceptibles de couvrir les XIX^e et XX^e siècles, ou d'approfondir de nouveaux thèmes.

Alice Thomine

Conseiller scientifique à l'INHA

15 décembre 2003

Bibliothèque des Arts décoratifs

Théorie de l'architecture et de l'art des jardins :

Janine BARRIER (Centre Ledoux) : William Chambers, *De la distribution des jardins chinois*, 1757, *Dissertation sur le jardinage de l'Orient*, 1772, *Discours de Tan Chet-Kua*, 1773 ;
Yoann BRAULT (Centre Ledoux) : François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, 1675-1683.

Monographies :

Christophe MORIN (Centre Ledoux) : Matthäus-Daniel Pöppelmann, *Vorstellung und beschreibung des von Königl. Majestät Pohlen... erbauten genannten Suringee Gartens Gebauden oder der Königl. Orangerie zu Dresden...*, 1729 (bilingue) ;
Emmanuel CHATEAU (Ater, Paris IV) : Charles-François Viel, *Projet d'un monument consacré à l'histoire naturelle, dédié à M. le comte de Buffon*, 1779 ; Pierre-Louis LAGET (conservateur, DRAC Nord-Pas-de-Calais) : Jacques Gondouin, *Description des écoles de chirurgie...*, 1780.

Amateurs et édiles éclairés :

Marie-Luce PUJALTE (maître de conférences, Poitiers) : Louis de Mondran, *Projet pour le commerce et les embellissements de Toulouse... gravé par F. Baour*, 1754 (lu le 23 juillet 1752, imprimé en 1754) ;
Aline MERCIER (Centre Ledoux) : abbé Dicquemare, *Lettre d'un amateur à son ami sur les arts et les ouvrages de peinture, sculpture, architecture et fêtes publiques*, 1770 ;
Mark DEMING (École d'architecture de Belleville) : Lubersac de Livron, *Discours sur les monuments publics de tous les âges et de tous les peuples connus*, 1775.

27 avril 2004

Centre allemand d'histoire de l'art, bibliothèque Mazarine

Isabelle de CONIHOUT (Bibliothèque Mazarine) : « Un grand amateur de livres récemment découvert : Claude de Laubespine (1545-1570) et ses livres d'architecture » ;
Alexia LEBEURRE (Centre Ledoux) : « La question du décor intérieur dans le *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel » ;
Marie Therese STAUFFER (École polytechnique de Zürich) : « La glace comme matière dans la réflexion théorique (à l'exemple du *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel) » ;
Christian TAILLARD (Bordeaux III) : « Pierre-Alexis Delamair, manuscrits inédits » ;
Werner SZAMBIEN (Paris IV, Centre André-Chastel) : « Les écrits de Jacques-Guillaume Legrand » ;
Sabine CARTUYVELS (Centre Ledoux) : « Antoine Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage...*, histoire d'un best-seller » ;
Manuel WEINBERGER (Centre Ledoux) : « Les publications consacrées à l'invention d'un ordre national ».

Livre et technique :

Dirk VAN DE VIJVER (Katholieke Universiteit Leuven) : « Publier sur l'art de bâtir à Liège vers 1750. Alexandre Carront et ses sources françaises » ;
Guillaume FONKENELL (ATER, Tours) : Jean-Rodolphe Perronet, *Description des projets de la construction des ponts...*, 1782-1783 et 1788 ;
Jean-Philippe GARRIC (École d'architecture de Rouen) : Jean-Charles Krafft, *Plans, coupes et élévations de diverses productions de l'art de charpente*, 1805.

Projet INHA :

Olga MEDVEDKOVA : « Le livre d'architecture entre l'iconologie et l'histoire culturelle : le projet du catalogue raisonné de la collection Jacques Doucet ».

11 mai 2004

École nationale supérieure des beaux-arts

Projet INHA :

Olga MEDVEDKOVA : « Qu'est-ce qu'un 'livre d'architecture' ? » ;
Xavier PAGAZANI : « Les 'livres d'architecture' de la collection Jacques Doucet ».

Architecture et territoire :

Émilie d'ORGEIX (IFA, DOCOMOMO international) : « *Les Travaux de Mars* d'Allain Manesson Mallet : le premier traité moderne d'architecture militaire français (1676) » ;
Kathrin GROKE (Université de Weimar) : « Schriften zur Landesverschönerung zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland ».

L'œuvre, la théorie et leur diffusion :

Jean-François BÉDARD : « Du dessin à l'œuvre gravé : Gilles-Marie Oppenord et Gabriel Huquier » ;
Alexandre GADY (Centre allemand d'histoire de l'art) : « Les publications consacrées aux embellissements de Nancy et de ses environs » ;
William PESSON (architecte DPLG, Centre Ledoux) : « Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy et l'architecture égyptienne ».

Livre et architecture domestique :

Robert CARVAIS (Paris II) : Antoine Desgodetz, *La Loi des bâtiments suivant la coutume de Paris*, Paris, 1748 ;
Jean-François CABESTAN (Centre Ledoux) : « Traités et distribution » ;
Jacques FREDET (École d'architecture de Belleville) : « Traités de Jombert, Tiercelet, Patte et Lucotte, etc. confrontés à la construction parisienne ».

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Les cabinets d'estampes de Jacques Doucet

Présenter la collection d'estampes qu'avait réunie Jacques Doucet n'est pas une mince affaire. Immédiatement viennent à l'esprit telle ou telle planche dont la rareté, la beauté, la fraîcheur vous subjuguent, mais celles-ci sont si nombreuses que l'on arriverait très vite à une énumération fastidieuse. Un autre biais pourrait être de partir de ce lieu commun qui veut qu'une collection reflète la personnalité de celui qui l'a constituée. On bute là sur une inconnue : quelle est la part réelle prise par Jacques Doucet lui-même dans la sélection qui a été faite ? En effet il a toujours su s'entourer de collaborateurs de grande qualité qui orientaient certainement ses choix, même si le dernier mot et surtout le financement lui revenaient. Nous avons finalement retenu une approche qui a le mérite de faire coïncider les préoccupations essentielles de Doucet avec une division en trois parties du cabinet d'estampes.

D'abord, le Cabinet d'estampes anciennes : sans rechercher les gloires de l'estampe que furent Shongaiuer, Dürer ou Rembrandt, Doucet, avec l'aide de Jacques Hérold, avait réuni une collection qui comprenait les exemples les plus significatifs des diverses manières de graver et permettait donc d'en retracer l'histoire ; c'était certainement là une des volontés de Doucet, celle de donner aux étudiants, aux chercheurs, aux amateurs les moyens d'apprendre et de connaître l'art, ses techniques et son histoire. Mais Doucet était viscéralement un collectionneur, et comme chez tous les collectionneurs on peut trouver, quelque part bien cachée, une volonté que l'on pourrait qualifier méchamment de spéculative. Les pièces rarissimes par leur état, spectaculaires par leur beauté, ne peuvent être un mauvais investissement. Cette réunion des plus belles pièces des artistes de la fin du XIX^e siècle constitue le second volet de la collection de Jacques Doucet : le Cabinet d'estampes modernes. Mais ces deux cabinets, ancien et moderne, laissent de côté une part importante de la collection qui précise si parfaitement un trait du caractère de Doucet : sa générosité envers les artistes, jeunes ou moins jeunes qui, nombreux, purent vivre grâce à ses

achats ; ce sera notre troisième volet : le Cabinet d'estampes contemporaines. Avant d'aborder ces trois périodes, il serait utile d'en rappeler le développement historique, à tout le moins les dates qui paraissent certaines.

Si Doucet cesse officiellement ses acquisitions dès le début de la guerre en 1914, il semble cependant que certaines d'entre elles eurent lieu au moment de la donation, en décembre 1917, de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, à laquelle le cabinet d'estampes était rattaché. Notons en passant que cette pratique de faire conserver les estampes – œuvres d'art – par les bibliothèques sous le prétexte que l'estampe, comme le livre, fait partie de la catégorie des « imprimés », dure encore bien que, depuis quelques décennies, les musées constituent, sous le vocable de cabinet d'art graphique, des collections plus ou moins importantes d'estampes ; en cela elles suivent la première tentative, faite il y a plus de cent ans, par le musée du Luxembourg, musée d'art contemporain de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles qui, sous la direction de Léonce Benedite, avait constitué un important fonds d'estampes, reversé, lors de sa disparition, dans les collections de... la Bibliothèque nationale. Le point de départ de l'élaboration du cabinet de Jacques Doucet est beaucoup plus difficile à déterminer. Il semble qu'assez tôt, alors qu'il constituait sa collection de meubles et d'objets XVIII^e, il ait acquis des estampes d'artistes de cette période, comme les Descourts. Ceci est d'autant plus probable qu'elles ne furent pas données à l'Université mais vendues par Doucet en février 1918, de la même façon qu'il avait, en 1912, vendu par dépit amoureux et tristesse sa collection d'art du XVIII^e siècle.

Si certains achats, comme, entre autres, ceux qu'il effectua dès 1906 chez le marchand A. Strölin, sont attestés par les factures, les éléments moteurs de la constitution de ces collections furent les hommes de qualité dont Doucet sut s'entourer. René-Jean d'abord, à qui il avait demandé dès 1908 de constituer une collection de dessins des artistes importants de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, à côté de laquelle, et très naturellement, vinrent s'adjoindre les estampes de ces mêmes artistes. Ainsi se constituent peu à peu

les bases du cabinet d'estampes modernes, déjà riche de 2 616 planches lorsque, le 1^{er} septembre 1911, Clément Janin s'en voit confier la responsabilité. Quant au cabinet d'estampes anciennes, son classement d'abord et son enrichissement ensuite seront confiés à Jacques Hérold, historien de la gravure en couleur de réputation mondiale.

Ce sont donc trois hommes qui, à des degrés divers et selon des instructions plus ou moins directives de Doucet, vont constituer en quelques années le cabinet d'estampes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, donnée avec jouissance le 1^{er} janvier 1918 à l'Université de Paris.

