

1
Éditorial

2-3
Galerie Colbert
Le CETHA

4-7
**Le point sur un fonds,
un outil, une recherche**
Otto Freundlich
Bernard Dorival

8-15
Comptes rendus
Percier et Fontaine
Le XIX^e siècle et l'architecture
de la Renaissance
Histoire de l'art au XIX^e siècle
Vitrail et arts
Actualité de la recherche
en histoire de l'art italien
Perspective pour l'histoire de l'art

16-18
Annonces
Goya graveur
*Louis Marin. Le pouvoir
dans ses représentations*
Studiolo
Bulletin de l'Association des
historiens de l'art italien

19-23
Du côté de la bibliothèque
Les cartons d'invitation
aux expositions
Les catalogues de vente
au catalogue
La Bibliothèque numérique
Prêts de la bibliothèque

24-26
Publications

27-28
**Nouveaux collaborateurs
à l'INHA**



Intérieur de la salle Labrouste lors du déménagement des collections des Imprimés vers le site François-Mitterrand.
© Alain Goustard / BnF/EMOC

Éditorial

Au mois d'août 2007, le ministère de la Culture et de la Communication, associé au ministère de l'Éducation nationale, a confié à l'architecte Bruno Gaudin la réhabilitation du quadrilatère Richelieu. Il sera assisté dans cette tâche par trois entreprises : Iosis, L'observatoire 1 et le cabinet Casso & Cie. Bruno Gaudin a réalisé à Paris (avec son père Henri Gaudin) la rénovation complète du musée des Arts asiatiques-Guimet ; parmi ses autres réalisations, il faut citer l'École d'Art et de Design d'Amiens et la Bibliothèque universitaire de l'École normale supérieure de Lyon. Il sera d'abord procédé à la mise en sécurité du quadrilatère dont les conditions ne sont plus conformes aux normes d'aujourd'hui. À cette exigence technique fondamentale s'en ajoute une autre : celle de définir un nouvel avenir pour ce magnifique ensemble historique de bâtiments où se côtoieront les départements spécialisés de la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque de l'INHA et la Bibliothèque de l'École nationale des chartes. Les sept départements spécialisés de la Bibliothèque nationale de France seront rénovés et modernisés. Ayant atteint sa pleine expansion, la Bibliothèque de l'INHA s'étendra sur 10 000 m², dans la salle Labrouste et sur quatre niveaux des magasins du même nom, ouverts aux collections et au public.

La Bibliothèque de l'École nationale des chartes sera déployée sur 1 000 m² le long de la rue des Petits-Champs, les services administratifs et les salles de cours de cet établissement s'installant au 65 rue de Richelieu. Bruno Gaudin et ses équipes ont rendu un premier diagnostic sur les enjeux et défis de cette rénovation. En décembre, le schéma directeur architectural a été proposé au mandataire du maître d'ouvrage, l'Établissement public de maîtrise d'œuvre culturelle (EMOC) et aux partenaires. Il convient de noter ainsi le soin extrême apporté à la mise en valeur des belles parties de l'architecture du lieu, qu'il s'agisse des salles de lecture, des galeries, ou des cours et des jardins. La mise en lumière et la reprise complète de l'éclairage de ces bâtiments historiques sont également remarquables. Quant aux espaces communs de circulation et d'accueil, ils sont totalement repensés, afin de contribuer à une meilleure orientation et à un meilleur confort des lecteurs et de créer un « esprit des lieux » accueillant. Si la modernisation des fonctionnalités essentielles reste évidemment l'objectif de cette rénovation, on se réjouira de l'attention portée au respect des créations passées.

Martine Poulain

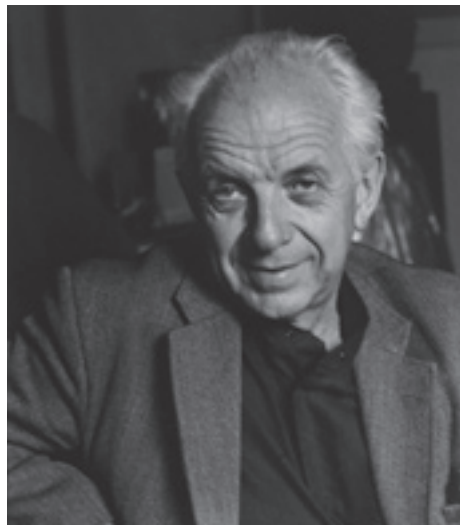
Directrice de la Bibliothèque de l'INHA

Galerie Colbert

Le Centre d'Histoire et Théorie de l'Art de l'École des Hautes Études en Sciences sociales (CETHA)

Fondé par Hubert Damisch en 1977, le Centre d'Histoire et Théorie de l'Art de l'École des Hautes Études en Sciences sociales (CETHA) est un lieu d'échanges féconds entre l'histoire de l'art et l'ensemble des sciences humaines. Son intitulé renvoie au propos de son fondateur selon lequel « on ne saurait faire de l'histoire qu'au prix de quelques théories, et de la théorie qu'au prix de beaucoup d'histoire ». Son rayonnement international repose sur la diffusion et sur les nombreuses traductions des ouvrages de ses membres, ainsi que sur les liens avec des chercheurs étrangers régulièrement invités par le centre. Parmi ceux-ci, il convient de citer Michael Fried, Rosalind Krauss, Victor Stoichita et Hans Belting pour évoquer certains travaux proches de nos directions de recherche : les relations entre l'histoire de l'art, la psychanalyse et la théorie du langage ; l'épistémologie de l'histoire de l'art et l'histoire ; l'anthropologie et l'archéologie de la modernité. Louis Marin et Jean-Claude Bonne ont été les premiers membres du centre. Georges Didi-Huberman, Daniel Arasse, François Lissarrague, Jacques Aumont, Éric Michaud, André Gunther et moi-même les avons rejoints pendant les années 90. Le CETHA se nourrit d'abord des relations avec son environnement immédiat composé par les autres centres de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Ses interlocuteurs naturels ont toujours été des historiens ouverts à d'autres disciplines, mais aussi des philosophes, des anthropologues et des sémioticiens. Ces connexions ont été très marquées au moment de la fondation du centre par les méthodologies structuralistes, notamment l'anthropologie structurale, la sémiotique, les théories du langage. À ces référents théoriques, il faut ajouter les approches analytiques freudiennes et lacaniennes, notamment l'élaboration psychanalytique de l'analyse du travail du rêve, mais aussi la symptomatologie de la culture et de l'art. Le CETHA se caractérise par une démarche qui, en croisant les disciplines, ne se limite pas aux questions classiques posées aux œuvres d'art par l'histoire de l'art

traditionnelle. Cette démarche est à la fois critique et constructive, elle aboutit à la production « d'objets théoriques ». Parmi les premiers objets de réflexion à la fois historique et théorique construits par Hubert Damisch, « le nuage » illustre bien cette notion. Dans le dispositif expérimental de la perspective mis au point par Brunelleschi, le nuage occupe une position marginale à partir de laquelle il devient possible de défaire l'apparente naturalité de la machinerie de la perspective et des opérations qu'elle permet. De son côté, Jean-Claude Bonne s'est orienté vers une reformulation du statut de l'ornement au Moyen Âge. À travers la mise au point d'une méthode d'analyse



Hubert Damisch. © Renate Ponsold

formelle des dynamiques de l'ornemental en connexion avec l'action liturgique, il a rendu central ce qui était considéré auparavant comme un simple supplément, jouant ainsi, à sa manière, l'opération de déplacement inaugurée par Hubert Damisch avec le « nuage ». Les recherches conduites par Louis Marin autour de l'âge classique se caractérisent par une approche analytique de l'efficacité des systèmes de représentation. Élaborant les outils théoriques susceptibles de décrire l'inscription du spectateur dans le texte visuel, il parvient à analyser ses dispositifs d'énonciation et à faire apparaître ses enjeux politiques et religieux. Le travail accompli par Marin autour des modalités de

présentation de la représentation mobilise un ensemble d'objets théoriques : le cadre et le frontispice, mais aussi l'autoportrait et le paysage. Il rejoint ainsi les réflexions de Damisch, pour lequel un objet théorique manifeste son efficacité heuristique dans le va-et-vient entre un objet particulier et les multiples paradigmes théoriques qu'il met en jeu. Proche d'une « théorie du singulier », cette optique se propose de conserver toute la complexité historique et anthropologique des œuvres ; les questions soulevées sont en effet d'autant plus fécondes qu'est plus forte la tension entre la singularité de l'objet et les bouleversements épistémologiques qu'il produit. Les travaux conduits collectivement par Damisch, Marin, Arasse et Didi-Huberman sur les Annonciations italiennes sont un bon exemple de cette approche ; si les points de vue diffèrent, tous partagent la conviction que certaines transformations dans la série des Annonciations de la Renaissance italienne puissent être étudiées comme des opérations à portée théorique. Celles-ci situent en effet l'Annonciation au croisement de la théorie albertienne de l'*Istoria* et de la théologie de l'incarnation, faisant apparaître un travail pictural engagé dans la paradoxale mise en forme d'un mystère plutôt que dans le simple récit d'un événement. Grâce aux recrutements des années quatre-vingt dix, les travaux du CETHA se sont diversifiés aussi bien sur le plan des objets que sur celui des méthodes. Hubert Damisch a consacré plusieurs ouvrages aux conceptions freudiennes de la beauté et de l'art, tout en étendant ses analyses à l'architecture et à la ville moderne. Georges Didi-Huberman a développé des travaux importants sur l'épistémologie de l'histoire de l'art en esquissant progressivement une nouvelle approche de « l'anthropologie du visuel » à partir d'objets appartenant au Moyen Âge et à la Renaissance, mais aussi à notre modernité la plus récente. Daniel Arasse a proposé son « histoire rapprochée des œuvres » qui, rejetant les catégories générales de l'histoire des styles et les démarches réductrices de l'iconologie, s'attache aux émergences des singularités que seul un regard nourri d'une culture

historique rigoureuse peut saisir. Éric Michaud a étudié le rapport entre les images et les constructions idéologiques, notamment aux XIX^e et XX^e siècles. Il a notamment mis en lumière les points de contact entre les théories biologiques de l'efficacité des images et les théories artistiques à l'époque des avant-gardes et des totalitarismes. Jacques Aumont a poursuivi son travail sur l'esthétique de l'image mouvante dans deux directions principales liées, la première, à l'idée warburgienne de migrations (notamment entre peinture et cinéma), la seconde à la notion de « matière » de l'image, où il a cherché un renouvellement de la question du figural posé (à propos d'images de peinture) dans les années 70. François Lissarague a considérablement transformé l'interprétation archéologique traditionnelle des images de la Grèce ancienne en les situant au croisement des croyances et des pratiques, en constituant et en comparant des séries iconographiques essentielles à la compréhension de certains aspects de la culture grecque auxquels on ne peut rattacher aucun texte. J'ai développé à mon tour un travail sur l'affectivité – dimension largement écartée par les approches iconographiques – et analysé les formules gestuelles ritualisées de l'affect dans leurs expressions poétiques, picturales, religieuses et politiques à l'époque baroque. André Gunthert a étudié les implications théoriques des dispositifs d'enregistrement de type photographique en le mettant au service d'une façon nouvelle d'écrire l'histoire de la photographie qui accorde une place déterminante aux pratiques et à l'histoire des techniques. Sylviane Agacinski a entrepris son histoire philosophique de la différence des sexes et des imaginaires qu'elle implique. Longtemps associés à notre centre, Pierre Antoine Fabre a engagé ses travaux sur le statut de l'image dans les textes fondateurs de la Compagnie de Jésus, Danièle Cohn a développé un important travail de redécouverte et de mise à jour de la tradition philosophique allemande, et Patricia Falguière a poursuivi ses travaux sur l'exposition des objets naturels et artificiels à l'époque du maniérisme, en relation

avec les catégories néo-aristotéliennes. Par certains aspects, cette deuxième phase des travaux du CETHA témoigne d'une continuité avec la première, alors que le domaine des objets étudiés s'est considérablement élargi. Les membres du CETHA ont participé, par les séminaires qu'ils organisent et par leurs publications, aux débats épistémologiques les plus actuels : la relation entre art et anthropologie, la question de la temporalité des images et de leur historicité, leur puissance figurale, leur portée politique, leur capacité de témoigner de l'histoire aux limites de la figurabilité, les relations entre ces enjeux majeurs et les expressions artistiques anciennes et contemporaines. Depuis son installation au sein de l'INHA en 2002, notre centre a connu un accroissement considérable de ses activités scientifiques. Nos doctorants ont participé à la création de la première revue en ligne d'histoire et théorie des images, *Images Re-vues*, dont nous accueillons le comité de rédaction et les séminaires annexes. Nous avons organisé quatre nouveaux groupes de recherches : le *Laboratoire des objets théoriques*, qui poursuit la tradition inaugurée par les travaux de Hubert Damisch et Louis Marin ; *ACEGAMI* (Analyse culturelle et Études de Genre / Art, Mythes et Images), coordonné par Anne Creissels et Giovanna Zapperi ; un groupe de recherche européen : *Image, dévotion et exégèse visuelle à l'époque moderne*, sous la responsabilité de Michel Weemans, associant le CETHA aux universités de Leyde, Louvain, Madrid et Séville ; *La construction du réel dans l'art contemporain*, équipe de chercheurs et de doctorants issue de la collaboration du CETHA avec l'École des Beaux-Arts de Lyon, sous la direction de Bernhard Rüdiger et de moi-même. Depuis 2005, le CETHA accueille en outre le *LHIVIC*, Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine, dirigé par André Gunthert, un groupe de recherche consacré à l'étude des pratiques iconographiques de la période contemporaine, en particulier celles issues des technologies d'enregistrement (photographie, cinéma, vidéo...). Pilotée en grande partie par les membres du *LHIVIC*, la revue *Études photographiques* s'est imposée

comme la référence majeure dans le domaine de la théorie et de l'histoire de la photographie en France, contribuant ainsi au rayonnement du CETHA. En 2007, Éric Michaud s'est associé au programme de recherche qu'Anne Lafont a engagé au sein de l'INHA sur l'histoire de l'art en France de 1900 à 1940, en collaboration avec Duke University et la Scuola normale superiore de Pise. Suivant le principe fondamental propre à l'EHESS de l'initiation à la recherche par les voies de la recherche elle-même, les membres du centre et ceux qui y sont associés animent des séminaires centrés sur leurs travaux en cours destinés aux doctorants, mais ouverts aussi à de nombreux auditeurs libres. Le CETHA participe par ailleurs au master *Théories et pratiques du langage et des arts* de l'EHESS, en collaboration avec le CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage), avec lequel nous nous sommes associés en 2006, dans un laboratoire commun CNRS / EHESS. Parmi les projets du CETHA, il convient de signaler le colloque *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin* qui se tiendra à l'INHA, les 5 et 6 décembre 2008. À partir des réflexions de Benjamin, nous essaierons de cerner les questions nouvelles qui s'ouvrent à l'histoire de l'art : l'historicité anachronique des images, la question du montage et de l'image dialectique, la condition actuelle de la relation entre l'histoire de l'art, l'éthique, l'esthétique et la politique. Dans un avenir proche, nous espérons intensifier encore le dialogue déjà bien établi avec les responsables scientifiques de l'INHA ainsi qu'avec les collègues dont les centres de recherche sont installés dans la galerie Colbert, notamment autour des enjeux épistémologiques transdisciplinaires que notre communauté scientifique reconnaît désormais comme majeurs.