Le cabinet des estampes anciennes

La présentation de ce premier cabinet n'est pas simple car, depuis sa donation à l'Université de Paris, il n'a pas fait l'objet de travaux très approfondis et on pourrait dire tant mieux car il permet au conservateur qui en a maintenant la charge d'y faire de temps à autre des découvertes intéressantes.

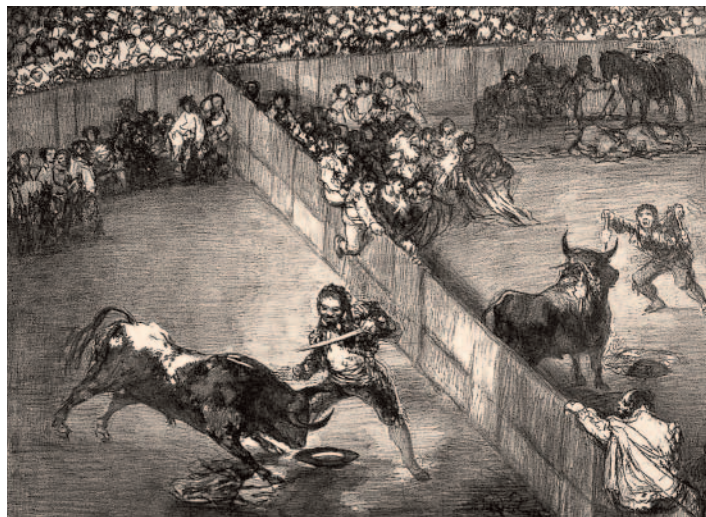
Très schématiquement ce Cabinet pourrait être divisé en trois sections.

La première, la plus intéressante et sans doute unique au monde, est la collection des livres de fêtes, qui s'intègre volontiers dans la partie « estampe » du fonds patrimonial réuni par Doucet, dans la mesure où ces ouvrages valent surtout par les magnifiques planches, eau-forte ou bois gravé, qui les ornent. Publiés depuis le XVII^e siècle à titre de recueils-souvenirs des fêtes données dans telle ou telle ville à l'occasion d'un déplacement princier ou royal, d'un événement heureux – mariage, baptême – ou de funérailles, ils sont des plus intéressants. À la fois témoignages historiques et histoire du costume, ces quelque 2 000 recueils complétés par des gravures en feuilles constituent la quasi totalité de ce qui a été publié sur le sujet. Cet ensemble est bien sûr enrichi lorsque l'occasion – fort rare il est vrai – s'en présente.

Dans cette première section « collections », notons également la présence d'un fond de dessins et de gravures d'architecture, d'une série importante de vues d'optique des XVIII^e et XIX^e siècles, qui constituaient alors les séances d'actualités cinématographiques – en couleur – de nos campagnes. Enfin une très intéressante série de gravures se rapportant au théâtre,



1



2

totalemment ignorée de la communauté scientifique et qui mériterait certainement une étude approfondie.

Les deux autres sections du cabinet d'estampes anciennes sont constituées d'outils réunis par Doucet pour aider à la formation technique et artistique des jeunes chercheurs, graveurs, peintres ou historiens de l'art. Avec l'aide de Jacques Hérold, il réunit un ensemble représentatif des diverses techniques de l'estampe telle qu'elles se sont développées à la suite des burins ou bois gravés en noir et blanc à Florence, dès 1450 ou à Padoue, vers 1480 – d'où nous vient une planche de Mantegna –, d'Allemagne ou des Pays-Bas où se développe le burin dans la deuxième moitié du xv^e siècle. Dans la collection ne figurent cependant ni Schongauer ni Dürer, ni même d'eaux-fortes de Rembrandt. Il semble que Doucet ne se soit pas intéressé à l'art de cette période, se contentant de réunir quelques pièces témoin des techniques, à l'exception cependant d'un petit fonds assez disparate de planches de Callot et de della Bella. Cependant, les inventaires de ces pièces étant restés embryonnaires et leur remontage étant à faire, on peut espérer quelques heureuses surprises.

La gravure en couleur, sous l'impulsion d'Hérold dont c'était la spécialité, est en revanche mieux documentée. Le cabinet compte quelques planches de gravure sur bois en couleur, les premiers camaïeux ou clair-obscur d'Ugo da Carpi ou de Goltzius de la fin du xvi^e et du début

du xvii^e siècle. La technique de la manière noire, découverte en 1642, et qui a l'avantage, sur la gravure au trait, de permettre des dégradés et des fondus de teintes réguliers, se développera à la fin du xvii^e et tout au long du xviii^e siècle. Elle est bien représentée par quelques « incunables » de cette technique, entre autre trois différentes épreuves d'état d'un portrait gravé vers 1720 par John Faber qui montre bien l'éclaircissement progressif de la planche, faisant apparaître le dessin par l'écrasement au brunissoir des picots du cuivre préparé.

À la même époque, Le Blon invente la trichromie, dont on trouve dans la collection un exemple précieux : la *Tête de Christ* (fig. 1). Dans le prolongement de la technique mise au point par Le Blon, Gautier-Dagoty imprimera en couleur une série de planches de botanique, de minéralogie ou d'anatomie, dont Doucet possédait une collection importante. Mentionnons aussi les planches des divers procédés à base de vernis mou permettant la reproduction du dessin à la mine de plomb, à la sanguine ou aux trois crayons, mis au point au début du xviii^e siècle, et enfin quelques planches illustrant les premiers développements de la lithographie naissante à l'extrême fin du xviii^e siècle.

Pour soutenir la formation des artistes au dessin – ce qu'il considérait comme primordial –, Doucet avait réuni ce que nous avons considéré être la troisième section de son cabinet d'estampes anciennes :

une grande quantité de planches d'ornements ou de dessins anatomiques. Ces planches séparées ou en cahiers, le plus souvent imprimées en sanguine, ont, pour nombre d'entre elles, été gravées par Bonnet d'après Boucher, Watteau ou Fragonard. D'un usage très courant dans les académies au xix^e siècle, elles ont été depuis lors remplacées par des planches photographiques.

Notons enfin, pour clore cette description du cabinet d'estampes anciennes, que Doucet possédait une très importante collection de planches de Debucourt et des Demarteau, qui furent vendues au début de 1918, lorsqu'il dut réunir les 100 000 francs demandés par l'Université pour accepter le don de sa bibliothèque.

À la charnière entre l'estampe ancienne et l'estampe moderne se situe un ensemble très complet de tout l'œuvre gravé de Goya. En édition ancienne, à côté des premières planches d'après Vélasquez on trouve la série des *Caprices* en 1^{er} tirage, des séries complètes des *Désastres de la Guerre*, de la *Tauromachie* ou des *Proverbes*, avec en complément quelques planches isolées dans des tirages rares nous permettant des rapprochements inédits. Cet ensemble comporte également une rarissime suite complète des quatre planches lithographiques des *Taureaux de Bordeaux* de 1825. La planche 3 (fig. 2), en épreuve d'essai avant la lettre, *Dibersion de España*, ne se trouve que dans quatre autres collections publiques (Madrid,

Londres, Berlin et Boston). Ici se situe une énigme : Doucet ne s'est visiblement pas intéressé à la période d'une cinquantaine d'années (après les *Taureaux de Bordeaux*) pendant laquelle on a pu assister à la renaissance de l'estampe moderne originale. Rien ou presque des artistes de l'école de Fontainebleau, rien sur les pères que furent Bresdin, Bracquemond ou Meryon. Pourquoi Doucet et ses collaborateurs les ont-ils ignorés, eux qui étaient du plus grand intérêt pour l'histoire de l'estampe comme pour leur valeur esthétique propre ? Il s'agit là d'une lacune qui, à mon point de vue, devrait être comblée.

Le Cabinet d'estampes modernes

Il s'agit de la partie la plus importante tant par la quantité – sans doute plus de 13 000 estampes aujourd'hui en y incluant les estampes contemporaines – que par la qualité de la collection qu'a constituée Doucet.

Dans le cadre de cet article, il nous est bien sûr impossible d'évoquer les quelque 400 artistes qui y sont représentés. Nous avons considéré comme proprement « modernes » les estampes datant du dernier tiers du XIX^e siècle et des toutes premières années du XX^e siècle en conservant, très arbitrairement, pour le cabinet d'estampes « contemporaines » les planches des artistes qui débutaient leur œuvre au moment où Doucet développait cette collection avec l'aide de Clément Janin, entre 1911 et 1914. On peut dire que celle-ci couvre toute la période de l'impressionnisme au fauvisme en passant par le symbolisme, l'école de Pont-Aven et les Nabis. Une seule exception : aucune estampe cubiste de Picasso

ou de Braque ne se trouve dans la collection alors que, quelques années plus tard, Jacques Doucet acquerra *Les Demoiselles d'Avignon*.

Si l'on admet que l'impressionnisme se caractérise par le désir de fixer l'instant qui passe, traduit par le rendu de la mobilité de la lumière du jour, on ne sera pas étonné de trouver dans la collection Doucet les meilleures planches de ses précurseurs que furent Corot, J. F. Millet ou Jongkind, dont la bibliothèque conserve dix-neuf planches dont quelques états.

De Manet, pour qui la gravure est d'abord un moyen économique de diffusion de sa peinture, Doucet conserve quarante-six eaux fortes et sept lithographies d'expression plus libre, dont les *Courses* de 1865.

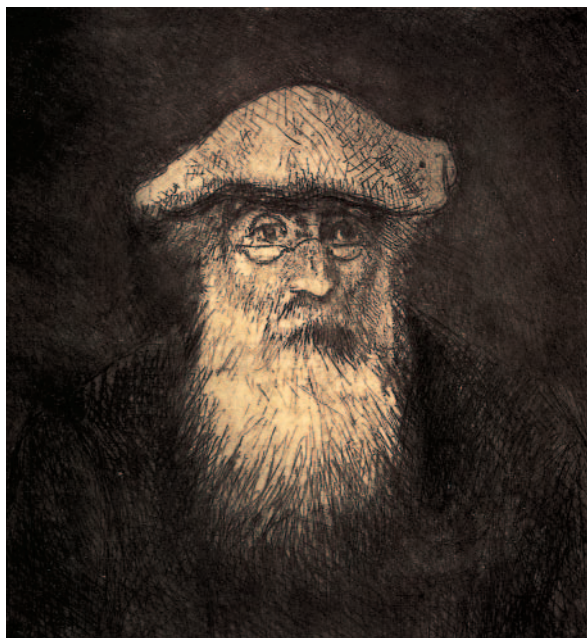
L'ensemble d'œuvres de Degas est important, quelque trente-cinq pièces sur la petite centaine que l'artiste a gravées ou lithographiées. Doucet avait acquis le rarissime (sept épreuves connues) *Autoportrait* ainsi que cinq nus à la toilette lithographiés et dix monotypes en noir ou en couleur, qui constituent un des joyaux de la collection. De Pissarro, passionné de gravure et praticien de toutes les techniques de l'estampe, la bibliothèque conserve vingt-quatre planches dont son *Autoportrait* de 1893 (fig. 3), dédié à une de ses nièces. La collection des œuvres de Mary Cassatt, très admirée par Degas et dont le thème unique est la femme seule ou avec des enfants, comporte vingt planches en couleur et six tirées également en noir. Sa très belle planche de *La Lettre* a été choisie pour illustrer la collection de Doucet en couverture du catalogue de l'exposition de la Fondation Gianadda en 1992. Bien sûr le très réduit œuvre

gravé de Cézanne est bien représenté comme l'est celui de Rodin. Doucet avait acquis l'essentiel de van Gogh, le controversé *Portrait du docteur Gachet* et de rarissimes lithographies tirées à trois, quatre ou sept exemplaires. L'œuvre gravé de Renoir, eaux-fortes et lithographies est représenté par quelques pièces importantes comme le *Chapeau épinglé* (2^e planche), lithographie en couleur de 1898 dont le tirage nécessitait l'usage de onze pierres, ou le *Portrait de Mademoiselle Dieterlé*, publié dans l'*Album Germinal*.

Enfin l'œuvre gravé – essentiellement lithographié – de Toulouse-Lautrec constitue certainement l'ensemble le plus important, le plus précieux, le plus rare du cabinet d'estampes de Doucet.

Wolfgang Wittrock, auteur du catalogue complet des estampes de cet artiste, commente la collection de Doucet en la qualifiant de « l'une des meilleures », et précise : « Je n'ai pu faire autant de remarques positives quant à la qualité de l'impression, la fraîcheur des couleurs, la conservation des papiers, la beauté et la rareté des épreuves. »

Doucet s'intéressa à deux artistes un peu à la marge du mouvement impressionniste bien que l'un comme l'autre en soit en réalité des émanations : Gauguin et Odilon Redon. Ces deux artistes sont très largement représentés. De Gauguin, la bibliothèque conserve bien sûr son unique eau-forte certaine, le *Portrait de Stéphane Mallarmé*, amicalement dédié à Charles Morice avant que leurs relations ne se distendent. Une série complète et homogène des onze zincographies sur papier jaune canari exposées en mai 1889 au café Volpini, la seule lithographie



3



sur pierre de Gauguin, l'épreuve 69 du tirage à cent de *Manao Toporau*, dix-sept bois en noir ou en couleurs taillés et surtout imprimés avec un certain « primitivisme », constituent la précieuse collection d'estampes de Gauguin qu'avait rassemblée Doucet.

Assez naturellement on rapprochera Émile Bernard de Gauguin. L'un et l'autre furent les créateurs du cloisonnisme et du synthétisme de Pont-Aven. Doucet avait acquis, certainement auprès de Bernard lui-même, la quasi totalité de son œuvre gravé jusqu'en 1913. Les pièces les plus intéressantes et les plus rares de cette collection sont certainement celles de la suite aquarellée des *Bretonneries* présentées également au café Volpini en 1889.

La *Revue blanche*, fondée en 1891, accueille les Nabis dont un des modes d'expression préférés sera la lithographie en noir ou en couleur. Doucet s'intéressa à ce mouvement et acquit des collections significatives des œuvres de Bonnard, Denis, Roussel ou Vuillard, notamment la série des albums de douze lithographies en couleur de ces artistes, édités par Vollard. De Vallotton, lithographe mais surtout graveur sur bois, Doucet avait acquis quelques très belles planches comme *Le Bain* de 1894, dans la publication d'André Marty *L'Estampe originale* dont, bien sûr, Doucet possédait la série complète et homogène des quatre-vingt-quinze

planches des plus grands artistes graveurs ou lithographes de ce temps.

Fréquentant comme les Nabis ce même milieu de la *Revue Blanche* et des théâtres d'avant-garde, le peintre et graveur norvégien Edvard Munch avait également intéressé Doucet qui acquit de lui trois lithographies telles *Madonna* ou *Le Soir* (fig. 4), mais aussi des eaux-fortes qui eurent une influence marquée sur l'expressionnisme allemand, courant malheureusement totalement absent des collections de Doucet.

Dans la suite du primitivisme des bois gravés de Gauguin ou d'Émile Bernard, Doucet s'intéressa très tôt à quelques jeunes peintres graveurs qui s'exprimèrent dans des bois gravés de la même veine. Doucet acquit ainsi les tout premiers tirages, à deux ou trois épreuves le plus souvent, des planches « fauves » de Vlaminck, Derain, Dufy ou Matisse. Si le cabinet conserve une collection cohérente des trois premiers grâce à quelques compléments qui ont pu être réalisés au cours des dernières années, le cas de Matisse est tout autre.

Doucet avait entre 1910 et 1914 acheté à Matisse encore jeune la quasi totalité de ses estampes, lui apportant ainsi, en même temps qu'une certaine aisance matérielle, un début de notoriété dont l'artiste lui sera toujours reconnaissant. C'est en témoignage de sa gratitude que Matisse offrira à la bibliothèque en 1930,

au lendemain de la mort de Doucet, un important ensemble de ses plus belles estampes, lithographies, pointes sèches ou eaux-fortes, dont des planches aussi importantes que les odalisques, les danseuses et les nus, lithographiés entre 1926 et 1929.

Les Fauves, jeunes encore au moment où Doucet achetait leurs premières œuvres, constituent le lien entre le cabinet d'estampes modernes et ce que, par reconnaissance envers la générosité de Doucet, nous préférons appeler le Cabinet d'estampes contemporaines.

Jusque là, avec un goût très sûr il choisissait le meilleur de ce qui était déjà reconnu ; à partir de 1911 avec l'arrivée de Clément Janin, qui coïncide d'ailleurs avec, entre 1910 et la guerre de 1914, une période d'intense bouillonnement et mutation dans l'art, le cubisme de Braque et Picasso comme l'abstraction de Kandinsky sont plus ou moins assimilés par d'autres artistes dont le style évolue.

Doucet va alors, tout en poursuivant quelques belles acquisitions de pièces rares – comme à la vente Roger Marx de 1914 –, pour compléter ses collections modernes, accueillir dans son cabinet des œuvres de jeunes graveurs inconnus pour qui il deviendra un véritable mécène en prenant il est vrai, quelques risques quant à leur évolution ultérieure. Parmi ses plus belles « découvertes » il faut citer Jacques Villon. Celui-ci était bien sûr déjà connu



5
Jacques Villon,
Yvonne D. de profil,
1913, pointe sèche,
550x415 [G et P E 280]

mais, vers 1911, il abandonne une voie classique et décorative, que Doucet n'appréciait pas, pour se tourner vers un cubisme pyramidal, tournant essentiel pour la gravure du ^{xx}e siècle qui déroutera ses amateurs et même son marchand qui cesse alors de s'occuper de lui. Doucet au contraire achète alors *Portrait de jeune femme* ou *Yvonne D. de profil* (fig. 5) ou *La Petite Mulâtresse*, pièces maîtresses de l'art de l'estampe au ^{xx}e siècle. De même Jean-Émile Laboureur, dont Doucet possédait l'œuvre complet jusqu'en 1913, amorce alors une évolution stylistique essentielle qui n'aurait pas trouvé sa place dans la collection Doucet si celui-ci, en dépit de la guerre, n'avait continué à lui faire quelques achats. La liste de jeunes artistes auxquels Doucet, sans doute poussé par Clément Janin, s'est intéressé, est longue. C'était parfois quelques pièces glanées ici ou là chez des marchands français ou étrangers, dans les Salons, chez les artistes eux-mêmes à qui, généreux mécène, il achetait souvent la totalité de leur œuvre. C'est ainsi que l'on peut trouver dans la collection tout l'œuvre jusqu'à 1913 de Jacques Bertrand, de Jean Frelaut,

d'Adolphe Beaufrère, qui n'étaient pour certains pas encore très connus. Mais ce n'était pas le cas de Paul-Émile Colin à qui Doucet achète près de six cents estampes ! Cependant, les achats ayant brutalement cessé en 1914 et pour ne pas trahir ces artistes qui n'étaient là qu'au début de leur carrière, il était nécessaire de faire quelques acquisitions complémentaires permettant de suivre leur évolution stylistique. Ces compléments, réalisés au cours des dernières années, ont été rendus possibles grâce aux généreux legs Misme-Brière consenti par une ancienne conservatrice de la bibliothèque, et grâce à la générosité des descendants de ces artistes qui, se souvenant de l'aide que Doucet avait apportée à leur père, ont eu à cœur de nous aider à combler ces lacunes. Ce fut, entre autres, le cas des descendants de Beaufrère, Frelaut et Laboureur.

Parmi ces milliers de gravures rassemblées par Doucet il reste encore quelques perles rares à redécouvrir : totalement oubliés aujourd'hui, certains artistes qu'il avait découverts seront un jour ou l'autre

appréciés à leur juste valeur. Que de thèmes de recherches à mener autour des planches en couleur d'Ethel Mars ou de Maud Hunt Squire, des portraits gravés d'Achille Ouvré, des eaux-fortes en couleur de Charles Maurin ou des bois d'Amédée Joyau. Le remontage sous passe-partout neutres, entrepris il y a une dizaine d'années avec l'aide de la Société des Amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie – Jacques Doucet est une nécessité, mais aussi l'occasion de fabuleuses découvertes.