Giovanni Careri

Directeur du CETHA/EHESS

Le point sur un fonds, un outil, une recherche

Le fonds d'archives de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich

À la mort d'Otto Freundlich en 1943 et selon ses dernières volontés, sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss est chargée de veiller sur les œuvres conservées dans son atelier rue Henri-Barbusse, à Paris. Avec l'appui de personnalités telles que Marcelle Cahn, Sonia Delaunay, Jean Arp, André Heurtaux et Henri Valensi, elle fonde en 1957 l'Association des amis d'Otto Freundlich dont l'adresse est celle de l'atelier de l'artiste. Au décès de Jeanne Kosnick-Kloss en 1966, toutes les œuvres restées dans l'atelier font l'objet d'une donation au musée de Pontoise. L'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich – tel est son nouveau nom – est alors présidée par René Drouin. Edda Maillet, secrétaire générale de l'association, accèdera plus tard au titre de conservateur du musée de Pontoise. Les archives en possession de l'association ont été déposées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) en 2004 par Edda Maillet. Deux ans plus tard, un projet de mise en valeur du fonds est élaboré grâce à l'action conjointe de trois institutions : l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), l'IMEC et le Centre André Chastel. Otto Freundlich est né le 10 juillet 1878 à Stolp (ancienne Poméranie). Fils d'un commerçant aisé de confession juive, il abandonne en 1904 ses études et renonce à toute formation professionnelle. Sa famille le prive dès lors de tout soutien financier. Freundlich s'intéresse à l'histoire de l'art durant des séjours à Berlin et à Munich, puis complète sa formation artistique par de nombreux voyages entre l'Allemagne et l'Italie. En mars 1908, il arrive à Paris et s'installe dans l'atelier du Bateau Lavoir à Montmartre, où habitaient déjà Picasso et Herbin. Il y côtoiera entre autres Braque, Juan Gris, Derain ou encore Max Jacob. À cette époque, il a déjà mis au point une technique particulière de peinture qui vise à appliquer des plans colorés, nets et entièrement constructifs. Il restera ensuite fidèle à ce mode de représentation. En 1911, il peint son premier tableau abstrait. Parallèlement à ses recherches artistiques, il produit de nombreux écrits qui seront pour la plupart publiés, souvent par

l'intermédiaire de revues, en France et en Allemagne. Freundlich est un artiste très engagé qui croit profondément que l'art peut changer le monde et les hommes. En 1930, Otto Freundlich rencontre Jeanne Kosnick-Kloss qui sera désormais sa compagne. Tout au long de sa vie, il sera en relation avec de grands artistes comme Arp, Delaunay, Derain, Gropius, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Picasso, etc. Beaucoup le soutiendront dans les moments les plus difficiles. En 1938, Braque, Jean Cassou, Gleizes, Herbin, Max Ernst et d'autres personnalités organisent ainsi un événement de soutien pour l'anniversaire de ses soixante ans : la galerie Jeanne Bucher-Myrbor lui consacre une exposition, et une souscription est lancée pour offrir l'un de ses tableaux au musée du Jeu de Paume. Soumis sans cesse à de graves difficultés financières, c'est souvent grâce à l'appui de son entourage immédiat qu'il parvient à vivre et à travailler. Il faut citer notamment Hedwig Muschg qu'il rencontra en 1926 à Paris et qui l'aidera financièrement jusqu'à sa disparition. Dès septembre 1939, Otto Freundlich est interné en tant que « ressortissant d'une puissance ennemie ». Il passera par les camps de Colombes, Blois, Francillon, Marolles, Cepoy, avant d'être libéré au début du mois de mars 1940 et de rejoindre Jeanne Kosnick-Kloss dans leur atelier à Paris. Durant cette période, il réitère sa demande de naturalisation française déjà plusieurs fois formulée bien avant la guerre. En vain. Fin mai 1940, il est à nouveau interné au stade Buffalo, puis à Bassens en Gironde. Le 20 juin 1940, le commandant du camp de Bassens décide de libérer les prisonniers devant l'avancée de l'armée allemande. Avec l'aide d'un ami, Franz Pfemfert, directeur de la revue *Die Aktion*, il réussit à atteindre Saint-Paul-de-Fenouillet (Pyrénées-Orientales), où il s'installera dans une chambre d'hôtel en attendant des nouvelles de Jeanne. Ce moment sera l'un des plus éprouvants de sa vie, où coupé de tous, il souffrira de la faim. La famille Hurtado, logeant dans le même hôtel, le sauvera en lui donnant chaque jour un peu de nourriture et en réglant sa note d'hôtel. Fin septembre 1940, Jeanne

Kosnick-Kloss le rejoint à Saint-Paul-de-Fenouillet où ils s'installent. Durant cette période, ils vont chercher à rejoindre les États-Unis et seront en contact avec Varian Fry, responsable à Marseille du Comité américain de secours. Là encore, sans succès. Début 1943, ils s'installent à Saint-Martin-de-Fenouillet dans une famille, chez Joseph et Marie Benassis. Le 23 février 1943, Otto Freundlich est arrêté sur dénonciation. Il est envoyé au camp de Gurs. Avant de monter dans le train qui l'emmènera à Drancy, il dicte quelques mots à une infirmière de la Croix-Rouge, Mlle Duprez, à l'attention de Jeanne Kosnick-Kloss, où il explique qu'en cas de malheur, il lui lègue l'ensemble de son travail conservé dans son atelier de la rue Henri-Barbusse. Otto Freundlich meurt le 9 mars 1943, au camp de Lublin-Maidanek, en Pologne. Lorsque le fonds d'archives Freundlich a été déposé à l'IMEC, il comprenait environ cinquante grands cartons. Un premier travail de classement sur l'ensemble du fonds avait déjà été effectué par Edda Maillet. Tous les documents ont été répertoriés ; plusieurs inventaires ont été dressés. Pour chaque document original existe une ou souvent plusieurs reproductions ; chaque élément est accompagné d'une fiche descriptive et informative sur son contenu et son histoire. Mon travail a été de compléter le classement du fonds, de reconditionner l'ensemble des documents dans des matériaux spécifiques à leur conservation, puis d'inventorier la majeure partie du fonds, celle touchant Otto Freundlich, dans une base de données pour qu'il puisse être consulté. Ce travail terminé, le fonds se présente ainsi. Au total, trente-cinq boîtes d'ouvrages et quatre-vingt-deux boîtes d'archives complétées par six boîtes d'archives grand format. Les trente-cinq boîtes d'ouvrages constituent la bibliothèque d'étude du fonds, riche en livres et revues parus notamment durant les années 30. Parmi ces documents se trouvent : plusieurs travaux universitaires, dont certains entièrement consacrés à Otto Freundlich ; des ouvrages monographiques sur l'artiste ; des catalogues

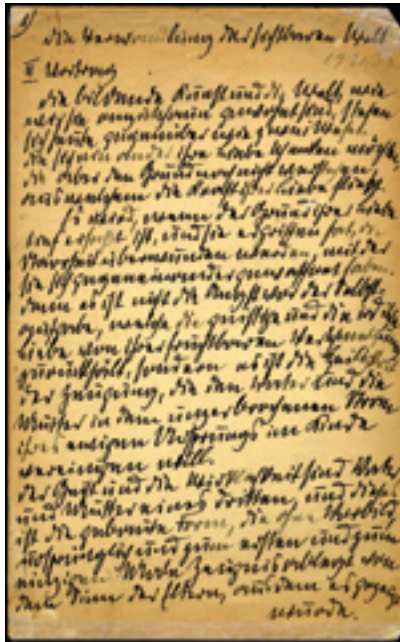
Photographie de l'atelier d'Otto Freundlich, rue Henri-Barbusse, à Paris (après la mort de l'artiste), par Maywald, non daté, Fonds d'archives de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).



d'expositions de groupe auxquelles il a participé, dont plusieurs exemplaires du célèbre catalogue de l'exposition itinérante *Entartete Kunst*, « Art dégénéré » de 1937, où une œuvre d'Otto Freundlich figure en couverture ; plusieurs ouvrages d'époque traitant de guerre et de politique ; quelques catalogues d'artistes rendant hommage à Otto Freundlich. Cette bibliothèque abrite aussi nombre d'ouvrages plus généraux, dont la plupart ont été acquis par l'association : plusieurs concernent l'art du XX^e siècle, des guides et dictionnaires, divers ouvrages théoriques, un grand nombre de catalogues d'expositions consacrés à des artistes tels que Arp, Chassac, Picasso, etc. S'y trouvent aussi des catalogues de foires, des catalogues de ventes, divers ouvrages consacrés au musée de Pontoise, différents catalogues d'expositions et ouvrages thématiques dont plusieurs traitant de l'art abstrait et du constructivisme. Un grand nombre de revues, parmi lesquelles de nombreux exemplaires de *Cahier d'art*, *Abstraction-Création* et *Cercle et carré*. Outre ces revues bien connues, on trouve la revue *Anthologie* créée en 1920 par Georges Linze, quelques numéros de la revue *Die Aktion* fondée en Allemagne en 1911 par

Franz Pfemfert, ou encore des numéros de la revue *A bis Z* créée en Allemagne en 1929 par Franz Seiwert. À propos de cette dernière, notons que le fonds abrite toute la correspondance entre Franz Seiwert et Otto Freundlich, qui relate la création et l'évolution de cette revue. On y trouve aussi un exemplaire de *Der Rote Hahn*, édité par Franz Pfemfert, entièrement consacré à Otto Freundlich. Pour faciliter mon travail, j'ai divisé ce fonds en quatre sous-ensembles : une partie, majeure, consacrée à Otto Freundlich, une concernant Jeanne Kosnick-Kloss, une autre portant sur l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich, une dernière dédiée à Edda Maillat. Dans le cadre du protocole signé par l'IMEC, l'INHA et le Centre André Chastel, il a été convenu de se concentrer sur la partie de ce fonds exclusivement consacrée à Otto Freundlich. Les trois autres sous-ensembles, classés mais non inventoriés, restent dans l'attente d'un travail plus approfondi. Pour l'instant, ils se présentent ainsi. La partie sur Jeanne Kosnick-Kloss est composée de dix-huit boîtes d'archives. Elles contiennent des correspondances, des photographies d'œuvres et d'expositions, des photographies personnelles, sa

biographie et différents manuscrits, ses carnets de dessins et ses croquis, des linogravures, des documents administratifs, des revues et catalogues, des catalogues de vente, des documents de presse, ainsi que des objets et documents divers. Cette très riche partie mérite un travail scientifique poussé. La partie du fonds consacrée à l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich comprend dix boîtes d'archives contenant des correspondances, plusieurs documents sur la collection de l'association et ses statuts, et divers dossiers. La partie consacrée à Edda Maillat compte quatre boîtes. Parmi elles se trouvent des documents qui ont servi à l'élaboration de son livre *Otto Freundlich et la France, un amour trahi* (2005), tous les inventaires qu'elle a élaborés pour le fonds, l'ensemble des traces concernant ses recherches sur Otto Freundlich, ainsi que des documents relatifs à son travail en rapport ou non avec l'œuvre de l'artiste. La partie dédiée à Otto Freundlich représente la part majeure du fonds, classée dans quarante boîtes. Dix-huit de ces boîtes rassemblent la correspondance. Parmi ces dernières, seize boîtes concernent la correspondance



Carte d'identité d'Otto Freundlich, 1938, Fonds d'archives de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