Daniel Morane

Secrétaire général de la Société des Amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie-Jacques Doucet

Antoine Schnapper (1933-2004)

Antoine Schnapper fut une haute figure de l'histoire de l'art en France pendant tout le dernier tiers du XX^e siècle. Éminent spécialiste de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles, il s'était aussi engagé dans les grands projets utiles à la communauté scientifique, dans le souci du bien commun.

Né le 10 juillet 1933, Antoine Schnapper fut l'élève d'André Chastel et mena une carrière dans le sillage de son maître, un maître dont il était fier. Après avoir obtenu le titre d'ancien élève agrégé de l'École du Louvre (presque dans la même promotion que Pierre Rosenberg), il passe l'agrégation d'histoire en 1960. Un séjour de deux ans comme lecteur à Bologne, entre 1961 et 1963, oriente une partie de ses futures recherches, notamment sur l'architecture peinte ; il fut ainsi invité à présider la section consacrée à ce thème au congrès international d'histoire de l'art de Bologne en 1979. De 1963 à 1968, il fut l'assistant d'André Chastel à la Sorbonne, et forma alors de très nombreux historiens de l'art, tout en publiant son doctorat en 1967 : *Tableaux pour le Trianon de Marbre, (1688-1714), Paris et La Haye*. Chercheur au CNRS de 1968 à 1973, il y écrit sa thèse d'état sur *Jouvenet 1644-1717 et la peinture d'histoire à Paris* (Paris, 1974). De 1973 à 1978, il fut professeur à Dijon à la suite de Jacques Thuillier, auquel il succéda à la chaire d'histoire de l'art moderne à Paris IV-Sorbonne en 1978. Les nombreuses thèses universitaires qu'il dirigeait avec une attention particulière ne l'ont pas empêché de poursuivre ses travaux sur David [*David témoin de son temps*, 1980] et d'orienter ses recherches vers l'histoire des collections et le métier de peintre dans la France moderne. Esprit libre et indépendant, il s'attacha à faire découvrir « Les peintres de Louis XIV (1660-1715) » auxquels il consacra une exposition à Lille en 1968, puis la peinture néoclassique, alors peu connue, en participant à la mémorable exposition « De David à Delacroix » (1973). Intéressé par les écrits de Francis Haskell et les recherches de John Michael Montias, il s'était tourné vers l'histoire sociale de l'art depuis le début des années 1980. Dans ses études sur les collectionneurs en France au XVII^e siècle (*Le géant, la licorne et la tulipe*, 1988 suivi de *Curieux*

du Grand Siècle, 1994) il souligna la persistance de la tradition du *wunderkammer* et analysa la très lente émergence de collections artistiques. Plus récemment, le statut et la fortune des peintres avaient retenu son intérêt : *Le métier de peintre au Grand Siècle* sera publié, à titre posthume en octobre 2004. L'attribution et le recours au document furent pour ce positiviste scrupuleux les garde-fous contre les discours tout faits ou verbeux. Il ne cachait pas sa réticence envers certaines tendances récentes de l'histoire de l'art, ce qui lui valut des inimitiés, dont d'ailleurs il se moquait, car il donnait raison à l'évidence du bon sens contre les interprétations trop compliquées, mais il ne refusait jamais a priori une méthode.

Grand professeur veillant sur ses étudiants, collectionneur à l'œil avisé, historien qui maniait avec exactitude et délicatesse la langue française, Antoine Schnapper a lancé de nombreux domaines d'études et brisé bien des frontières en histoire de l'art. Il savait écrire aussi bien pour le public cultivé de *Commentaire* que pour les fidèles spécialistes de la *Société de l'histoire de l'Art français*. Ses étudiants se rappellent la gentillesse paternelle avec laquelle il les recevait, attentif à leurs problèmes, cherchant à trouver avec eux le sujet de recherche le plus adapté. Il était un des rares historiens à faire le lien entre le monde de l'université et celui des musées et fut le commissaire d'importantes expositions comme « Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668) », (Avignon, 1979) ou « Jacques-Louis David » (Louvre et Versailles, 1989). Il participa activement aux grandes initiatives qui marquèrent l'histoire de l'art en France dans la seconde moitié du XX^e siècle : la *Bibliographie d'histoire de l'art*, la *Revue de l'art* (dont il fut un membre fondateur et directeur), *Arthéna* (dont il s'occupait beaucoup et auquel il croyait profondément) et naturellement l'Institut national d'histoire de l'art. Il en dirigea une association préliminaire de 1986 à 1990 (ce qui l'amena à créer la revue *Histoire de l'Art*), et continuait de veiller à son développement, s'impliquant dans les projets, notamment ceux sur l'histoire de l'histoire de l'art et l'histoire du goût, et ne cessant de prodiguer ses avis à ses amis Michel Laclotte et Alain Schnapp.

Homme exigeant, rigoureux envers lui-même, comme l'ont montré son abnégation et sa volonté de continuer ses recherches pendant sa longue maladie, il refusait les compromissions et préférait de loin les contacts humains basés sur l'intelligence ou la sympathie aux relations institutionnelles. Sa franchise intellectuelle l'amena à dénoncer le délabrement progressif de l'université française et des conditions de la recherche en France et de nombreux errements, mais son humour l'empêchait de se fâcher avec ses amis. Aucun historien de l'art ne négligera l'importance et la qualité des recherches qu'il mena ; tous ses élèves se rappelleront l'intérêt avec lesquels il les suivait ; nul n'oubliera le sourire malicieux de celui qui avait assez d'esprit de finesse pour avoir envisagé, dans sa jeunesse, d'être critique gastronomique. Sa droiture, son sens critique raisonné, son exigence intellectuelle et son goût pour la recherche manquèrent à la communauté scientifique française.

Olivier Bonfait

Conseiller scientifique à l'INHA

Nouvelles acquisitions

Le don Luke Herrmann

L'axe de recherche « Archives de la période contemporaine » a organisé le 1^{er} avril 2004, en collaboration avec la Bibliothèque de l'INHA, une journée d'étude consacrée au don Luke Herrmann, récemment inventorié sous la direction de Catherine Brand, conservateur en chef responsable de la politique documentaire. Cette manifestation a été l'occasion de présenter à un public d'enseignants et de chercheurs de 3^e cycle les nouvelles perspectives offertes par ce fonds pour la recherche française en histoire de l'art anglais. Cette journée d'étude, coordonnée par Catherine Brand, Pierre Pinchon et Pierre Wat, s'est tenue en présence du donateur, venu spécialement d'Angleterre pour la circonstance.

La bibliothèque de Luke Herrmann

Lors de son introduction, Catherine Brand a présenté les trois grands ensembles qui composent ce fonds unique en France, désormais disponible à la Bibliothèque de l'INHA. Environ 200 catalogues de collections permanentes anglaises ou étrangères, uniquement consacrés à la peinture d'Outre-Manche, constituent une première base documentaire indispensable à la recherche française, tandis qu'un deuxième lot de 300 catalogues d'expositions et de monographies sur les artistes britanniques, et plus particulièrement sur les paysagistes, vient renforcer les collections existantes. En dernier lieu, la bibliothèque dispose maintenant d'un fonds de 600 *guide-books* consacrés aux musées publics ou privés, châteaux, églises et demeures anciennes répartis sur le sol anglais. Pour la majeure partie édités entre la fin des années 1960 et 1980, ces brochures offrent une exceptionnelle vision topographique de l'art britannique et constituent une source documentaire originale, encore peu exploitée par les chercheurs en histoire de l'art et les anglicistes.

Professeur émérite de l'université de Leicester et vice-président de la Turner Society, Luke Herrmann a consacré ses travaux à l'art anglais, et prioritairement à la peinture des XVIII^e et XIX^e siècles. Après avoir étudié l'histoire à Oxford, et plus particulièrement la Renaissance italienne, il débute sa carrière dans

la conservation en 1958 à l'Ashmolean Museum. La constitution de sa documentation commence aux alentours de 1967, lorsqu'il quitte le département des peintures occidentales pour enseigner l'histoire de l'art britannique et créer la section « histoire de l'art » pour la bibliothèque de l'université de Leicester. Pendant trente ans, Luke Herrmann a systématiquement acquis la plupart des publications scientifiques sur l'art anglais ainsi qu'un grand nombre de livres anciens.

Désormais, un seul volet de sa bibliothèque personnelle continue à être enrichi, celui consacré à Turner dont il est le spécialiste de l'œuvre graphique, et qui occupe actuellement pas moins de six mètres linéaires sur ses étagères. Ce don d'une grande partie de sa bibliothèque personnelle est d'autant plus remarquable qu'il émane d'un chercheur toujours en activité.

De nouvelles perspectives pour la recherche française en histoire de l'art britannique

Inaugurée par Alain Schnapp, directeur de l'INHA, la journée d'étude a été l'occasion d'une collaboration active entre le département de la Bibliothèque et de la Documentation, responsable de la réception et du traitement du fonds, et le département des Études et de la Recherche, chargé de la valorisation scientifique.

Après le discours prononcé par le professeur Herrmann, la manifestation a permis de mettre en perspective les possibilités d'exploitation du don, grâce à l'aimable participation de trois spécialistes invités, et d'aborder plus généralement la spécificité de l'art anglais et la place que lui accorde la recherche française.

Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ?

Frédéric Ogée, professeur de littérature et civilisation britanniques à l'université de Paris VII, s'est, dans un premier temps, réjoui de l'arrivée du don Herrmann dans les collections de la Bibliothèque de l'INHA, un don qui devrait permettre à moyen terme de contribuer à corriger une situation difficile pour la recherche sur l'art anglais, qui souffre encore aujourd'hui en France de son insularité et d'un manque de visibilité. Avec son rôle prépondérant dans les avant-gardes et un esprit d'indépendance

farouchement défendu par ses artistes, avec le poids de ses musées, de ses institutions et de ses enseignements artistiques, la scène artistique anglaise est, depuis le XVIII^e siècle, l'une des plus fécondes et des plus inventives. La naissance de la peinture britannique et, plus largement, l'émergence d'une culture visuelle en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle témoignent de cette nouvelle épistémologie qui, sous l'influence des écrits philosophiques de John Locke ou scientifiques d'Isaac Newton, a transformé le regard que les Anglais portaient sur le monde et la nature. La peinture d'Outre-Manche s'est d'emblée affirmée comme l'un des lieux privilégiés de représentation de la modernité politique, économique ou scientifique dont la Grande-Bretagne tirait alors sa force et sa fierté, et qu'il convient d'appréhender pour mieux cerner les contours de notre propre culture.

« Les guides de châteaux britanniques, une richesse nouvelle en France »

Si la peinture demeure l'un des aspects les mieux connus de l'art anglais, l'histoire de l'architecture, et plus particulièrement celle des châteaux britanniques, souffre particulièrement d'un manque de documentation. Pour Olivier Meslay, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, chargé des collections anglaises, les *guide-books* consacrés aux demeures historiques constituent une manne jusqu'alors inexploitée. Cette collection offre un vaste panorama de l'architecture anglaise et couvre l'ensemble des axes de recherches liés à l'histoire des châteaux. Art du paysage, arts décoratifs, historiques de collections ou des familles propriétaires sont autant de thèmes de recherches abordés dans cette littérature. Collecté pendant plus de trente ans, le fonds peut contenir plusieurs éditions différentes consacrées à un même établissement et propose désormais à la recherche française une véritable topographie des châteaux et demeures historiques implantés sur le sol anglais. Concluant son intervention, Olivier Meslay a souhaité que le don Herrmann produise un « effet miroir » sur la production française aussi bien auprès des institutions patrimoniales que des propriétaires de châteaux français.

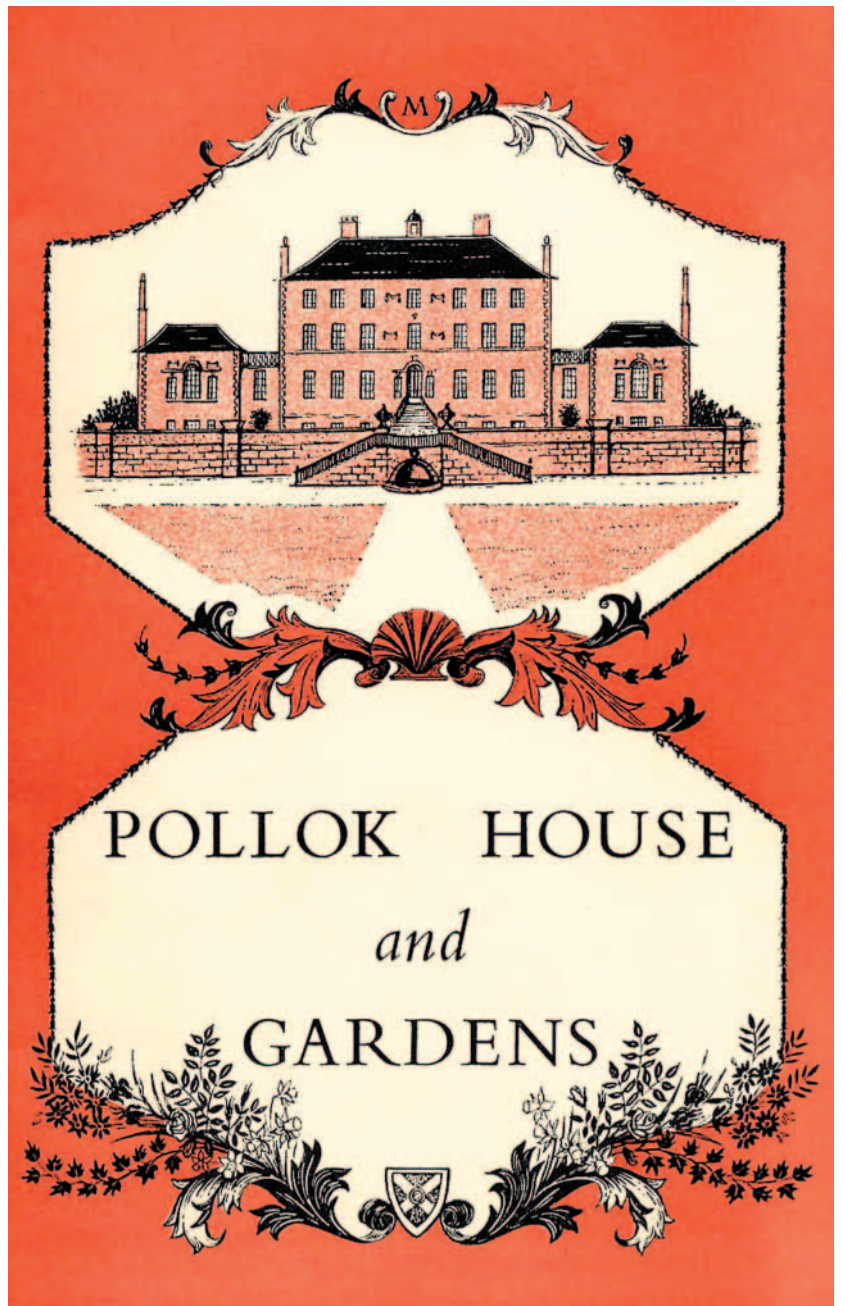
« *Autour de l'art britannique : quelques questions historiographiques* ».

En dernier lieu, la communication de Barthélemy Jobert, professeur d'histoire de l'art à l'université de Paris IV, s'est attachée aux spécificités de l'histoire de l'art anglaise et de ses approches historiographiques, particulièrement centrées sur la question de l'art national. La force de l'histoire de l'art anglo-saxonne réside en grande partie dans ses institutions et dans les nombreux partenariats développés entre le monde du commerce de l'art et ceux des musées et des universités. Avec des programmes de recherche innovants assortis d'une politique éditoriale volontariste, les chercheurs de grandes universités telles que Cambridge ou Oxford collaborent activement avec les célèbres institutions anglo-saxonnes à l'exemple du Courtauld Institute, du Yale Center of British Art et les musées, pour mettre en valeur les collections – sans se soucier d'une quelconque hiérarchie des supports artistiques – et offrir une vision concrète et pragmatique de l'histoire de l'art. Les nombreux ouvrages apportés par le don de Luke Herrmann permettront aux chercheurs français d'accéder à une meilleure connaissance des problématiques et des axes de réflexion diffusés Outre-Manche.

Cette journée d'étude a donc permis aux nombreux chercheurs et enseignants présents de prendre connaissance du fonds et de son potentiel, et de leur annoncer que Luke Herrmann lèguerait à l'INHA la seconde partie du don, qui comprendra notamment un très important ensemble sur les peintres paysagistes, ainsi que la très exceptionnelle bibliothèque entièrement consacrée à Turner et à son œuvre.

Pierre Pinchon

Chargé d'études et de recherche à l'INHA, avec l'aimable collaboration de tous les intervenants



Nouvelles acquisitions

« Un Bellini ? »... « Non, un Duveen... » !

Les archives Duveen disponibles à la bibliothèque



Archives Duveen [Papers (bulk, 1909-1964)], boîte 548,
Bernard Berenson Attestation Album.
Giovanni Bellini, *Portrait d'un jeune homme en rouge*, vers 1480,
National Gallery of Art, Washington D.C.

L'une des quatre copies existantes des archives Duveen, conservées par la Research Library du Getty Research Institute, est désormais disponible à la Bibliothèque de l'INHA.

Les Duveen Brothers, notables marchands d'art anglais installés à Londres, New York et Paris, monopolisèrent le marché de l'art américain de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. Leur suprématie culmina sous la présidence de Joseph Duveen : une œuvre d'art, acquise par son intermédiaire, était identifiée, labellisée, non pas comme un Botticelli ou un Bellini... mais comme « un Duveen ».

Les Duveen Brothers

Originaires des Pays-Bas, Joseph J. Duveen et son frère Henry J. héritèrent de la passion pour l'art qu'avait développée leur mère. Émigrant en Angleterre, ils s'installèrent à Hull, puis à Londres, en 1879. Spécialisés tout d'abord en faïence de Delft, ils étendirent largement leur négoce : porcelaine de Chine, objets de vertu, tapisserie, mobilier et peinture des maîtres anciens. Ils excellèrent aussi dans la décoration intérieure, diffusant les papiers peints de William Morris. Parmi leur clientèle aristocrate figurait le prince de Galles. En 1886, un établissement fut ouvert à New York, puis un autre à Paris, définitivement installé place Vendôme en 1896. Fils de Joseph J., Joseph Duveen fit brillamment ses premières armes à Londres, puis suivit à New York son oncle Henry qui l'introduisit auprès de ses clients importants. Dès 1907, Joseph Duveen établit la Compagnie sur la 5^e avenue et assura, de 1909 à sa mort en 1939, la présidence des Duveen Brothers.

Homme de passion, visionnaire, perspicace en affaires et en finance – il n'est pas touché par la crise de 1929 –, connaisseur de la nature humaine, de décision rapide mais sans précipitation, jovial et plein d'humour, Joseph Duveen (1869-1939) dédie sa vie à l'art. Constatant que l'Europe regorgeait d'œuvres de maîtres anciens et l'Amérique de capitaux, il parvient à faire passer en trente ans, par d'extraordinaires transactions, des pièces maîtresses de collections

européennes – peintures, dessins, sculptures, objets d’art – en Amérique. Il contribue de façon significative à la formation de collections de riches américains, magnats de l’industrie et du commerce : B. Altman, J.D. Rockefeller, H.C. Frick, J. Bache, H.E. Huntington, J.E. Widener, A. Mellon, S.H. Kress. Rivalisant avec d’autres importants marchands d’art, tels Knoedler, Wildenstein et Seligman, il parvient à établir un quasi monopole sur le marché des maîtres anciens. Très connaisseur lui-même, parcourant l’Europe chaque année, il met également en place un réseau de « rabatteurs » et d’experts afin d’authentifier les œuvres, parmi lesquels figure Bernard Berenson.