Extrait du manuscrit « La transformation du monde visible (Der Verwandlung der sichtbaren Welt) » par Otto Freundlich, 1921 ou 1924, Fonds d'archives de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

d'Otto Freundlich, qu'il soit scripteur ou destinataire. On y trouve des lettres de Chassac, Derain, Varian Fry, Gropius, Hélon, Herbin, Kandinsky, Kokoschka, Klee, Moholy-Nagy, Picasso, Signac... La correspondance avec Jeanne Kosnick-Kloss comporte à elle seule deux boîtes, tout comme celle avec Hedwig Muschg. Une boîte contient les correspondances de scripteurs et de destinataires autres qu'Otto Freundlich, mais contemporaines et en rapport avec lui, comme des lettres de Franz Seiwert ou de Tristan Remy, tous deux très proches amis. Enfin, une dernière boîte réunit les correspondances de scripteurs anonymes ou non identifiés. Sept boîtes sont consacrées aux manuscrits. Parmi elles, cinq contiennent l'ensemble des manuscrits complets et leurs copies, rassemblés puis classés de manière chronologique. Une boîte réunit divers documents manuscrits, dont les listes des œuvres manuscrites et plastiques de l'artiste et les traductions de ses manuscrits. Enfin, une boîte contient les versions publiées des manuscrits et quelques uns écrits par d'autres artistes. Une boîte est dédiée aux documents administratifs et personnels. Elle contient des cartes d'identité, des cartes de membre à diverses associations professionnelles (Indépendants, Surindépendants, Association des écrivains et artistes révolutionnaires, etc.), des documents de guerre (carte de rationnement, sauf-conduit...). Dix boîtes dont deux de grand format rassemblent des photographies : trois

boîtes concernent les photographies et représentations des œuvres d'Otto Freundlich ; les deux premières rassemblent les œuvres de 1909 à 1943, la dernière, les œuvres non datées et l'ensemble de la documentation annexe sur les œuvres et quelques photographies d'œuvres d'autres artistes. Une boîte contient les photographies des carnets de croquis et de dessins d'Otto Freundlich, ainsi que des photographies de revues ou journaux. Une boîte rassemble les photographies d'Otto Freundlich accompagné de Jeanne Kosnick-Kloss ou de sa famille. Une boîte concerne les photographies de l'entourage d'Otto Freundlich. On y trouve aussi des photographies de lieux et d'objets divers. Enfin, deux boîtes contiennent les documents photographiques sur les expositions de l'artiste, classés chronologiquement. Deux boîtes concernent les articles de presse ; ils sont classés par année de parution de 1919 à 2001, suivi de ceux qui n'ont pu être datés. Une boîte est consacrée à la documentation des expositions ; elle rassemble chronologiquement la documentation sur différentes expositions, les listes d'œuvres et les courriers échangés, etc. Une boîte contient les photocopies d'extraits de catalogues et textes sur Otto Freundlich, contemporains ou posthumes. Une boîte rassemble des cartons d'invitations aux expositions d'Otto Freundlich, classés chronologiquement de 1919 à 2003, suivis de cartes de vœux illustrées par une œuvre de l'artiste. Une

boîte est consacrée à la documentation sur d'autres artistes, articles de presse, invitations et divers documents, dont deux importants dossiers sur Franz Seiwert et Gaston Chassac. Une boîte rassemble des cassettes audio et vidéo ; parmi celles-ci, quatre cassettes vidéo concernent Otto Freundlich et une autre des artistes différents ; on y trouve également vingt et une cassettes audio correspondant à de nombreuses interviews de proches d'Otto Freundlich par Edda Maillet, et un cédérom consacré aux *Documenta* 1 à 9. Une boîte réunit des documents divers appartenant au fonds, mais sans rapport direct établi avec l'artiste ou qui n'ont pu être clairement identifiés. Pour finir, une boîte grand format contient plusieurs œuvres : cinq gravures sur bois, un cliché sur cuivre et trois linogravures. Si Otto Freundlich est à ce jour reconnu en tant que précurseur de la peinture abstraite, la biographie de l'artiste et la connaissance de son œuvre comportent encore d'importantes lacunes. Le fonds de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich constitue aujourd'hui une documentation fondamentale pour l'histoire de l'art. Le volume des correspondances, le grand nombre de manuscrits conservés et la qualité des éléments documentant la vie de l'artiste, offrent d'importantes perspectives de recherche, notamment pour les années comprises entre 1936 et 1942. En outre, ces documents apportent de très précieuses informations sur le contexte artistique de l'époque et sur les différents réseaux nationaux et internationaux établis dans le domaine de l'art et de la littérature. Mais le travail qui reste à réaliser sur ce fonds demeure considérable dans la mesure où les documents d'archives concernant Jeanne Kosnick-Kloss, notamment à partir de 1944, ainsi que ceux produits par les activités de l'Association des amis de Jeanne et Otto Freundlich, apportent des informations capitales, encore inexploitées, sur les événements et les dispositifs qui éclairent la postérité d'un artiste.

Charlotte Huguet

Doctorante en histoire de l'art à la Sorbonne, Paris IV.

Traitement des archives de l'historien de l'art Bernard Dorival (1914-2003)

Dans le cadre du programme « Archives de l'art de la période contemporaine », une convention a été établie entre l'INHA, l'université Paris X-Nanterre et la bibliothèque de lettres de l'École normale supérieure afin de réaliser l'inventaire du fonds d'archives Bernard Dorival, en vue de sa valorisation. Historien de l'art et ancien conservateur en chef du musée national d'Art Moderne, à Paris, Bernard Dorival avait fait deux premiers dons à la bibliothèque de son ancienne école, l'École normale supérieure, en 1996 et en 2002. Après son décès en 2003, Claude Dorival a complété le fonds en faisant don des cahiers de cours d'histoire de l'art de son époux, et d'un dossier regroupant les hommages qui furent rendus à celui-ci. Le fonds, riche et volumineux, couvre toute la carrière de Bernard Dorival sous ses différents aspects : « normalien », homme de lettres et historien, défenseur et critique de l'art de son temps, mais aussi ami de nombreux artistes français et étrangers du XX^e siècle.

Le fonds

Le travail de description de ce fonds a permis de déterminer trois séries en fonction des contenus et à partir des premiers classements du producteur¹ :

– Première série : *les pièces personnelles et cahiers de cours de Bernard Dorival*

Seize cahiers contiennent les notes qu'il prit en assistant aux interventions d'Henri Focillon, Louis Hautecoeur et Pierre Lavedan. Un dossier concerne l'« affaire Lorjou », artiste qui avait porté plainte contre la critique d'art qui l'avait traité de « Tartarin de la peinture » ; un autre se rapporte au dîner organisé en hommage à Bernard Dorival, après sa démission du musée national d'Art moderne.

– Deuxième série : *les lettres d'artistes à Bernard Dorival*

Elle contient 1109 lettres autographes (professionnelles et personnelles) adressées à Bernard Dorival. Certains auteurs sont très bien représentés, notamment ceux de « l'École de Paris » comme Henri-Georges Adam, Jean Bazaine (58 lettres), Maurice Estève, Charles Lapicque (40 lettres) et Alfred Manessier.

– Troisième série : *les archives de recherche sur les époux Delaunay*



Bernard Dorival dans son bureau du musée national d'Art moderne de la Ville de Paris.
© Claude Dorival, droits réservés.

Un premier dossier contient des pièces originales et des copies de documents concernant le travail des époux Delaunay lors de l'Exposition universelle de Paris, en 1937, dans les pavillons de l'Air et des Chemins de fer, ainsi que les archives de recherches de Bernard Dorival à ce sujet.

Deux dossiers contiennent des reproductions de papiers officiels concernant les Delaunay et de lettres d'artistes à Sonia et/ou Robert Delaunay ainsi que des copies dactylographiées de correspondances intimes du couple.

Un quatrième dossier contient des lettres autographes de Jean Arp à Sonia Delaunay, ainsi que les copies des réponses de celle-ci.

Intérêt du fonds pour la recherche

Intérêt biographique

Le fonds constitue une source d'information importante sur la carrière de Bernard Dorival, et notamment sur deux événements majeurs : l'« affaire Lorjou » et sa démission en 1968, alors qu'il était conservateur en chef du musée national d'Art moderne. Les correspondances d'artistes de la deuxième série éclairent aussi le travail de Bernard Dorival, organisateur d'expositions ou d'événements artistiques (section française de la biennale de Sao Paulo en 1953 ; exposition *New watercolors from France*, aux États-Unis, en 1962, exposition *Dada* au musée national d'Art moderne en 1966, etc.). Les cartes postales et lettres d'artistes amis (Jean-Michel Atlan, Jacques Busse, François Desnoyer, Maurice Estève, Hans Hartung, Ladislav Kijno, Alfred Manessier, Nicolas de Staël, Edouard Pignon, Pierre Soulages, Maria Elena da Silva ou encore Zao Wou-ki) permettent de préciser nombre de données biographiques sur ces artistes, sur leurs carrières, leurs choix esthétiques, leurs opinions politiques.

Intérêt historiographique

Les cahiers de notes de cours de la première série présentent un intérêt réel pour tout chercheur travaillant sur les historiens de l'art Henri Focillon, Louis Hautecoeur et Pierre Lavedan. Du premier, il s'agit de cours sur la sculpture romane en Espagne ; du second, de cours sur l'art contemporain ; du troisième, de conférences sur l'art médiéval. Dans le cadre d'une approche plus sociologique de l'histoire de l'art, ces documents permettront d'étudier le système complexe de relations entre un conservateur critique d'art et le monde des artistes à une certaine époque.

Intérêt historique

Les lettres d'artistes apportent de nouvelles sources et permettent d'étudier plus précisément l'image de l'art français au cours des années 1950 et 1960, à travers l'organisation des expositions évoquées plus haut. On y trouve des documents majeurs sur les conceptions des artistes de « l'École de Paris », notamment les réponses de certains d'entre eux à un questionnaire envoyé par Bernard Dorival sur leur formation, les influences qu'ils ont subies, etc. Il convient de signaler aussi la présence d'une lettre de Nicolas de Staël, avec un célèbre jeu de mots : « Très cher Dorival, écrit-il, merci de m'avoir écarté du gang de l'abstraction avant... ».

Accessibilité du fonds

La description de ce fonds permet aux chercheurs une exploitation aisée de cette masse de documents (neuf cartons). Des renvois et des notes sur les fiches descriptives, notamment pour la correspondance, permettent de retrouver différents documents traitant du même thème.

Le fonds est consultable sur rendez-vous, avec l'autorisation de la directrice de la bibliothèque de l'ENS-Ulm, à Paris.

Magali Fenech

Chargée de l'inventaire

¹Bernard Dorival avait fait un classement minutieux préalable à sa donation. Le travail d'inventaire a respecté en grande partie ce classement, en ajoutant seulement des sous-classements (par ordre chronologique ou alphabétique, par exemple) à l'intérieur des dossiers, afin de folioter les documents dans un ordre logique.

Comptes rendus

Percier et Fontaine : Architecture, décoration, théorie

Percier et Fontaine: Architecture, décoration, théorie

Journées d'études sous la direction scientifique de Sabine Frommel et Alice Thomine

EPHE-INHA, 19 et 20 mars 2007

Ces journées d'études ont été consacrées à l'œuvre encore méconnu de ces deux architectes et décorateurs, Percier et Fontaine, qui, sous le Premier Empire, ont contribué de manière décisive au nouvel « âge d'or » de la tradition classique. La rencontre, qui s'inscrit dans un programme de recherche sur les multiples facettes de leur activité et la fortune de leur art tout au long du XIX^e siècle, en France et en Europe, était divisée en trois demi-journées. Le premier thème abordé « Constructions neuves, projets destinés à la réalisation », sous la direction de Sabine Frommel, visait à souligner le rôle éminent conféré à l'architecture par Napoléon dès son couronnement en 1806, et à montrer qu'en tant qu'instrument privilégié de la propagande impériale, elle devait manifester la gloire et la prospérité de l'Empire à travers des images monumentales emblématiques. Dans cette perspective, l'achèvement du « grand dessein » d'Henri IV – quadrupler la cour Carrée, relier le Louvre aux Tuileries par une grande galerie du côté de la Seine, raser les constructions entre les deux résidences – devint un enjeu politique majeur. L'étude de la chronologie de ce chantier révèle l'influence des vicissitudes de l'expansionnisme napoléonien sur les choix architecturaux (Olivier Lefranc).

Parallèlement à l'ouverture de la rue de Rivoli, conçue comme une sorte de promenade anglaise sur le flanc du jardin des Tuileries, et à la construction de monuments dans l'espace compris entre le Louvre et le Palais Royal, ce projet devait métamorphoser le cœur de Paris et créer de nouveaux liens avec la ville. En prenant ses modèles dans la Renaissance italienne, le règne de Louis XIV et de l'architecture française de la fin du XVIII^e siècle, Fontaine fait dialoguer tradition et innovation, passé et actualité, Ancien Régime et nouvelle ère. Son talent de médiateur lui permet de surmonter des

désaccords avec l'Empereur et de créer un langage cohérent. L'histoire du projet du palais du Roi de Rome à Chaillot le montre avec éclat ; de la résidence impériale à la *retraite de convalescent*, de nombreux dessins permettent de suivre la genèse du projet (Bruno Foucart).

Tandis que Fontaine assume, grâce à son grand sens de la diplomatie, les charges officielles de représentation, Percier se consacre avec passion à l'enseignement au sein de son école dont l'influence fut décisive, non seulement auprès des jeunes architectes français, mais aussi allemands (David van Zanten). Son séjour à Rome fut une source d'inspiration inépuisable pour ses recherches et ses méthodes de travail : « Je me retrouvai dans Rome tout ce que j'étais... en devenant moi-même tout ce que je pouvais être ». Les monuments italiens des XV^e et XVI^e siècles, soigneusement relevés jusqu'aux détails sculpturaux, allaient longtemps nourrir son imagination et celle de ses disciples. Les relations tissées avec d'autres artistes présents dans la ville éternelle, et notamment avec l'atelier de David, engendrent de fertiles échanges artistiques. Pour Percier, le retour à l'antique joue un rôle central, déjà sensible dans son projet du Grand prix de Rome de 1786, et se traduit par un minimalisme – pour ne pas dire une sécheresse – formel.