Introduisant le goût pour l’ancien dans une Amérique surtout sensible à l’École de Barbizon, Meissonnier ou encore Bouguereau, Joseph Duveen se spécialise, sauf rares exceptions (Reynolds), dans le commerce des œuvres antérieures à 1800. Sa galerie new-yorkaise présente des maîtres italiens de la Renaissance (Léonard, Botticelli, Bellini), des maîtres français (École d’Avignon, Boucher, Chardin, Fragonard), mais aussi des Hals et des Rembrandt ainsi que des portraits de Gainsborough, Lawrence ou Reynolds. Duveen doit néanmoins tempérer ses propres goûts : amateurs de couleurs claires, ses clients n’aiment pas Vélasquez et n’apprécient pas plus Rubens, peintre de *fat women*. Entêté, il réussit malgré tout à imposer son idée de la collection auprès de ses acheteurs : collection ne signifie pas accumulation, une œuvre maîtresse doit se mériter – il peut ainsi conserver des œuvres près de trente ans dans ses réserves avant de s’en dessaisir –, la notion de collection implique une ouverture à d’autres formes d’art que la peinture. La cote des maîtres anciens – ainsi Rembrandt, mais aussi Houdon – atteint avec lui des sommets inégalés.

Joseph Duveen fut aussi le bienfaiteur des musées anglais : il participa à l’extension de bâtiments de la National Gallery de Londres, de la Wallace Collection, du British Museum, offrant ainsi un lieu digne d’abriter les marbres de Lord Elgin. Entre autres institutions notables, il fut nommé au Board de la National Gallery de 1929 à 1937. Révélateur de sa

passion : lorsqu’il est nommé pair d’Angleterre, il prend le titre de lord Duveen of Millbank, d’après le quartier londonien où se trouve la Tate Gallery.

Personnage d’Orson Welles, Joseph Duveen a côtoyé les nababs évoqués dans les romans de Francis Scott Fitzgerald, hantés par la mort. Il a accédé à leur désir d’immortalité en les aidant à constituer leurs collections, désormais fleurons des musées américains.

Les Archives Duveen

À la mort de Joseph Duveen, la Compagnie eut encore des clients notables comme Henry Ford II et Robert Lehman. En 1964, Edward Fowles, dernier président de la firme des Duveen Brothers, la vendit à Norton Simon, conservant la majorité des archives. En 1969, il choisit de les donner au Metropolitan Museum of Art qui les confie, en 1996, à la Research Library du Getty Research Institute. Cette dernière a inventorié et catalogué les archives, effectué quatre copies sur microfilms destinées à assurer un accès optimal aux chercheurs, gardant un exemplaire et mettant en dépôt les trois autres au Metropolitan Museum of Art, à la Witt Library du Courtauld Institute et enfin à l’INHA.

Les archives originales, classées en trois séries, représentent cent trente mètres linéaires ; elles sont classées dans 584 boîtes. Elles ont été reproduites sur quatre cent vingt trois bobines de microfilms. Les archives des Duveen Brothers sont constituées de registres, inventaires, télégrammes, correspondances, factures, reçus... Elles couvrent les années 1876 à 1981 et fournissent un témoignage de l’intérieur de l’activité de la Compagnie à Londres, Paris et New York ; elles révèlent le marché de l’art et ses stratégies, jour après jour, à travers les transactions opérées, ainsi que les noms des individus impliqués. La plus grande part des matériaux date de la présidence de Joseph Duveen, c’est-à-dire 1909-1939. La 1^{ère} série couvre les années 1876 à 1964 ; elle contient notamment les registres consignants les ventes, les restaurations et les inventaires. La 2^e série renferme les papiers et la correspondance de la Compagnie, de 1901 à 1981, experts, spécialistes, clients (musées, galeries). La 3^e série

représente le fonds iconographique : elle contient des photographies, index, négatifs ainsi que des radiographies.

Le dépôt des archives Duveen, de la plus haute importance pour l’histoire des collections et l’histoire du goût, témoigne de la collaboration grandissante entre la Research Library du Getty Research Institute et le département de la Bibliothèque de l’INHA. La présence de ces archives à la bibliothèque va permettre de développer une ample diversité de sujets de recherche.

Catherine Brand

Conservateur en chef à la Bibliothèque de l’INHA- Collections Jacques Doucet

Calendrier

La notion d'archaïsme : définitions et usages Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français Redistributions : révolution, politique, guerre et déplacements de l'art, 1789-1848

La notion d'archaïsme : définitions et usages

Journées d'étude

10-11 décembre 2004

Université Paris 7-Denis Diderot

Équipe Phéacie

Pour clore un cycle d'ateliers tenus en 2002-2003, l'équipe Phéacie – Pratiques culturelles des sociétés grecque et romaine – organise deux journées d'étude autour de la notion d'archaïsme. Les pratiques culturelles recouvrent, dans la perspective d'une anthropologie historique, l'ensemble des conventions, des usages et des conduites ritualisées par lesquelles les communautés vivent, pensent et organisent leur rapport au monde. C'est dans ce cadre que s'inscrit cette table ronde. Elle porte sur la définition et les usages (dans l'Antiquité et à l'époque moderne) de la notion d'archaïsme à partir du double sens que revêt le mot grec *archaios*, évoquant à la fois l'origine et l'ancienneté. En effet, ce qui est *archaios* est d'abord ce qui est primitif, au sens d'originaire (le mot *archè* désigne en premier lieu le « commencement », le « principe », l'« origine »), et, à partir de là, il sert à désigner ce qui est ancien, vénérable, ou au contraire suranné. C'est sur ces différentes valeurs que se construit et que joue la notion d'archaïsme. Dès l'Antiquité, elle sert à penser le passé et à l'inscrire dans une certaine conception du temps et de son évolution. Elle renvoie à un système de références propre à la société qui l'emploie ; elle sert à penser des faits qui relèvent de domaines aussi divers que le politique, le droit, le religieux, et l'art. Elle peut être aussi bien valorisante que négative. Nous interrogeant sur la fonction de cette notion dans les différents domaines évoqués, nous nous attacherons à reconstituer son histoire et à définir son utilisation, d'une part, dans l'Antiquité grecque et romaine, d'autre part, dans la construction moderne de l'Antiquité.

Contacts :

Louise.Bruit@ehess.fr et
florence.gherchanoc@wanadoo.fr
Université Paris 7-Denis Diderot
Dalle des Olympiades,
Immeuble Montréal
105, rue de Tolbiac 75013 Paris
Amphithéâtre 46

Claude-Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français Du *Vitruve* de Claude Perrault à l'*Architecture* de 1804

Colloque international :

Célébration du bicentenaire

de la publication

du livre de Ledoux – 1804-2004

Paris, 3-4 décembre 2004

BnF/INHA

Centre Ledoux (Paris I) /

GHAMU /

Bibliothèque nationale de France

Délégation aux célébrations

nationales /

Institut national d'histoire de l'art

Le titre explicite du livre de Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport l'art, des mœurs et de la Législation* (Paris, 1804, grand in folio), annonce une réflexion sur l'étendue sociale et politique de l'art de l'architecture. Pourquoi ? De quelle motivation profonde ou, au contraire, de quel semblant de justification ce testament (il est unique dans la littérature d'architecture) témoigne-t-il, en affichant cette parité entre le domaine de la création artistique et le vaste champ de l'anthropologie ou de l'histoire de l'humanité ? Philosophe, mais avant tout artiste-architecte qui revendique le recours à la libre imagination, Ledoux témoigne-t-il pour rendre compte de son œuvre édifiée dans la pierre ou projeté sur le papier, ou bien pour léguer à la postérité l'image d'une trajectoire artistique combative et d'une création idéale ?

Véritable œuvre d'art, en soi, par la qualité littéraire très étonnante de son texte et la grande beauté de ses illustrations à l'eau-forte, le livre de Ledoux n'a jamais vraiment fait l'objet, pour lui-même, d'une étude contextualisée, ni par rapport aux publications d'architecture contemporaines de son auteur, ni par rapport aux antécédents qui pouvaient servir d'inspiration ou de modèles à la *régénération* de l'architecture, alors souhaitée.

Formé par le fameux J.-F. Blondel, académicien comme lui, Ledoux se montre très critique de l'architecture de son temps tout en vouant à l'Antiquité, régénératrice, une admiration sans bornes. En considérant

son livre de 1804 comme un héritage des Lumières, proposer la traduction du *Vitruve* de Perrault (dans sa 2^e version augmentée de 1684), comme point de départ des observations analytiques et comparatives, revient à considérer, d'une part, la référence livresque à l'antique comme thème majeur de la théorie de l'architecture du XVIII^e siècle et, d'autre part, à envisager celle-ci à partir de la plus grande synthèse critique et prospective dont elle fut l'objet après deux siècles de renouveau *classique* italo-français.

Les thèmes du colloque sont abordés selon une unité méthodologique rigoureuse, en fonction des questionnements suivants : spécificités éditoriales des ouvrages, nature de l'engagement des auteurs dans la théorie pure ou l'exercice de l'architecture, caractéristiques des rapports entre l'illustration et le texte, nature du langage textuel adapté à la théorie, à l'enseignement, au projet et à sa réception, perception critique et perspectives historiographiques actuelles. Vingt-deux communications se répartissent en quatre grandes rubriques thématiques : la réinterprétation des écrits théoriques associés au passage du XVII^e au XVIII^e siècle, la diffusion de la pensée architecturale française à travers l'Europe des Lumières, les publications sur les programmes d'architecture et la ville et, enfin, les nouvelles perspectives des études ledolciennes.

Les actes du colloque seront publiés à l'automne 2005.

Renseignements et inscriptions :

Daniel Rabreau / Dominique Massounie,
Centre Ledoux-Université Paris-I
Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne 75002 Paris
darabrea@club-internet.fr
dommassounie@aol.com

**Redistributions : révolution,
politique, guerre et déplacements
de l'art, 1789-1848**

**Colloque international
9-11 décembre 2004
INHA, Auditorium**

**Getty Research Institute /
Institut national d'histoire de l'art**

Conseil scientifique :

Gail Feigenbaum, Roberta Panzanelli,
Monica Preti-Hamard, Charles Salas et
Philippe Sénéchal

Organisation scientifique :

Roberta Panzanelli
et Monica Preti-Hamard

À la suite du colloque « Collections et marché de l'art en France 1789-1848 », organisé par l'INHA (Paris, 4-6 décembre 2003), ce deuxième colloque qui associe le Getty Research Institute et l'Institut national d'histoire de l'art, s'ouvre au-delà des frontières françaises. Il explore en effet comment les changements socio-politiques et les guerres nationales ou idéologiques qui se sont propagés depuis la France ont modifié les orientations du goût et les pratiques du collectionnisme, et ont entraîné la création de nouvelles institutions artistiques à travers l'Europe et les Amériques.

Le colloque est articulé en cinq sessions.

**1. La collection d'Orléans, son devenir
et ses effets :**

La vente en 1792 de la collection de Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, « Philippe Égalité », destinée au marché londonien, a un impact décisif sur les collections et le goût et stimule le développement du *connoisseurship*. Cette vente représente un épisode significatif sous différents rapports : historiquement, elle est liée à la chute de la monarchie française ; elle marque la dispersion à l'étranger d'une des plus prestigieuses collections françaises de l'Ancien Régime ; elle donne l'occasion à des spéculations marchandes hardies et d'un type nouveau ; elle est l'origine des premières expositions de maîtres anciens (voir Francis Haskell, *The Ephemeral Museum*, Yale University Press, 2000). Le colloque se propose

d'étudier cet événement à la lumière de documents nouveaux et d'aborder à son sujet des questions inédites : dans le contexte de débats politiques essentiels, pratiques commerciales, acteurs (collectionneurs, marchands et intermédiaires) et influence de cette vente sur l'art anglais.

**2. Possession ou perte du patrimoine
artistique : l'identité nationale en question :**
Il s'agit d'étudier les implications culturelles liées aux « conquêtes artistiques » de la France en Europe, afin de comprendre les mécanismes à la faveur desquels elles ont joué un rôle central dans l'élaboration, hors de France, de l'idée de patrimoine. Quatre territoires où, à cette époque, ces questions sont particulièrement sensibles et complexes sont plus particulièrement considérés : l'Allemagne, la Belgique, l'Autriche et l'Italie.

3. Transformations :

Le thème du changement du statut des œuvres d'art est abordé sous des éclairages très différents. D'abord dans le domaine archéologique, à travers deux exemples : les ruines comme reliques dans le processus de muséalisation du *Foro Romano* ; les missions archéologiques françaises et la décontextualisation des grands ensembles monumentaux. Ensuite : le « recyclage » des objets d'art de l'Ancien Régime dans le marché de l'art européen de la première moitié du XIX^e ; enfin le « Culte du catalogue ».

4. Le modèle français :

Comment le modèle du Grand goût français, étroitement lié à suprématie de la monarchie de l'Ancien Régime, qui s'est imposé dans l'Europe des Lumières, peut-il évoluer pendant la période napoléonienne et post-napoléonienne ? Nous partons, pour étudier ce thème, d'exemples ponctuels : une chaise ayant appartenu à Louis XVI, un fauteuil ayant appartenu à Napoléon Bonaparte, deux objets « émigrés » en Amérique et exposés à la *New-York Historical Society*, devenus, au même titre, trophées représentant le goût et le pouvoir français ; la réception de l'art français à l'étranger, notamment en Allemagne et dans le Bas-Canada ; et l'influence du modèle français dans la création de nouvelles institutions culturelles à Rio de Janeiro.

5. Mouvements d'œuvres d'art :

Les guerres révolutionnaires, la politique des confiscations, les suppressions des ordres religieux, ainsi que la décadence économique et politique des familles aristocratiques entraînent une vaste circulation d'œuvres d'art et des changements sans retour de la géographie artistique de l'Europe. Sans aborder la question dans toute son ampleur, quelques cas significatifs sont évoqués : confiscations et restitutions, l'exemple du Cabinet des Médailles ; les vicissitudes de la collection de Caroline Murat, reine de Naples ; la présence nouvelle de la peinture espagnole dans le marché de l'art anglais.

Pour conclure ces journées, un débat-rencontre propose de croiser le regard d'un historien de l'art et celui d'un historien sur quelques-uns des thèmes abordés pendant le colloque.

Le programme du colloque, ainsi que le bulletin d'inscription, seront disponibles sur le site de l'INHA au mois de novembre.

Monica Preti-Hamard

Pensionnaire à l'INHA

Paris :

Monica Preti-Hamard
T. 01 47 03 89 74
E. monica.preti-hamard@inha.fr
Sabine Jaubert / Angela Julibert
T. 01 47 03 89 81
sabine.jaubert@inha.fr
angela.julibert@inha.fr

Los Angeles :

Roberta Panzanelli
T. 310 440 7426
rpanzanelli@getty.edu
Hannah Miller
T. 310 440 7661
hmiller@getty.edu

Annonces

Publications

Appel à communication

Avis de recherche

Départs

Publications

À nos grands hommes, la sculpture publique en France jusqu'à la seconde guerre mondiale

Un répertoire illustré des statues et monuments commémoratifs érigés en France, de la Révolution à la seconde guerre mondiale, est pour la première fois accessible au plus large public. Il présente un réel intérêt pour l'histoire de la sculpture, de la ville, du décor urbain, des sociétés : tout citoyen, qu'il déambule quotidiennement dans sa commune ou qu'il voyage, a sans cesse sous les yeux des monuments commémoratifs, statues ou bustes, monuments aux morts ou fontaines, sculptures destinées à défendre des idées ou à répandre une certaine conception esthétique.

Ce corpus informatisé de 5 000 monuments a été conçu grâce à la collection de 20 000 cartes postales anciennes, constituée à partir des années 1970 par France Debuissou. À la suite d'une fructueuse collaboration entre le collectionneur et le musée d'Orsay, puis avec l'Institut national d'histoire de l'art, ce corpus peut aujourd'hui être livré au public grâce au soutien du ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche. La base scientifique (cédérom « Chercher »)

et l'application documentaire (cédérom « Comprendre ») ont bénéficié de l'apport des spécialistes de la question.

Le double cédérom a été conçu pour être accessible aussi bien au grand public qu'aux scientifiques, grâce à une interface très conviviale et à un volet d'« approche générale » proposé dans « Comprendre » : ainsi, néophytes et curieux peuvent se familiariser avec un domaine inconnu de manière interactive et dynamique. Il permet de tisser des liens avec la mémoire locale et d'associer des réseaux de recherche à de nouveaux projets régionaux ou associatifs. Il peut enfin être un nouvel outil pour l'enseignement : itinéraires de découverte au collège, travaux personnels encadrés au lycée, et option Histoire des arts.

À nos grands hommes repose donc sur un pari : grâce aux nouveaux média, un produit peut être à la fois de haut niveau scientifique et grand public, s'il est conçu dès l'origine dans cette perspective. Il veut dépasser l'opposition entre catalogue raisonné et ouvrage de vulgarisation, et montrer qu'il est possible, sans sacrifier la qualité de l'information, de donner accès aux œuvres selon des visions différentes, adaptées à chaque public.

Le cédérom À nos grands hommes est disponible :

– à la librairie du musée d'Orsay (T. 01 40 49 47 49 / 49 57) et dans le réseau des librairies de la RMN – sur commande, à l'INHA, Joëlle Gurfinkiel, 01 47 03 89 54)

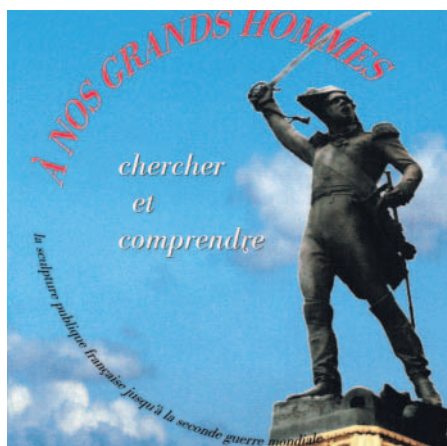
© musée d'Orsay / France Debuissou / INHA 2004, ISBN 2-9519307-1-2, 45 euros.

Histoire du cinéma. Problématique des sources

Journées d'étude « Histoire du cinéma et histoire de l'art », novembre 2002
Sous la direction d'Irène Bessière et Jean A. Gili

L'intégration du cinéma dans le champ scientifique de l'INHA constitue une reconnaissance et une étape décisive dans le développement des travaux. Dans cette perspective a été créé en 2000, sous la responsabilité d'Irène Bessière et de Jean A. Gili, un groupe de recherche « Histoire du cinéma et histoire de l'art » associant spécialistes français et correspondants étrangers. Ce groupe s'est lancé dans un programme pluriannuel se structurant selon trois axes : les sources, les méthodes, les objets de l'histoire du cinéma. Un colloque inaugural consacré à la problématique des sources s'est tenu à la Maison des sciences de l'homme en novembre 2002. Trois sessions ont successivement abordé la nature, les lieux et les conditions d'archivage, la mise en œuvre des sources. Le présent ouvrage met à la disposition des lecteurs l'ensemble des communications. Il confirme la richesse et la diversité des interventions présentées au cours de deux journées particulièrement denses. Il présente également quelques études sur les rapports entre l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art. L'édition de ces actes a été rendue possible grâce au soutien de l'Institut national d'histoire de l'art, de la Maison des sciences de l'homme et du Centre d'études et de recherches sur l'histoire et l'esthétique du cinéma (UFR 03, université Paris I). L'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma a été associée à l'ensemble des travaux.

© INHA/MSH/CERHEC/AFRHC 2004, 16 x 23,5 cm, 344 pages, broché, ISBN 2-913758-81-9, 30 euros.