Deux projets pour des commanditaires polonais témoignent de la renommée européenne de Percier et Fontaine et de la métamorphose de leurs moyens d'expression (Waldemar Baraniewski). Si la reconstruction du palais de Stanisław Zamoyski à Zamo (1803) relève d'un esprit classique normatif, le projet de la résidence Potocki à Krzeszowice (1819) près de Cracovie, trahit une attitude éclectique, embrassant des références issues de la Renaissance italienne, des traits français et anglais, ainsi que, pour l'église, le langage néo-gothique. Conçu en 1813 comme une image de l'alliance entre les troupes françaises et italiennes, le projet d'un monument sur le Mont-Cenis suscite, en revanche, des réserves de la part de Fontaine (Jörg Merz). De nombreuses propositions, tantôt réalistes tantôt utopiques, proposent une pyramide qui, au lieu de célébrer l'entente

des deux peuples, glorifie l'Empereur. La deuxième demi-journée, autour du thème « L'iconographie de l'intérieur », sous la direction de Hans Ottomeyer, s'est ouverte avec une communication sur la formation de Percier à l'École Royale gratuite de dessin (Ulrich Leben). Au sein de celle-ci, l'enseignement de Jean-Jacques Bachelier, dédié à tous les domaines des arts décoratifs, occupe une place importante. Partisan d'un renouveau du naturalisme, il incite ses élèves à recomposer des motifs ornementaux et à dessiner d'après gravure, de façon à leur donner une expérience dans le domaine conceptuel, et particulièrement dans celui du style. Dessinateur prolifique, apte à travailler sur le vif ou sur les six planches de son atelier au Louvre, Percier se distingue nettement du lot commun (Hans Ottomeyer). Son génie créateur complexe unit à ses facultés artistiques une connaissance archéologique et une démarche d'historien de l'art qui s'intéresse à l'évolution des formes selon les catégories de Winckelmann. Pour la décoration intérieure, ses modèles s'inspirent du style d'Auguste qui, plat, délicat et décoratif, est peuplé de figures et d'épisodes mythologiques (dieux de l'Olympe, Pégase, griffons, sphinx). À l'instar des artistes de la Renaissance italienne, il s'intéresse à la syntaxe, en créant des systèmes cohérents à l'antique. Le château de la Malmaison montre une telle synthèse entre architecture et décoration, où forme et signification dialoguent harmonieusement (Bernard Chevallier). Si cette mythologie des intérieurs accuse clairement la main de Percier, Fontaine est l'auteur de la Chapelle Expiatoire, le monument élevé à Paris à la mémoire de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Les cendres royales reposant à Saint-Denis, l'édifice représente, en réalité, un temple de l'absence, un lieu de l'apothéose du corps du roi sous les auspices de la présence divine. Le plan et le caractère de l'édifice, le pathos dont il est empreint, trahissent l'influence du *Dictionnaire d'architecture* de Quatremère de Quincy (Jean-Michel Leniaud). La troisième et dernière demi-journée, « Livres, modèles, projets non destinés

à la réalisation», sous la direction de Jean-Philippe Garric, envisageait l'activité de Percier et Fontaine, comme auteurs, mais aussi, plus largement, comme concepteurs et éditeurs de leurs propres ouvrages. Si leurs trois principaux ouvrages, *Palais, maisons et autres édifices modernes de Rome* (1798-1802), *Décorations intérieures* (1802-1812) et *Villas de Rome et de ses environs* (1809-1813), ont connu un écho important et durable, ils ont aussi signé plusieurs autres publications remarquables, notamment deux livres destinés à commémorer le sacre de Napoléon et son mariage avec Marie-Louise et, plus tard, un recueil de plans de grandes résidences de souverains comparées au projet pour le palais du Roi de Rome (1833). Cette implication particulière dans le domaine de l'imprimé, pratique assez fréquente chez les architectes de cette période, trouve son origine à la fois dans le séjour romain, qui fournit la matière de deux des recueils mais aussi le modèle d'une pratique graphique artistique, dans la lignée de Piranèse, et dans la pénurie de commandes d'envergure qui caractérise les dernières années du XVIII^e siècle. Réduit à concevoir des ornements pour des ouvrages de prestige, Percier se forgea une réputation d'artiste du livre. Et c'est de manière très artisanale que les deux artistes, avant que leur situation professionnelle ne se stabilise, conçoivent et réalisent leurs deux premiers ouvrages. Les projets inachevés de recueils d'édifices italiens de Pierre Adrien Pâris anticipent ceux de Percier et permettent de les placer dans un contexte plus large, marqué par l'émergence d'un intérêt pour les architectures domestiques de l'Italie moderne (Pierre Pinon). Les deux recueils sur l'Italie mettent au jour la vocation de Percier et Fontaine à diffuser une « théorie par l'image » soutenue par un important travail graphique (Jean-Philippe Garric). En définissant, à partir des édifices italiens, des modèles destinés aux architectes et aux étudiants contemporains, Percier et Fontaine font la démonstration par l'exemple des principes et des méthodes de composition qui sont au cœur de leur pratique. De là vient le soin apporté à l'édition, à l'esthétique du livre qui doit servir



et renforcer son message, comme l'illustre le *Recueil de décorations intérieures*, l'un des vecteurs de la diffusion du « goût néo-classique » (Olga Medvedkova). Alors que s'estompent les limites entre les différents genres artistiques, entre la théorie et la pratique, entre la réalité et l'imagination, le jeu des influences croisées, des migrations et des réceptions multilatérales nourrissant le processus créateur évoque inmanquablement le foisonnement spéculatif de la Renaissance italienne. Au terme de ces journées d'études s'impose la nécessité d'une étude de fond de l'œuvre de Percier et de Fontaine afin de mieux comprendre l'évolution des méthodes de travail, du langage formel et des programmes au cours d'une période riche de bouleversements politiques, sociaux et techniques. Ce travail viendrait, à n'en pas douter, combler une importante lacune de l'histoire de l'art.

Sabine Frommel

Directeur d'études

Histoire de l'art de la Renaissance

EPHE - Sorbonne

Pierre-François-Léonard Fontaine, *Vue d'un puits dans le cloître de San Pietro in Vincoli à Rome*, mine de plomb et aquarelle. Dessin préparatoire pour la planche 37 du recueil de Percier et Fontaine, *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*, publié à Paris à partir de 1798. Collection particulière.

Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance

Colloque international organisé par le Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR) et l'INHA
Tours, CESR, 30 et 31 mai
Château de Blois, 1^{er} juin 2007

Ce colloque s'inscrivait dans la continuité de nombreuses manifestations consacrées à la perception de la Renaissance aux siècles suivants. En introduction, Alice Thomine-Berrada a rappelé que, si les historiens de l'architecture ont beaucoup étudié le néo-gothique, ils ont en revanche trop souvent laissé de côté le «néo-Renaissance» parce qu'ils étaient plus soucieux de trouver dans l'art de bâtir du XIX^e siècle les prémices de l'architecture contemporaine (Henry-Russell Hitchcock ou Leonardo Benevolo) que d'y chercher, comme le fit Louis Hauteceur, les racines d'un classicisme français qui serait à la source de celle-ci. Néanmoins, plusieurs travaux récents publiés en France (par Sylvain Bellenger, Bruno Foucart et Françoise Hamon à l'occasion des expositions *Félix Duban* présentées à Blois en 1996, et à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts en 2004; par François Loyer sur l'influence de Palladio; par Françoise Boudon sur la réception de la Renaissance dans les revues d'architecture; et par Olivier Gabet, dont la thèse est consacrée aux réalisations de la maison Fourdinois) ont

donné au problème une actualité nouvelle. Parmi plusieurs ouvrages de référence, on peut citer celui de Ralf Mennekes, *Die Renaissance der deutschen Renaissance* (2005), ou celui de Rosanna Pavoni, *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration* (1997). La question préliminaire porte sur l'idée que le XIX^e siècle se faisait de la Renaissance. Werner Oechslin, en retraçant l'histoire complexe des rapports entre Jakob Burckhardt, historien du style, spécialiste de la Renaissance, et Gottfried Semper, architecte pratiquant le néo-Renaissance, montre la différence entre les perceptions et les propositions d'un théoricien et celles d'un praticien adepte d'une «théorie empirique». Dans le même esprit, Joëlle Prunnaud s'attache à l'idée de l'architecture Renaissance chez les écrivains anglais et français de la fin du XIX^e siècle, dont les réactions face aux bâtiments de la Renaissance italienne, doivent être nuancées. En revanche, Frédérique Lemerle montre qu'un peintre néo-classique comme le Lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) est un grand amateur et connaisseur de l'art italien du XVI^e siècle: il constitue une collection de dessins au sein de laquelle se détachent un recueil d'architecture, le *Libro di schizzo di Michelangelo* (qu'il croit de la main du maître, alors qu'il est dû à l'un de ses disciples, Raffaello da Montelupo) et d'authentiques esquisses du Florentin

pour le dôme de Saint-Pierre de Rome. C'est davantage la première Renaissance française qui intéresse la génération des peintres d'histoire pour les décors de leurs tableaux: la communication de Barthélemy Jobert pose précisément la question de la nature de cette «Renaissance» que bien souvent encore l'on confond avec le gothique flamboyant. La perception de l'architecture renaissante varie avec l'évolution du goût au sein même du XIX^e siècle: Yves Pauwels cite Alexandre Dumas, qui, visitant Blois, confond dans un grand élan d'admiration l'aile Louis XII et l'aile François I^{er}, opposées à «la bâtisse froide et plate de Mansart» qui «proteste contre le gothique et la Renaissance, c'est-à-dire contre le beau et l'art». De fait, la somptueuse villa de Monte Cristo, à Port-Marly, qu'il conçoit avec son architecte Hippolyte Durand mélange dans son décor, éléments flamboyants, motifs issus de Gaillon ou de Chambord, et formes de la Renaissance maniériste peut-être empruntées aux recueils d'Androuet du Cerceau. Comment les architectes eux-mêmes ont-ils perçu la Renaissance? Certaines publications, qui accordaient aux modèles de la Renaissance italienne une grande importance, n'ont pas été sans répercussions. Jean-Philippe Garric souligne l'importance du *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* de Percier et Fontaine (1809), recueil formé de perspectives et de plans présentant les rez-de-chaussée des villas dans le contexte



Antoine Bourgerie, *Château de Chenonceau*, lithographie imprimée à Tours vers 1841, Tours, musée des Beaux-Arts.

de leurs parcs. Rompant avec la tradition des jardins français défendue par Jacques-François Blondel, l'ouvrage s'oppose également au goût contemporain pour les jardins anglais. Au-delà de sa dimension pittoresque, ce recueil, qui interprète parfois très librement les œuvres de la Renaissance et du Seicento, a exercé une influence durable au sein de l'École des Beaux-Arts de Paris, contribuant à fonder une tradition de l'art du plan et des grandes compositions. L'étude des bibliothèques d'architectes fondée par Annie Jacques sur l'analyse des catalogues de vente, montre une présence non négligeable d'ouvrages du XVI^e siècle : l'auteur le mieux représenté est sans conteste Androuet du Cerceau, qui figure pratiquement dans toutes les bibliothèques dans des éditions rares et souvent somptueusement reliées. Les ouvrages de Serlio, Vignole, Alberti et Vitruve viennent ensuite, ce dernier dans de multiples éditions italiennes ou françaises. *Le Livre de perspective* de Jean Cousin et les œuvres de Palladio apparaissent également en bonne place dans la liste des ouvrages les plus souvent cités. La contribution de Juliette Jestaz met en valeur le cas particulier de Joseph Lesoufaché (1804-1887), architecte bâtisseur d'immeubles haussmanniens et auteur entre autres du nouveau château de Sceaux, qui constitua une très riche collection de livres, d'estampes et de dessins léguée par sa veuve à l'École des Beaux-Arts en 1889. On y trouve des traités d'architecture (Vitruve, Vignole, Serlio), de fortification et de perspective (Viator, Androuet du Cerceau, Marolois, Dubreuil), des recueils de modèles d'architecture et d'ornement (Vredeman de Vries, Serlio, Androuet du Cerceau), des monographies de monuments et de jardins, des livres de fêtes, mais aussi de la littérature et de la poésie. Mais le style de l'architecte n'en est pas pour autant typiquement néo-renaissance : ses immeubles parisiens montrent une grande sobriété décorative qui ne suffit pas à motiver la constitution d'une pareille collection pour des besoins documentaires. La constitution d'une « culture de la Renaissance » passe aussi par l'évolution de la représentation des architectures dans les publications. Valérie Nègre montre comment les différentes techniques de reproduction, depuis la gravure au trait sur cuivre, aquarellée ou non, jusqu'à la phototypie, en passant par la gravure sur acier, la lithographie et la chromolithographie, accompagnent et permettent une évolution de la réception des modèles italiens de la Renaissance au XIX^e siècle. On observe notamment comment le médium utilisé modifie l'importance relative accordée à l'expression de la composition d'une part, des matériaux et de la matérialité des édifices de l'autre. Ulrich Maximilian Schumann souligne la variété

des sources du *Rundbogenstil* de Heinrich Hübsch, qui hésite entre les palais florentins du Quattrocento, le palais Massimo de Peruzzi ou le palais Sciarra de Pontio, sans oublier Alberti et Michel-Ange. Dans le cas d'Anvers, analysé par Piet Lombaerde, la Belgique, qui affirme alors son identité, privilégie une Renaissance flamande, celle de Hans Vredeman de Vries, Pieter Coecke van Aalst ou Cornelis Floris de Vriendt comme on le voit avec le nouvel hôtel de ville de Borgerhout (la plus importante commune de la banlieue d'Anvers), de Léonard et Henri Blomme. Mais le problème est encore plus délicat quand il s'agit de restaurer ou de restituer. Alberto Grimoldi montre que l'Italie n'est pas épargnée par l'ambiguïté des programmes, alliant fidélité « classique » au palazzo Te de Mantoue, achèvement baroque et modernisation à l'église Sant'Andrea de Mantoue, invention d'un style « bramantesco » à Milan. En France, si les travaux menés par la famille de Biencourt à Azay-le-Rideau restent très cohérents, dans le style « des châteaux de la Loire » (Marie Latour-Falaise), le cas de Sully, en Bourgogne, étudié par Marianne Métais, est plus complexe. Bien que ce château ait été bâti entre 1573 et 1620, la famille Mac Mahon décide vers 1830 d'une restauration néo-gothique, avant de s'orienter vers 1870 vers un style néo-Renaissance. Que penser alors du travail des restaurateurs du XXI^e siècle ? Il ne s'agit plus de savoir quelle est la nature stylistique de la Renaissance à imiter, mais de sa date : la plupart des châteaux de la Loire sont de fait des châteaux du XIX^e siècle. En charge des prestigieux édifices du Loir-et-Cher, Patrick Ponsot pose alors la question : « Quelle Renaissance restaurer ? ». À partir des exemples des châteaux de Blois et de Chaumont, il conclut sagement que la restauration doit être réduite à ce qu'elle est, c'est-à-dire un « mal nécessaire ». Elle ne peut donc porter que sur le dernier état. Tout autre option mène au mieux à la falsification, au pire au vandalisme, et n'est donc plus de la restauration. Une visite du château de Blois, belle conclusion au colloque, en fut la parfaite illustration. Les actes du colloque, en cours de préparation, seront enrichis de contributions de Bruno Foucart, Wolfgang Sonne, Ornella Selvafolta, Barry Bergdoll et Marc Le Cœur.