Appel à communication

Colloque international

« Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines »

Society of Architectural Historians / INHA

Paris, 1^{er}-4 septembre 2005

La Society of Architectural Historians (SAH, Chicago) et l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) coorganisent un colloque dont l'objectif est de développer les échanges entre les historiens de l'architecture à l'échelle internationale. Ce sera le second d'une série de colloques organisés en Europe par la SAH dont les rencontres se tenaient depuis plus de cinquante ans aux États-Unis et au Canada. Le colloque a pour but de rassembler des chercheurs (historiens de l'art, conservateurs, architectes, sociologues, géographes, etc.) qui travaillent dans le champ de l'architecture et de son histoire, quel que soit leur type d'approche. Les trois journées du colloque porteront sur les problèmes qu'a fait émerger récemment la prise en compte des mutations des limites spatiales, temporelles et disciplinaires qui touchent autant les objets de l'historien de l'architecture que le champ de ses investigations. Le thème du colloque sera développé dans le cadre de sessions plénières et d'ateliers. Les organisateurs invitent donc des chercheurs individuels à faire des propositions de communication pour les sessions plénières, et des réseaux ou équipes de chercheurs à organiser un atelier. Le colloque se déroulera sur trois jours, chaque journée étant dévolue à l'un des aspects du thème général de la conférence : limites territoriales, limites temporelles, limites disciplinaires. Il sera accompagné de visites architecturales à Paris et dans ses alentours.

L'appel à communication est accessible en français sur le site internet de l'INHA :

www.inha.org

et en anglais sur le site de la SAH :

www.sah.org

Avis de recherche

En 2002, l'INHA a retrouvé le fonds de photographies du célèbre collectionneur Eugène Piot (1812-1891), constitué de 215 calotypes (négatifs sur papier) et de 78 épreuves sur papier salé.

Une trentaine à peine de ces photographies, qui représentent des monuments de France, de Grèce et d'Italie photographiés entre 1849 et 1854, était connue jusqu'ici. Afin de faire connaître ce patrimoine inédit, l'INHA prépare un catalogue raisonné de l'œuvre photographique d'Eugène Piot.

Il lance donc un appel aux collections publiques et privées, françaises ou étrangères, qui posséderaient telle ou telle de ses photographies, susceptible de compléter ce catalogue.

Contact :

jerome.delatour@inha.fr

Départs

Agnès Rosolen, conservateur en chef, qui était responsable du service public, des magasins et du redéploiement à la Bibliothèque de l'INHA, a été nommée à la bibliothèque de la Faculté Jean Monnet, à Sceaux, spécialisée en droit, qui dépend de l'université Paris XI. Elle y est responsable, depuis le 1^{er} septembre 2004, des collections, du service public et du site web.

Thomas Jacqueau, chargé d'études et de recherche, nous quitte pour prendre le poste d'administrateur de la « Cité des Augustes », compagnie théâtrale brestoise.

Annonces

Nouveaux collaborateurs de l'INHA

Nouveaux collaborateurs de l'INHA

Catherine Barallier, bibliothécaire, a rejoint en août 2004 le service de la politique documentaire et des acquisitions du département de la Bibliothèque et de la Documentation. Elle a précédemment travaillé, durant cinq ans, au service art du département Littérature et Art de la Bibliothèque nationale de France, où elle était chargée notamment du catalogue des ouvrages en anglais, italien, espagnol, portugais, et de la mise à jour de pages des signets Art. Elle a également exercé des fonctions de bibliothécaire à l'École supérieure des sciences économiques et commerciales (ESSEC), au Centre culturel français de Milan et à la Fondation nationale des sciences politiques.

D'abord passionné par l'archéologie et l'architecture médiévale, **Olivier Bonfait** s'oriente, sous l'impulsion d'Antoine Schnapper, vers l'histoire du collectionnisme à Paris autour de 1700 avant d'entreprendre une thèse sur les relations entre peinture et société à Bologne aux XVII^e et XVIII^e siècles (*Les tableaux et les pincesaux. La naissance de l'école bolonaise*, 1992, publié en 2001). Grâce à un séjour comme pensionnaire à la Villa Médicis (1992-1993), il entre dans l'univers de Poussin. Après cinq années comme maître de conférences pour la période moderne à l'université de Paris IV-Sorbonne, il devient chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome (1998-2004). Il développe alors les activités du département d'histoire de l'art en élaborant des programmes de recherches informatiques (sur la population des artistes, sur les sculpteurs français à Rome, sur les envois de Rome au XIX^e siècle), et organise différentes expositions (dont « Le Dieu caché » ; « Maestà di Roma : les artistes français à Rome au XIX^e siècle »), des cycles de séminaires, souvent pluridisciplinaires, aussi bien sur l'art moderne que sur l'art contemporain, lance des publications (dont la revue *Studiolo*). Il a soutenu son habilitation à diriger des recherches en décembre 2003 (*Rome-Paris, 1630-1680. Poussin et le grand format : comment la France s'approprie l'idée de peinture*) et travaille actuellement à une édition des Entretiens de Félibien.

Conseiller scientifique à l'INHA depuis octobre 2004, il est en charge des relations internationales de l'institut et coordonne l'axe de recherche sur l'histoire du goût.

Diplômée de l'École du Louvre (premier et second cycle), **Claire Bonnotte** a suivi au cours de sa scolarité la spécialité « Architecture et décor des grandes demeures royales ». Durant l'année de muséologie, elle a rédigé une monographie consacrée aux *Arts du théâtre à travers la peinture et les arts graphiques français de la première moitié du XVIII^e siècle*, sous la direction de Claudette Joannis et Marie-Catherine Sahut.

En 2003-2004, elle a travaillé dans le cadre d'un DEA mené sous la direction de Jean-Pierre Caillet (Paris

X-Nanterre) sur *L'iconographie des Pèlerins d'Emmaüs : ses implications liturgiques et sacramentelles du IX^e au XIII^e siècle en Occident*. Son étude à caractère iconologique porte sur les nombreuses occurrences de ce thème dans l'art médiéval, émanant aussi bien du domaine monumental (sculpture, peinture murale, vitrail, mosaïque) que mobilier (reliquaires, objets destinés au service du culte, enluminure). Elle a montré combien cette iconographie comporte une signification particulière pour la période historique considérée, et a souligné les implications de ce thème en terme de liturgie eucharistique, sa portée exégétique comme ses rapports avec le développement du pèlerinage. Elle a enfin montré la différence d'interprétation induite selon l'emplacement des représentations au sein de l'édifice.

En 2004-2005, elle poursuit en thèse les axes de recherche établis lors de son DEA, toujours sous la direction de Jean-Pierre Caillet, et a intégré l'INHA en tant que chargée d'études et de recherche.

Frédéric Cousinié est diplômé en sciences politiques et docteur en histoire de l'art (université Paris IV, 1997). Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (1995), il a dirigé l'Institut culturel français de Bilbao (1998-2000), et est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université de Provence depuis 2000. Il a publié *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle* (L'Harmattan, 2000) et doit faire paraître *Marges de la mimésis. La représentation et ses objets-limites (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Gérard Monfort, 2004), ainsi que *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle* (Publications de l'université de Provence, 2005). Conseiller scientifique à l'INHA pour la période moderne, il sera notamment chargé du programme « Histoire de l'histoire de l'art » et des questions éditoriales.

Entrée à l'INHA en octobre 2004, en tant que chargée d'études et de recherches, **Caroline Guibert** est titulaire d'un DEA d'histoire de l'art effectué à la Sorbonne-Paris IV sous la direction de Bruno Foucart. Elle s'était consacrée pendant son année de maîtrise à une étude monographique portant sur le sculpteur Camille Lefèvre (1853-1933). Elle prépare actuellement une exposition consacrée à cet artiste à Saint-Ay (Loiret) où seront présentés ses sculptures, photographies et dessins. Elle avait consacré son DEA à la question des rapports entre la sculpture et la presse entre 1880 et 1900, en s'appuyant essentiellement sur la critique des Salons. Elle commence une thèse sur le thème de la réception critique de la sculpture sous la Troisième République qui devrait mettre en avant une problématique spécifique à la sculpture à travers une analyse des divers écrits qui lui ont été consacrés.

Parallèlement, elle a effectué de nombreux stages,

notamment à l'Ensb-a où elle a participé à la préparation de l'exposition « Dieu et Mortels, les thèmes homériques dans les collections de l'École des beaux-arts », et aux Archives nationales où elle a travaillé sur le fonds photographique des monuments publics en France sous la Troisième République.

Éric Peltier, bibliothécaire, assure depuis le 1^{er} septembre 2004 la responsabilité de la section des périodiques au sein du service des acquisitions et de la politique documentaire du département de la Bibliothèque et de la Documentation. Titulaire d'un DEA d'histoire de l'art du XX^e siècle et lauréat du concours 1996 de bibliothécaire territorial, Éric Peltier a exercé à la bibliothèque municipale de Puteaux, comme responsable des sections adultes des trois sites de la ville.

Isabelle Rollet, conservatrice en chef des bibliothèques, a rejoint le département de la Bibliothèque et de la documentation de l'INHA le 1^{er} septembre 2004. Elle y exerce les fonctions de chef du service des services aux publics et des magasins. Titulaire d'une maîtrise de psychologie génétique, d'un DESS de documentation et du diplôme de Conservateur des bibliothèques, elle a exercé une dizaine d'années dans le réseau des bibliothèques de la ville de Paris. Nommée à la BnF à sa sortie de l'ENSSIB en 1993, elle a été successivement adjointe au chef du service de la conservation du département des Périodiques, puis chef de ce service. Responsable du transfert des collections de Richelieu vers Tolbiac, elle a été responsable du service Conservation et magasinage du département Droit, économie, politique. Depuis mars 2001, elle était chef du service de la presse de ce département.

Directeur de la publication :	Impression :
Alain Schnapp	STIPA
Responsable :	Montreuil
Martine	CP n° 0405 B 06553
Segonds-Bauer	ISSN 1620-7815
Coordination :	Prix : 3€
Juliette Solvès	INHA
Conseiller artistique :	2, rue Vivienne
Philippe Apeloig	75002 Paris
Conception graphique :	T. 33 (0)1 47 03 86 04
Joël Renaudat	F. 33 (0)1 47 03 86 36
	www.inha.fr