Frédérique Lemerle

Chargée de recherche au CNRS-HDR
Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance

Yves Pauwels

Professeur d'histoire de l'art moderne
Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance

Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914) : bilans et perspectives Colloque organisé par le musée d'Orsay, l'École du Louvre, et l'INHA pour le Forum des jeunes chercheurs 13-15 septembre 2007

Lors de son ouverture, le musée d'Orsay a proposé une nouvelle vision de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle et des premières années du XX^e siècle. Vingt ans plus tard, un colloque international a permis à des spécialistes de tous horizons de souligner les principales avancées et les nouvelles perspectives dans la connaissance de l'art de cette période. L'École du Louvre s'est associée au musée d'Orsay pour concevoir et organiser cette manifestation qui a réuni, en dix sessions, une soixantaine d'historiens de l'art venus d'une dizaine de pays différents. Pour éviter la tentation d'autocélébration, les membres du comité scientifique ont donné carte blanche aux différents spécialistes invités pour organiser chacune des sessions, ces derniers étant, dans leur majorité, des historiens de l'art étrangers, et, à une exception près, tous extérieurs aux deux institutions organisatrices.

En accompagnement du colloque, l'INHA a organisé le « Forum des jeunes chercheurs » destiné à donner à de jeunes docteurs ou doctorants l'occasion de faire connaître leurs axes de recherche, inscrits dans la période 1848-1914. La première demi-journée, à l'auditorium de la galerie Colbert, a permis à dix jeunes chercheurs issus de cinq universités françaises et de l'École du Louvre de poser un certain nombre de questions qui révélaient une mise en cause des typologies établies et un intérêt marqué pour les « corbeilles de rébus », selon l'expression du professeur Jacques Thuillier. Sarah Linford a remis en question les limites de la définition du symbolisme, en particulier dans un contexte anglo-saxon. Guillaumé Peigné s'est risqué à la proposition d'une nouvelle catégorie, le néo-baroque. C'est sur le concept de l'intime que travaille pour sa part Guénola Stork à propos d'Albert Anker. Jérémie Cerman a montré comment peuvent être étudiés avec bonheur des objets nouveaux comme le papier peint Art nouveau, en conciliant l'examen des méthodes de production et des considérations stylistiques. La vitalité des études sur des formes d'expression artistique rarement envisagées s'est aussi illustrée par la communication de Saskia Ooms, sur l'instantané (Kodak). L'histoire institutionnelle de l'art a montré d'importants développements, avec les communications de Nicolas Buchanec et de Géraldine Masson, portant respectivement sur les Salons artistiques en province et les

conservateurs de musées sous la III^e République. Confirmant les apports de l'histoire et de la sociologie à l'étude du milieu artistique, Barbara Musetti a livré ses conclusions sur les praticiens italiens au tournant du siècle, dans le contexte de l'immigration. L'étude de la réception, par la critique d'art ou par la production artistique elle-même, a été enfin illustrée par la communication de Cécile Thézelais sur les textes critiques de Charles Morice, et par celle de Claire Garcia, qui a montré comment la statuaire monumentale publique de l'entre-deux-guerres a repris, au XX^e siècle, les modèles du XIX^e siècle.

Le colloque comprenait quatre sessions plénières et six sessions simultanées, consacrées aux différents domaines de la production artistique : peinture, sculpture, architecture, photographie, arts décoratifs, arts graphiques. Il s'est tenu alternativement au musée d'Orsay et à l'École du Louvre. Pascal Griener, professeur à l'université de Neuchâtel et spécialiste des questions historiographiques, a organisé la première session consacrée à l'histoire du goût et de la réception. L'ensemble des intervenants qu'il avait invités ont mis en cause la notion de réception de l'art du XIX^e siècle en montrant que, loin de se réduire à ce qu'on a longtemps entendu par « fortune critique », elle prend en compte toutes les dimensions de l'horizon d'attente de l'œuvre, parmi lesquelles, par exemple, les choix de restauration (Cathleen Hoeniger). Les marchands (Linda Whiteley) et les collectionneurs (Dianne Macleod) ont été étudiés comme autant de figures particulières mais essentielles de la réception, mais aussi de l'orientation du goût. Ont été enfin pointées, par Roland Recht et par Dominique Jarrassé, quelques difficultés, incompréhensions, voire apories exprimées par les discours produits sur l'art au XIX^e siècle, qu'il s'agisse des limites, en France, de la compréhension de la peinture allemande, cet art hiéroglyphique ou philosophique que fustigeait Baudelaire, ou de la difficulté à modifier ses taxinomies pour une histoire de l'art confrontée aux arts exotiques. Pascal Griener a conclu, en se situant dans la perspective de Hans Robert Jauss, sur la place du spectateur de l'œuvre d'art comme acteur indirect, en constituant l'ultime horizon d'attente. En ce sens, la littérature artistique n'apparaît que comme un beau reste de tout l'ensemble de la médiation entre œuvre d'art et spectateur.

La deuxième session plénière était confiée à Thomas Gaechtgens, professeur à la Freie Universität de Berlin, ancien directeur du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, et actuellement directeur du Getty Research

Institute, à Los Angeles. La question qui dominait les interventions : « Quels musées pour quelle histoire de l'art ? », fut partiellement consacrée à l'analyse du cas que constitue le musée d'Orsay, centrée sur ses partis pris de départ, ses regroupements stylistiques, ses hypothèses de contextualisation (James Cuno, Michael Conforti). Des propositions d'évolution de l'accrochage vers un éclatement de toutes ces classifications, dans le sens d'un « hétéroclitisme », furent formulées par Werner Hofmann. La session offrit également des perspectives plus larges, grâce à une contribution comparatiste d'Uwe Fleckner, étudiant plusieurs musées parisiens, et à une réflexion étendue à l'ensemble des musées de région présentant des œuvres du XIX^e siècle en France aujourd'hui. À ce sujet, Sylvie Ramond, directrice du musée des Beaux-Arts de Lyon, a pu amener le débat sur la question des redéfinitions et réévaluations des courants et figures artistiques.

Les six sessions organisées en fonction des différents domaines de production des arts visuels avaient été conçues pour permettre aux historiens de l'art de confronter leurs réflexions sur les évolutions enregistrées dans leur spécialité. Richard Bretell, empêché pour raisons de santé, avait été remplacé par Richard Thomson, Watson Gordon Professor of Fine Arts, à l'université d'Édimbourg, pour présider une session consacrée à l'histoire de la peinture, autant dans le renouvellement de l'étude de ses aspects techniques ou iconographiques que d'un point de vue historiographique. La section consacrée aux arts graphiques réunissait, autour de Stephen Bann, professeur d'histoire de l'art à l'université de Bristol, des spécialistes qui s'attachèrent à interroger les usages, les interprétations et les fins des images multiples à l'époque de l'industrialisation de leur production. C'est particulièrement aux échanges internationaux et à leurs enjeux que furent consacrées les communications de la section dédiée aux arts décoratifs présidée par Kathryn B. Hiesinger, conservateur chargée des Arts décoratifs européens au Philadelphia Museum of Art. Cette perspective ne fut pas négligée par les spécialistes d'architecture, qui s'interrogèrent aussi, dans une section confiée à Bruno Foucart, professeur émérite à l'université de Paris-IV Sorbonne, sur l'évolution de leurs méthodes, en particulier pour l'étude d'un siècle où l'architecture transforme et reflète la société.

La photographie, dont l'étude bénéficie depuis une vingtaine d'années d'une formidable accélération, parallèlement au développement des collections publiques,

fit l'objet d'une session conçue par Michel Frizot, directeur de recherche au CNRS. C'est enfin à Anne Pinget, conservateur général au musée d'Orsay, que fut confiée la session consacrée à la sculpture de la période 1848-1914, qu'elle a grandement contribué à étudier, et plus encore à sauver.

Deux sessions plénières achevèrent ce colloque. Confiée à Pierre Vaisse, professeur honoraire d'histoire de l'art contemporain à l'université de Genève, et intitulée « Artiste, carrière, institutions », la première montra la fécondité de ces questions amplement traitées dans ses propres travaux. Deux communications mirent en jeu des problématiques touchant à l'architecture : David Van Zanten se livra à une remise en cause de catégories stylistiques par la confrontation de plans d'architectes de plusieurs générations, alors que Wolf Tegethoff posait la question d'un style national en architecture à travers les expositions universelles. D'autres points de vue, celui d'une catégorisation des représentations photographiques (Michel Poivert) ou de la remise en question d'une construction partiellement imaginaire, celle du peintre orientaliste (Christine Peltre), se sont exprimés, ainsi que celui d'une sociologue, Nathalie Heinich, faisant du statut d'artiste au XIX^e siècle l'un de ses objets d'étude.

La dernière session, présidée par Michael Zimmermann, professeur, titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'université catholique d'Eichstätt-Ingolstadt, avait l'ambition de cerner de nouvelles approches de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. Ségolène Le Men proposa l'interprétation d'un ensemble de croquis de voyage de Courbet dans le sens du « culte des images » baudelairien. Les rapports entre arts et sciences furent revisités par Hubertus Kohle, par le biais des images hallucinatoires de Böcklin, alors que d'autres détournements de la fonction directement représentative de l'œuvre d'art visuel étaient abordés, tant sous l'angle de l'assemblage (Maria Grazia Messina) que sous celui du détournement interprétatif de photographies de paysages par différents peintres (Ulrich Pohlmann). Mystère et équivoque contenus dans des images « potentielles » suggérées par l'artiste dans son œuvre, furent enfin considérés par Dario Gamboni comme emblématiques de la période 1848-1914, à laquelle était consacrée ce colloque.

Claire Barbillon

Directrice des Études à l'École du Louvre

Catherine Chevillot

Conservateur en chef au musée d'Orsay



Vitrail et arts au temps des réformes. L'exemple normand dans le contexte européen

Journées d'études organisées par
 Michel Hérold et Laurence Riviale
 Hôtel de Région, Rouen
 29 et 30 novembre 2007

Ces deux journées d'études internationales ont été organisées par le Comité français du *Corpus Vitrearum*, avec le soutien du Conseil régional de Haute-Normandie, du Conseil général de l'Eure et du Conseil général de la Seine-Maritime, à l'occasion de la parution aux Presses universitaires de Rennes du livre de Laurence Riviale, *Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517-1596)*, et du 40^e anniversaire du Service régional de l'Inventaire de Haute-Normandie.

Le premier jour a été consacré à la visite d'édifices conservant des verrières illustrant les thèses de l'ouvrage de Laurence Riviale, qui considère le vitrail du XVI^e siècle comme le miroir des réactions des commanditaires aux idées de la Réforme luthérienne et calviniste. Le choix s'est porté sur les verrières de l'église Sainte-Foy, à Conches-en-Ouche, véritables « réfutations du calvinisme » selon Émile Mâle, et de l'église Saint-Valentin, à Jumièges, édifice paroissiale peu connu,

également remarquable par son architecture. À Conches-en-Ouche, Michel Hérold a exposé l'histoire de l'ensemble des verrières, qui fut remarqué dès le XVIII^e siècle par Pierre Le Vieil dans son *Traité de peinture sur verre*, commenté au XX^e siècle par Émile Mâle, puis étudié par Jean Lafond, qui décrypta l'énigme du nom « Aldegrevers » copié sur un vitrail de l'abside. Retraçant l'histoire des restaurations du XIX^e siècle, Michel Hérold a rappelé le rôle déterminant des frères Laumônier qui réalisèrent entre 1850 et 1855 les précieux relevés en grandeur réelle des vitraux de Conches.

À travers quatre exemples, Laurence Riviale a confirmé l'intuition d'Émile Mâle, en montrant que l'exaltation mariale notable dans les verrières du collatéral nord (entre 1540 et 1555), dans les thèmes de la *Vierge aux symboles bibliques* et surtout du *Triomphe de la Vierge*, était plus précisément une dévotion à l'Immaculée Conception, célébrée par les confrères normands du Puy de la Conception et défendue ici contre la Réforme.

Église paroissiale Saint-Valentin,
 baie n° 2, *Vision de saint Jean*,
La femme vêtue de soleil et
le dragon, entre 1570 et 1576,
 Jumièges (Seine-Maritime).
 © Michel Hérold

Le collatéral sud, entièrement dédié à l'Eucharistie, se fait l'écho des controverses sur la présence réelle du Christ dans l'hostie et sur la messe, à travers des thèmes traditionnels comme la Cène et ses préfigures, ou des thèmes beaucoup plus nouveaux comme la mise en scène du Christ consacrant les espèces au centre d'un arc de triomphe, réplique d'un dessin d'Androuet du Cerceau.

À Jumièges, Laurence Riviale a montré que les thèmes bibliques (Livre de Daniel et l'histoire de Suzanne, Livre de Jonas) et apocalyptiques choisis entre 1569 et 1579 étaient ceux-là mêmes repris dans des pamphlets anti-protestants et que le modèle graphique de la *Femme vêtue de soleil et du dragon* utilisé dans l'une des baies se trouvait dans des opuscules sur l'Apocalypse, parus dès 1546, qui luttèrent contre l'hérésie.

Ce choix graphique s'explique par l'identité du commanditaire, sans doute le cardinal de Bourbon, archevêque de Rouen, abbé de Jumièges à partir de 1574, qui fit appel en 1578 au célèbre prédicateur Jacques Le Hongre, auteur des *Homélies sur les saintes images* (1563) pour la réunion de cette abbaye à l'ordre de Chezal-Benoît. La journée s'acheva avec la présentation des exceptionnelles collections de vitraux du Musée départemental des Antiquités à Rouen par Nathalie Roy et Michel Hérold.

Lors de la deuxième journée, l'hémicycle de l'hôtel de Région à Rouen a accueilli des conférences qui ont permis d'élargir la réflexion vers d'autres horizons européens. Après l'intervention d'Alain Le Vern, président du Conseil régional et de Dany Sandron, directeur du Centre André Chastel (UMR 8150), Marc Venard a présenté les diocèses de Rouen et d'Évreux au XVI^e siècle; puis Denis Hüe, dans son exposé intitulé « Le poète, le clerc et le vitrail » sur la dévotion conceptionniste à Rouen, a fait valoir des éléments inédits, en particulier un chant royal où l'importance symbolique de la vitre était manifeste. Catherine Vincent a mis en évidence l'importance de la distribution du luminaire, de sa signification dans les édifices culturels et des critiques dont il fit l'objet de la part des Réformés, tous éléments propres à nourrir la réflexion sur le vitrail dans la perspective de la Réforme. La comparaison s'imposait entre une *Cène* normande remarquable par l'absence de Judas, datée vers 1535 mais très restaurée au XIX^e siècle, et une gravure de Dürer de 1523, considérée par Panofsky comme le seul exemple d'une *Cène* à onze apôtres et par Price comme un manifeste luthérien en faveur du commandement johannique d'amour mutuel. Dans l'hypothèse de l'authenticité de sa composition et en s'interrogeant sur le sens d'une pareille figuration, Laurence Riviale utilisa cette nouvelle occurrence pour mieux comprendre la tradition iconographique de la Cène: la présence de Judas, mieux, sa communion, était indispensable même dans les Cènes purement eucharistiques, comme preuve du libre arbitre, que Luther nie dans son *De servo arbitrio* (1525). Rita Ramberti démontra qu'il s'agit là de l'exemple par excellence de l'affirmation du libre arbitre – question qui rejoint celle de la théodicée – d'Augustin d'Hippone au Concile de Trente, en passant par Pomponazzi, Valla et Luther. La visite de l'exposition de photographies de l'Inventaire a été l'occasion pour Laurence Tison de rendre hommage aux travaux de ce service. Brigitte Kurmann exposa ensuite la situation du vitrail à Berne après l'adoption de la réforme zwinglienne en 1528, alors même que l'église collégiale était encore en construction.

Le vitrage ne fut pas entièrement remplacé par du verre blanc et l'on conserva les vitraux du chœur; des thèmes profanes furent commandés dans d'autres églises. Paradoxalement, c'est dans les cantons qui adoptèrent la Réforme que le vitrail médiéval demeura. David King rappela que la suppression des monastères en Angleterre (1536-1541) et les *Injunctions* d'Edouard VI (1547) responsables en grande partie de la disparition de nombreux vitraux, n'ont pas empêché le emploi de certains panneaux dans des édifices privés. Les comptes de Norwich jusqu'en 1700, font état de dépose de vitrage; l'iconographie de certaines verrières fut modifiée afin de s'accorder au culte protestant, et une conservation sélective encouragée. En dépit d'une période de chômage succédant à une surabondance de travail due au revitrage en blanc, le métier de peintre verrier ne disparut pas et s'adapta à une nouvelle demande de vitraux héraldiques et de panneaux illustrant des proverbes. La réforme luthérienne ne provoqua pas, en matière de vitrage religieux, le renouveau que l'on aurait pu attendre. Zsuzsanna Van Ruyven-Zeman montra enfin comment le vitrail fut toujours à l'honneur aux Pays-Bas même après la formation des Provinces unies, les commandes de vitraux destinés à orner les anciens édifices culturels désormais utilisés par les protestants se poursuivant toujours, qu'il s'agisse de thèmes héraldiques, bibliques, historiques ou moraux. L'entretien constant des vitraux religieux déjà existants est également remarquable dans l'église Saint-Jean, à Gouda, aux Pays-Bas. Le caractère international et pluridisciplinaire de ces deux journées a permis un véritable enrichissement de la connaissance, non seulement dans le domaine du vitrail, mais aussi dans celui de la poésie dévotionnelle et des pratiques culturelles au XVI^e siècle.

Laurence Riviale

CNRS - Centre André Chastel (UMR 8150)

VI^e journée d'études sur l'actualité de la recherche en histoire de l'art italien de l'Association des Historiens de l'Art italien

**Journée d'études organisée par Michel Hochmann (EPHE), Véronique Meyer (université de Poitiers)
INHA, 12 octobre 2007**

L'Association des Historiens de l'Art italien (AHAI) a organisé sa VI^e journée d'études consacrée aux travaux, en cours ou récemment achevés, de jeunes doctorants. Animée par Michel Hochmann (EPHE) et Véronique Meyer (université de Poitiers), elle a été l'occasion pour le public de découvrir les centres d'intérêt de dix chercheurs portant sur la peinture et l'architecture italiennes et leur rayonnement en Europe du XV^e au XX^e siècle, qu'il s'agisse de l'Italie (Venise, Rome, Florence...), de la France, de la Corse ou de la Russie. Après l'ouverture de la session par Paola Pacht Bassani, présidente de l'AHAI, Anna de Benedetti, doctorante à l'EPHE, est intervenue sur le thème de « Éros magicien ou la doctrine de l'inspiration dans la pensée ficinienne ». S'interrogeant sur le rôle du dieu face à l'acte créateur, elle a souligné les rapports de Marsile Ficini avec les artistes de son temps, et a montré comment cette doctrine s'attache à la relation entre le sujet et l'objet et comment, en tant qu'intermédiaire entre l'homme et le monde des Idées, l'œuvre fait paradoxalement obstacle à son désir d'ascèse. Dans une communication intitulée « Santa Maria del Carmine dans la Florence du Quattrocento: un vivier de peintres, de Lorenzo Monaco à Filippo Lippi », Cécile Maisonneuve (EPHE) a remis en question certaines attributions grâce à l'étude conjuguée des œuvres et des pièces d'archives, et s'est intéressée aux liens entre les peintres, les commanditaires et la communauté monastique. Cécile Beuzelin, doctorante de l'université de Tours, retraçant « La fortune de la *Légende du roi mort* dans l'art italien de la Renaissance », s'est arrêtée sur l'iconographie d'un des panneaux de *spalliera*, exécuté vers 1523 par Bacchiacca pour l'antichambre du palais de Giovanni Maria Benintendi, et a décrit

comment ce thème nordique fut utilisé pour illustrer un point de vue politique et moral. Marianna Lora, doctorante à Paris I, a présenté ses recherches sur « L'allégorie de l'Immaculée Conception entre Rosso Fiorentino et Giorgio Vasari ».

À partir de l'étude de peintures et de dessins, elle a montré comment, sous l'inspiration de Rosso, Vasari réalisa des œuvres qui changèrent le cours de cette iconographie, en mettant en évidence les différentes étapes de l'invention du peintre.

Partant des exemples de Lédà, et de Vénus et Mars surpris par Vulcain, Francesca Alberti, doctorante à Paris I, a proposé une réflexion sur la notion de comique à la Renaissance à travers « les parodies de Tintoret ». Elle a souligné la nouveauté de ces iconographies « étranges », qui détournent la tradition iconographique et les chefs-d'œuvre d'une manière non caricaturale, selon une démarche qui s'inscrit dans une anti-héroïsation des dieux.

À partir de documents inédits, dans son intervention consacrée à « l'ingénieur Pompeo Targone (1575-1630), un inventeur incompris », Emmanuelle Loizeau, doctorante à Paris IV, a analysé la carrière européenne de cet artiste, étroitement liée à l'histoire des techniques, à l'ingénierie militaire et à la guerre de siège. S'arrêtant sur son rôle à Royan, à la Rochelle, et sur ses projets de digue du Fort-Louis, elle a souligné son rôle dans l'affirmation du pouvoir royal. Intervenant sur « G.F. Grimaldi et la situation du décor palatial romain à la fin du Seicento », Isabelle l'Herbette-Jaillard, doctorante à l'EPHE, a analysé comment le modèle de la galerie Farnèse fut retravaillé par l'artiste et ses collaborateurs en intensifiant le caractère analytique et « artificiel » du dispositif du plafond-pinacothèque, renvoyant à un contexte nouveau, celui de la pratique de la collection, et au statut « moderne » du tableau. Puis, à la lumière d'exemples contemporains contradictoires, elle a tenté de situer les expériences picturales de Grimaldi, qui s'attacha à maintenir un modèle rhétorique d'organisation du décor, tout en y intégrant une partie des tensions susceptibles de le dissoudre. Dans l'étude qu'il mène sur les collections

d'œuvres d'art réunies sous l'ordre des tsars dans les palais impériaux, Guillaume Nicoud, doctorant à l'EPHE, s'est intéressé plus particulièrement aux « Peintures italiennes à l'Ermitage, de Catherine II à Alexandre I^{er} ». Montrant que l'intérêt constant que leur porte la cour correspond à une politique d'acquisition systématique, Guillaume Nicoud a décrit comment ces collections furent mises en valeur de façon cohérente grâce aux aménagements intérieurs d'une partie des bâtiments en salles muséographiques.

Audrey Giuliani, doctorante à l'EPHE, a étudié « L'influence italienne dans l'architecture corse du XIX^e siècle » et s'est attachée au cas de Paul-Augustin Viale (1824-1874), architecte bastiais de formation romaine qui, de retour en Corse, devint ingénieur des Ponts et Chaussées, puis architecte de Bastia où il érigea divers monuments inspirés de l'architecture romaine. Comme le montre l'étude de son œuvre et des documents d'archives inédits, Viale se tourna peu à peu, malgré lui, vers Paris, au détriment de Pise, Florence et Rome.

Thomas Renard, doctorant en co-tutelle université de Paris IV-IUAV Venise, a choisi de présenter « Les villas romaines de l'Unité d'Italie (1870-1922) ». Partant d'un corpus d'une quarantaine de villas, il a étudié comment les bouleversements politiques, démographiques, économiques, modifièrent profondément le visage architectural de la ville avec l'apparition de nouveaux quartiers hors les murs, mettant en jeu des styles architecturaux jusqu'alors inédits à Rome. Puis il a montré comment les classes dirigeantes tentèrent d'imposer un système de représentation social, en revendiquant l'intégration à la tradition romaine.

Ces diverses interventions attestent de la variété des approches et des sujets abordés, et de la vitalité des études italiennes en France. Elles seront publiées en 2008, dans le numéro 14 du *Bulletin de l'Association des historiens de l'Art italien (AHAI)* comme l'a été la précédente journée d'études publiée dans le numéro 12 de 2006.

Véronique Meyer

Professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Poitiers

Perspective pour l'histoire de l'art

Il y a bien longtemps que nous attendions en France, dans le domaine de l'histoire de l'art, une revue aussi ambitieuse que *Perspective*. Lancée en 2006, cette publication généraliste reflète bien l'ouverture de l'INHA aux débats contemporains et ses ambitions critiques. Cette même largeur de vue se retrouve dans la composition des comités de rédaction, qui permet à la revue de rendre compte de l'actualité de la recherche dans les orientations les plus diverses et les plus neuves. Huit numéros sont déjà parus, témoignant de l'actualité d'un projet d'envergure qui veut à la fois rendre compte des centres d'intérêt de l'INHA et des travaux les plus divers, toutes périodes et zones géographiques confondues; la dimension internationale est clairement affirmée et les formules éditoriales sont originales (états de la recherche, débats, ...). La revue insiste à bon escient sur les aspects historiographiques de cette spécialité qui avait cruellement manqué en la matière. L'idée des dossiers sur l'histoire de l'art dans un pays (la Suisse en 2006, la Grande-Bretagne en 2007, avec un panorama très complet de l'histoire de l'art dans ce pays) est nouvelle, et le résultat en est toujours intéressant. Il n'y a pas si longtemps encore, on pouvait douter qu'une revue française puisse présenter, comme *Perspective* l'a fait, les recherches en cours sur « Genre et histoire de l'art », avec un double éditorial de l'historienne de l'art et critique Elisabeth Lebovici et du philosophe iconoclaste Yves Michaud. De même qu'un numéro récent sur la monographie présentait des réflexions stimulantes, de même la discussion s'impose autour des points aveugles de l'histoire de l'art, cette étrange discipline qui tarde à occuper sa vraie place dans le champ des sciences humaines. Si elle souffre encore d'un manque de reconnaissance dans l'enseignement secondaire et si elle fut trop longtemps isolée et rebelle à toute évaluation de ses pratiques empiriques, une page semble enfin avoir été tournée, – ce dont *Perspective* témoigne, de façon à la fois érudite et réflexive, critique et prospective.

Laurence Bertrand Dorléac

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Institut Universitaire de France



Disparate puntual (Disparate ponctuelle), 1815-1824, épreuve d'essai, eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur papier japon, 24,7 x 35,3 cm. Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, [EM GOYA 44].

Goya graveur
Exposition organisée avec la participation
de l'INHA et le concours de la BnF
13 mars - 8 juin 2008
Petit Palais-Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) fut non seulement l'un des plus grands maîtres de la peinture européenne, mais aussi l'un des plus grands graveurs de tous les temps. Homme du XVIII^e siècle imprégné de la philosophie des Lumières, il fut l'incomparable témoin des années qui comptent parmi les plus sombres de l'histoire de son pays, – ce que révèlent ses estampes plus encore que ses tableaux. Et si c'est grâce à la peinture qu'il connut la gloire à la Cour d'Espagne, où il devint premier peintre du Roi, c'est grâce à la gravure qu'il put s'exprimer avec le plus de force, de conviction et de naturel. Avec l'exposition *Goya graveur*, le Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris rend hommage à cette partie décisive de son œuvre. Organisée avec la participation de l'INHA, cette présentation des plus belles estampes du maître est l'occasion de découvrir les épreuves exceptionnelles appartenant à deux collections très prestigieuses : celle des frères Dutuit léguée en 1902 au Petit

Palais, et celle que le grand couturier Jacques Doucet offrit à l'université de Paris en 1918 et qui est aujourd'hui conservée à l'INHA. S'y ajoutent des planches rares de la Bibliothèque nationale de France, de la Bibliothèque nationale d'Espagne et de diverses institutions étrangères. Environ 210 estampes de Goya sont exposées, depuis ses premiers essais de graveur avec des copies d'après Vélasquez, réalisées en 1778, alors qu'il dessinait des cartons de tapisseries pour la Manufacture royale d'Espagne, jusqu'aux ultimes *Taureaux de Bordeaux* (1825), pour lesquels le vieil artiste exilé en France utilise avec une liberté étonnante la technique de la lithographie, découverte depuis peu. Les célèbres séries des *Caprices*, des *Désastres de la Guerre*, de la *Tauromachie* et des *Disparates* constituent évidemment l'essentiel du parcours de l'exposition, qui traite aussi du goût des amateurs et des collectionneurs français pour les estampes de l'artiste et de la diffusion de celles-ci en France. Les nombreuses « relectures » dont son œuvre gravé a fait l'objet seront représentées par des dessins et des estampes d'artistes français qui s'en inspirèrent directement, parmi lesquels Eugène Delacroix, Édouard Manet et Odilon Redon.



Les Désastres de la Guerre,
planche 2, *Con razon ó sin ella*
(Avec ou sans raison),
1812-1815, épreuve d'état,
eau-forte, pointe sèche et lavis
d'aquatinte, 15,4 x 20,4 cm.
Bibliothèque de l'INHA, collections
Jacques Doucet, [EM GOYA 50].

Les Désastres de la Guerre,
planche 47, *Así sucedió*
(Cela s'est passé ainsi),
1812-1815, 3^e état,
eau-forte, pointe sèche, burin,
lavis d'aquatinte et brunissoir.
Bibliothèque de l'INHA,
collections Jacques
Doucet, [EM GOYA 50].
Photographie : Laurent Lecat

Louis Marin. Le pouvoir dans ses représentations

Exposition en hommage à Louis Marin
29 mai-26 juillet 2008
Salle Roberto Longhi, INHA

Philosophe et historien de l'art, Louis Marin (1931-1992) fut l'ami et le collègue de Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Hubert Damisch... L'exposition *Le pouvoir dans ses représentations* lui rend hommage à l'INHA, en éclairant une question à laquelle il s'est beaucoup intéressé : l'étroite relation entre pouvoir et représentation.

Pour Louis Marin, il ne s'agit pas de penser le pouvoir comme un concept qui préexisterait à toute représentation, mais de montrer, au contraire, qu'il prend toujours forme dans des représentations : en ce sens, le pouvoir, c'est la représentation. Selon les termes employés par Louis Marin, la représentation est en effet l'opération qui met « la *force* en réserve dans les signes », en transformant la *force* en *pouvoir*. Les façades des palais, les portraits équestres, les monnaies, les jardins, les cérémonies et les fêtes sont les *signes* de la force que le Roi se retient provisoirement d'exercer. Substituts de la violence absolue, ces *signes du pouvoir* assignent aux sujets leur place, déterminant la condition de leur assujettissement entre l'amour et la crainte. Ainsi, dans la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* donnée à Versailles en 1664, le roi magicien offre à ses invités « tous les plaisirs possibles ». Fantôme du pouvoir absolu, comme la définit Louis Marin, la fête royale est un rituel par lequel le souverain confirme et intensifie son emprise sur l'affectivité de ses sujets. Chacun y « marque avantageusement son dessein de plaire au Roi, dans le temps où Sa Majesté ne pensait elle-même qu'à plaire ». Mais la fête culmine et se conclut avec un immense feu d'artifice, exhibition menaçante de la force guerrière du roi. L'exposition proposera une reconstruction



Louis Marin. Collection particulière, Françoise Marin. © Sophie Steinberger

du dispositif visuel du séminaire que Louis Marin dirigeait à l'EHESS, en utilisant ses diapositives dans un montage d'images et de textes relatifs aux thèmes qu'il abordait dans son enseignement : le portrait du roi, les frontispices, les illustrations des *Contes* de Perrault, les plans de villes et de jardins... Une place importante sera impartie à ses travaux sur l'utopie, qui était pour lui, comme le montre l'étude inattendue qu'il consacra à Disneyland, le lieu du neutre annulant toute contradiction et la possibilité même du conflit. L'entretien qu'il accorda à France Culture sur ce sujet sera diffusé dans l'exposition. La présentation d'un choix de livres et d'articles en plusieurs langues montrera le rayonnement international croissant de l'œuvre de Louis Marin, ainsi que l'actualité de ses réflexions sur la relation entre les images et le politique. Du 7 au 11 juillet 2008, une partie du 8^e Congrès international de l'association *Word and Image* aura pour thème « Louis Marin : l'être et l'efficacité de l'image » ; elle se déroulera à l'INHA sous la direction de Charlotte Schoell-Glass et de Nigel Saint.

Giovanni Careri, directeur du CETHA-EHESS

Exposition organisée par Giovanni Careri, Xavier Vert, avec la collaboration de Cléo Pace et de Françoise Marin.

Studiolo Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis)

Fondée en 2002, à l'initiative d'Olivier Bonfait, la revue *Studiolo* est publiée par le département d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome. Elle offre à cette institution un outil dont disposaient depuis longtemps les autres grands centres de recherche implantés à Rome (les *Mélanges* de l'École française de Rome, le *Römisches Jahrbuch* de la *Biblioteca Hertziana*). Le chargé de mission pour l'histoire de l'art, Marc Bayard, en est le rédacteur en chef et il est assisté d'un comité de rédaction franco-italien et d'un conseil scientifique. *Studiolo* paraît une fois par an, permettant ainsi la publication d'études approfondies qui ne trouveraient pas facilement leur place ailleurs.

La revue couvre les domaines et les champs chronologiques dans lesquelles s'inscrivent les missions du département : l'histoire de l'art italien et les relations artistiques entre la France et l'Italie, de la Renaissance à nos jours. Offrant un débouché naturel aux travaux des pensionnaires, elle est aussi ouverte à tous les historiens de l'art. Chaque numéro contient un dossier thématique, suivi d'une rubrique « *Varia* ». Une section intitulée « *Forum* » présente des états de la recherche : on peut citer, par exemple, les études de Philippe Costamagna sur le portrait florentin au XVI^e siècle, celles de Massimiliano Rossi sur les rapports entre la peinture et la littérature au XVII^e siècle (n°1) et la synthèse de Tomaso Montanari sur cinquante années d'études berniniennes (n°3). La dernière partie du numéro est consacrée à des informations générales. On y trouve également des renseignements très utiles sur les recherches en cours ou passées – les travaux universitaires français sur l'art italien entre 1995 et 2000 (n°1), une cartographie de l'histoire de l'art en Italie (n°2 et 3). Le grand mérite de la Villa

est d'avoir su abriter, des pensionnaires de toutes les tendances de notre discipline et on retrouve cette diversité dans *Studiolo*. Ainsi, dans le n° 1, une étude à caractère monographique d'Anne-Lise Desmares sur le sculpteur français Pierre de L'Estache prend place à côté d'un article de Thomas Golsenne sur le problème de l'ornement chez Carlo Crivelli. Cette richesse et cette diversité éveillent sans cesse l'intérêt du lecteur et font de *Studiolo* une revue remarquable, qui peut déjà rivaliser avec ses aînées de l'École française de Rome ou de la *Biblioteca Hertziana*.

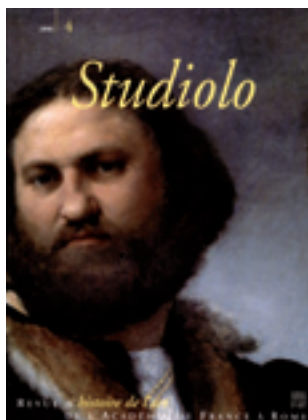
Michel Hochmann

Directeur d'études à l'EPHE

Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien

Créée il y a un peu plus de dix ans par Catherine Goguel et aujourd'hui présidée par Paola Bassani Pacht, l'Association des historiens de l'art italien fait paraître chaque année un bulletin qui diffuse les recherches menées en France et à l'étranger. Cette revue publie des études sur l'art, du Moyen Âge à la période contemporaine, ainsi que les actes des journées d'études organisées par l'Association et, notamment, ceux de la rencontre au cours de laquelle de jeunes doctorants sont invités à présenter leurs recherches. Elle comporte également une importante bibliographie critique, une rubrique *Bloc-Notes* et établit la liste des thèses soutenues dans le domaine de l'art italien. Elle est ouverte aux historiens de toute tendance et présente un caractère international, avec des articles en anglais en italien et en français, et permet à de jeunes chercheurs de faire connaître leurs premiers travaux. Le numéro 14 du Bulletin de l'Association des historiens de l'Art italien sera publié en 2008.

Michel Hochmann



Du côté de la bibliothèque

Enrichissement des collections des bibliothèques d'art : les cartons d'invitation aux expositions

En juillet 2005, les *Nouvelles de l'INHA* ont consacré un premier article à la collection de cartons d'invitation aux expositions de la Bibliothèque¹. Cet article a suscité un assez grand nombre de courriers et de réactions, témoignant d'un vif intérêt pour un sujet encore très négligé. Certaines ventes récentes montrent également que le marché de l'art commence à s'en préoccuper². La collection de la Bibliothèque s'étant du reste notablement accrue, il nous a semblé utile de faire à nouveau le point sur la question.

Deux collections importantes

Naturellement, d'autres collections considérables de cartons d'invitation existent en France. Le 11 mai 2006, la Bibliothèque de l'INHA a organisé une table ronde pour permettre aux responsables de certaines d'entre elles de les présenter et de partager leur expérience de ce type de documentation. Deux établissements étaient représentés : la Bibliothèque Kandinsky (Dominique Liquois et Didier Schulman) du musée national d'Art moderne / centre Georges Pompidou et la Bibliothèque nationale de France (Marie-Cécile Miessner pour le département des Estampes, et Frédéric Manfrin pour le fonds des recueils du département Histoire, Philosophie, Sciences de l'homme).

L'une des principales missions de la Bibliothèque Kandinsky est d'enrichir les dossiers documentaires des artistes représentés au musée national d'Art moderne. Les cartons d'invitation représenteraient la moitié de ces dossiers, soit environ 125 000 pièces. Ils sont donnés par les artistes eux-mêmes, par les galeries, le personnel et des personnes privées.

Les cartons individuels sont rangés dans les dossiers individuels, au nombre de 12 000 environ, les cartons collectifs dans 3 000 dossiers collectifs organisés selon diverses thématiques : mouvements artistiques, techniques, lieux de conservation, thèmes divers (nature, portrait, politique, collectionneurs, critiques...).

La Bibliothèque Kandinsky donne la priorité aux artistes présents dans les collections du musée, et particulièrement aux artistes vivants, au nombre d'environ 1 900, mais se documente également sur les artistes émergents français et étrangers. Les plus anciens artistes figurant dans la collection sont nés dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, de sorte qu'elle conserve des documents rares sur des artistes peu connus de la première moitié du XX^e siècle ; cependant, les cartons de la Bibliothèque Kandinsky sont surtout nombreux à partir des années 1950. De ce point de vue, ils complètent parfaitement la collection de la Bibliothèque de l'INHA, du moins pour le domaine français. Les dossiers individuels sont cotés AP suivi des quatre premières lettres du nom de l'artiste ou BV AP suivi de son nom entier. Ils sont signalés dans le catalogue informatisé de la Bibliothèque. Les dossiers collectifs sont en cours d'informatisation.

La Bibliothèque nationale de France conserve deux collections de cartons et de livrets dont le principe est très différent. Au département des Estampes, la cote YD5-1, créée au début des années 1940, regroupe environ 250 000 pièces réparties en quelque 745 boîtes. D'autres cartons d'invitation sont rangés dans l'œuvre de chaque artiste ou dans la documentation cotée YB3-5000. De nombreux dons ont alimenté la cote YD5-1 (René-Jeanne et Rodo-Pissarro, Moreau-Nélaton en 1927, Roger Braun

en 1941 avec des menus, Seymour de Ricci en 1943 avec des catalogues de vente). Celle-ci ne commence vraiment qu'à partir de 1900 : la tête de collection couvrant la période 1842-1899, ne compte en effet que 150 cartons et livrets. Son accroissement actuel est d'environ 2 500 pièces par an. La collecte spontanée est complétée par des ensembles originaux de cartons et cartes acquis auprès d'artistes (don de Ian Hamilton Finlay, 1987 ; Lawrence Weiner ; James Lee Byars), de galeries (Art & Project, Amsterdam) et d'éditeurs (Coracle Press, Londres et Tipperary). Au département Histoire, Philosophie, Sciences de l'homme, les cartons d'invitation sont reçus par dépôt légal et versés au fonds des Recueils créé par Léopold Delisle (cote WZ). Son catalogue a commencé dans les années 1960, les pièces étant classées par collectivités ou réparties en 180 thèmes environ (pour ce qui nous concerne ici, « art » et « avertissement » notamment). Actuellement, 307 musées et 1 057 galeries parisiennes, essentiellement pour les périodes 1880-1920 et 1940-1970, ont été classés. La cote 4-WZ-4470, par exemple, concerne la galerie Georges Petit et renferme 63 pièces datant de 1882 à 1967, dont le détail apparaît dans BN Opale Plus. Cependant, la plupart des recueils ne sont pas encore dépouillés. L'accroissement annuel de la cote WZ, tous genres confondus, est de 30 000 pièces environ. Le dépôt légal n'étant pas toujours parfaitement respecté, surtout pour ce type de documents, des lacunes peuvent exister.

À l'INHA et ailleurs

Sylvie Roy, chargée d'études documentaires au musée Galliera, nous a fait part de son expérience en la matière. Le fonds d'archives du musée renferme environ 5 000 cartons d'invitation aux défilés parisiens de la fin des années 1970 à nos jours, donnés par des journalistes de mode et le personnel du musée³. Des pièces plus anciennes, remontant jusqu'au début du XX^e siècle, sont conservées au cabinet des Estampes. Sylvie Roy a joint l'utile à l'agréable en faisant don à l'INHA de 34 cartons des années 1970-2000. Jean Noël Herlin, le plus grand



Paul Signac, musée du Louvre, 11 décembre 1963, (don de la Bibliothèque centrale des Musées nationaux).



collectionneur privé de ce genre de pièces, nous a aimablement écrit pour nous signaler que sa collection new-yorkaise, fondée non pas en 1950 comme nous l'avions écrit, mais en 1973, comprenait en septembre 2005 plus de 254 000 documents répartis sur 200 mètres linéaires, divisés en quatre séries dont les deux premières, de loin les plus importantes, concernent les artistes et les événements artistiques. Sa collection, parfaitement rangée et indexée, dépasse le cadre strict du carton d'invitation. Outre l'ensemble du matériel de promotion de l'art (cartons mais aussi affiches, dossiers de presse, catalogues d'exposition, périodiques, photographies, disques...), elle comprend toutes sortes de documents originaux produits par des artistes (manuscrits, correspondances, enregistrements...). Du reste, elle s'intéresse à tous les arts, y compris le spectacle vivant. La collection de l'INHA au contraire, pour des raisons historiques et pratiques, ne collecte que les cartons d'invitation relatifs aux arts plastiques. De ces divers témoignages ressort notamment que, chaque collection ayant ses spécificités, son mode de classement, ses points forts et ses lacunes, la collection

de la Bibliothèque de l'INHA est complémentaire de ses consœurs, et qu'il n'est pas inutile que plusieurs grandes collections continuent de coexister et de s'enrichir parallèlement. La Bibliothèque poursuit donc ses acquisitions. Outre quelques achats (comme cinq cartons illustrés de la galerie Léonce Rosenberg, datant de 1919 à 1921, et un exemplaire du catalogue de l'exposition Jorge Camacho tenue à la galerie Raymond Cordier du 18 octobre au 15 novembre 1962, enrichi d'un dessin original de l'artiste dédié à Jean Schuster [cote OE 3]), la Bibliothèque a bénéficié dernièrement de dons importants qui l'ont considérablement enrichie (voir tableau). Ces dons représentent environ 20 600 pièces, datant de 1875 à nos jours, mais principalement des années 1960 à nos jours. Ils viennent en partie combler les lacunes considérables de la collection pour les années 1970-1990 et en matière de photographie. La magnifique collection rassemblée par Mechtilid Wierer apporte en outre un éclairage sur l'art allemand et autrichien des quarante dernières années, ainsi que sur les défilés de mode (Cacharel, Jean-Paul Gaultier, Mila Schön, Élisabeth de Senneville, Valentino...)

Nous remercions tous ces donateurs pour leur grande générosité, sans oublier les galeries et toutes les institutions qui adressent régulièrement à la Bibliothèque leurs cartons d'invitation. Comme promis, le classement et l'inventaire sommaire des cartons contemporains (postérieurs à 1970) est désormais achevé et disponible en ligne⁴, de même que l'inventaire des cartons des artistes antérieurs à 1971. La collection de la Bibliothèque demandant encore à être enrichie et complétée, toutes les offres de dons demeurent les bienvenues et seront chaleureusement accueillies (jerome.delatour@inha.fr).

Jérôme Delatour
Service du Patrimoine

¹ Jérôme Delatour, « Une collection très spéciale : les "Cartons verts" de la Bibliothèque de l'INHA », *Les Nouvelles de l'INHA*, n° 22, juillet 2005, p. 7-12.
² Un lot de 81 cartons d'invitation et de bulletins de souscription datant de 1925 à 1945 et provenant de la documentation de Julien Lévy, estimé entre 10 et 15 000 euros, a été vendu par Sotheby's le 29 novembre dernier pour 7 450 euros (lot 298).
³ Cf. Sylvie Roy, « L'invitation au défilé », catalogue de l'exposition *Showtime : le défilé de mode*, 3 mars-30 juillet 2006, musée Galliera, Paris musées, 2006, p. 242-252.
⁴ <http://www.inha.fr/spip.php?article1496>

Date	Donateur	Nombre de cartons	Sujet(s) dominant(s)	Date des cartons
7 juillet 2005	Geneviève Dieuzaide	900	photographie	années 1970 à nos jours
28 septembre 2005	galerie Baudouin-Lebon	dons réguliers	photographie et art contemporains en France et à l'étranger	2005
3 novembre 2005	Gabrielle Salomon	285	galerie Laage-Salomon	1977-2002
18 septembre 2006	Bibliothèque centrale des Musées nationaux	2 796	musées	1875-2003
9 janvier 2007	Mechtilid Wierer	15 361	art contemporain (notamment allemand et autrichien), mode et design	1961-1997
20 février 2007	Francine Szapiro (galerie Saphir, Paris)	1 245	art contemporain	années 1970-2000
juillet 2007	Bibliothèque Kandinsky	102	galerie Stadler	1955-1996

Georges Valmier, galerie Léonce Rosenberg, 3-25 janvier 1921, (achat).

A. Metzinger, galerie Léonce Rosenberg, 6-31 janvier 1919, (achat).

Les catalogues de vente au catalogue

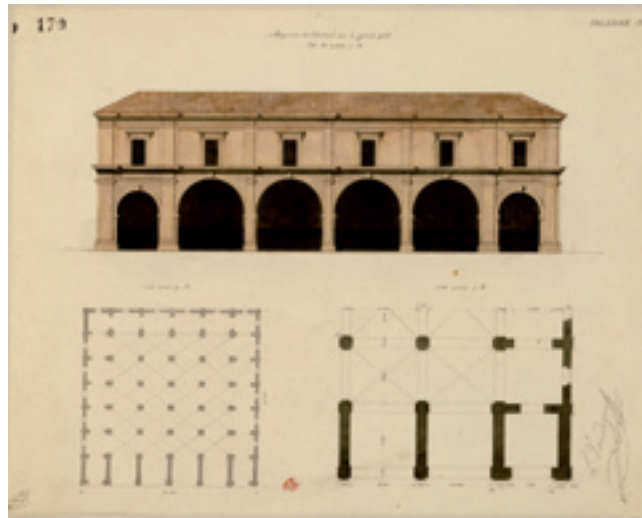
L'ensemble de la collection des catalogues de vente aux enchères de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, est désormais consultable sur le catalogue commun aux bibliothèques partenaires de l'INHA, accessible sur internet¹. Ce résultat est l'aboutissement de la « rétroconversion » engagée en 2002, opération qui consistait à informatiser l'inventaire des catalogues de vente consigné dans quarante registres manuscrits² : plus de 94 000 notices ont ainsi été « rétroconverties ». Actuellement, 162 791 catalogues sont signalés dans le catalogue de la Bibliothèque.

La collection

Les catalogues de vente constituent la partie la plus ancienne de la Bibliothèque³ ; elles font partie du socle constitutif de la collection Jacques Doucet. Dès 1897, Jacques Doucet avait acheté au baron Jérôme Pichon d'importants lots du XVIII^e siècle, dont la série des catalogues du peintre, expert et marchand de tableaux, Jean-Baptiste Pierre Lebrun⁴. En 1925, la collection des catalogues de vente se monte déjà à 40 000 volumes. La Bibliothèque possède huit catalogues du XVII^e siècle, environ 1 100 du XVIII^e siècle et plus de 18 000 pour le XIX^e siècle. Aujourd'hui la collecte continue ; la Bibliothèque reçoit en don les catalogues de l'Hôtel Drouot ainsi qu'un certain nombre de catalogues d'études de province. Elle est abonnée à ceux de Sotheby's et Christie's, 1 500 documents sont ainsi reçus chaque année. Tous les catalogues antérieurs à 1932 sont désormais consultables sous forme de microfilms⁵.

Le traitement

La lecture des registres manuscrits témoigne de l'évolution du signalement des catalogues. Au fil des années, les bibliothécaires inscrivent méticuleusement les nouvelles acquisitions. Le bibliothécaire, de sa belle plume, a noté succinctement le contenu du catalogue, le nom du collectionneur et le nombre de lots ; le « catalogage » est alors fantaisiste, peu respectueux de la « page de titre », mais bien plus savoureux, tel ce titre succinct « Bibliothèque parlant d'amour » ou les qualificatifs des collectionneurs, divers et variés : « Anastasi, peintre frappé de cécité » ou « Fournier, qui s'est pendu au bois de Vincennes ». Il était difficile, on le comprend, de tirer de ces registres des notices en tout point conformes aux pratiques actuelles de catalogage ; elles ont l'avantage, en tout cas, de donner un accès commode et rapide à



Léon Vaudoyer (1803-1872), *Palerme, magasins de l'Arsenal sur le grand port* (1830), dessin, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Doucet, catégorie de la Bibliothèque numérique : plans, dessins et relevés d'architecture, dessins de la famille Vaudoyer, [OA 718 (179)].

cette importante documentation.

Aujourd'hui, chaque volume est inscrit dans le catalogue commun selon des normes bien précises. Travail journalier, lourd et répétitif, mais nécessaire : plus de 1700 catalogues de vente ont ainsi été consultés en 2007. Les quarante registres que des bibliothécaires consciencieux alimentaient régulièrement à la main pourront désormais dormir sur leur rayonnage, témoin d'un mode de traitement dépassé.

Mode d'interrogation

Dans le catalogue commun, un onglet spécifique en « recherche experte » permet de cibler la recherche : par date, il est obligatoire de saisir 4 caractères pour l'année et 4 caractères pour les mois et jour, (« Vente 2003 0625 » affiche la liste des ventes françaises et étrangères du 25 juin 2003) ; par artiste, cela est efficace que si celui-ci apparaît dans le titre ; par objet, si celui-ci est très spécifique et apparaît aussi dans le titre ; d'autres critères peuvent être sélectionnés et faire l'objet d'une recherche croisée (« Vente mobilier XVIII^e Drouot »⁶).

Christine Bourlon
Dominique Morelon
Service du Patrimoine

¹ <http://www.inha.fr>

² Article de Georges Fréchet dans *Les Nouvelles de l'INHA*, n°16, octobre 2003.

³ « La collection des catalogues de vente de la bibliothèque d'art et d'archéologie », Seymour de Ricci, bulletin de la SABAA, 1930, n°3, p. 12-17.

⁴ « Lebrun et le commerce de l'art pendant le Blocus continental », *Revue de l'art*, 63, 1984.

⁵ La cote des microfilms de catalogues de vente est mf 35, assortie de l'année ; certaines années riches en ventes donnant lieu à plus d'une bobine, la vérification au catalogue est recommandée.

⁶ L'interrogation par « mots du titre » ne peut se faire que dans la langue du catalogue.

La Bibliothèque numérique

Les dessins d'architecture

À la fin de l'année 2007, la Bibliothèque numérique a principalement concentré ses efforts de mise en ligne sur les dessins d'architecture et d'ornementation des cotes OA et Ms (collections Doucet) numérisés en 2006. Les dessins préparatoires aux traités d'architecture de Charles-Etienne Briseux (1680-1754), des plans de François Franque (1710-1793), des projets et études de trois architectes de la famille Vaudoyer, de nombreux dessins de Pierre-Léonard Laurécisque (1797-1860), ainsi que le projet de la Chaussée d'Antin, entre autres, sont donc aujourd'hui consultables en ligne.

Les formations aux ressources numériques à l'INHA

Afin de valoriser les services en ligne de la Bibliothèque, l'INHA, depuis la rentrée 2007-2008, propose à ses lecteurs une formation à leur utilisation. Les séances ont lieu à la salle Chastel, galerie Colbert. Les prochaines dates de la formation : **Jeu**

Au programme de chaque séance :

- la bibliothèque numérique, son histoire, ses fonds ; utilisation des recueils et des images numériques : comment télécharger les données, comment créer une table lumineuse ;
- les périodiques en ligne : les titres disponibles en mode plein texte et leur consultation ; quelques cas pratiques de recherches par publication, par article ;
- les bases de données en ligne : les bases disponibles à l'INHA, leurs contenus, la politique d'acquisition ; description des bases en histoire de l'art, en archéologie et sur le marché de l'art.

La formation est ouverte sur inscription à l'adresse suivante : info-bibliotheque@inha.fr
Le nombre de place est limité.



Henri de Toulouse-Lautrec,
Jane Avril, 1899, lithographie
 au pinceau, impression en quatre
 couleurs sur papier vélin,
 55,9 x 38 cm, Paris, Bibliothèque
 de l'INHA, collections Jacques
 Doucet, [EM Toulouse-Lautrec 5].

Prêts d'estampes de Toulouse-Lautrec de la collection Doucet à la galerie Tretiakov, à Moscou

Plus d'un tiers des 229 estampes de Toulouse-Lautrec de la collection Doucet sont actuellement présentées à Moscou, à la galerie Tretiakov¹. C'est l'occasion pour le public moscovite d'admirer ces œuvres exceptionnelles, peu présentes dans les collections russes, et pour l'INHA de faire connaître l'un des fleurons de son cabinet d'estampes. Avec d'autres maîtres du XIX^e siècle (Goya, Delacroix, Manet, Gauguin, Corot, Millet, Degas, Pissarro...), Toulouse-Lautrec figure en bonne place parmi les artistes achetés par Jacques Doucet dès les débuts de sa collection. L'auteur du catalogue raisonné de l'œuvre graphique de Toulouse-Lautrec, Wolfgang Wittrock², note pourtant en 1985 que cet œuvre, « 368 estampes, en majorité des lithographies ... créé en l'espace de quelque huit ans seulement, n'était pas aussi apprécié et coté à sa mort qu'on serait tenté de le croire aujourd'hui. »³ Jusqu'en 1914, il ne relève que cinq expositions présentant des œuvres de l'artiste, parmi lesquelles deux seulement comportaient des lithographies, et les ventes aux enchères confirment ce même manque d'intérêt. À cette date, la situation change avec la grande exposition, à la galerie Manzi, de 202 tableaux et dessins réunis par Maurice Joyant, ami et exécuteur testamentaire de Lautrec. Jacques Doucet achète donc, dès 1907, la *Loïe Fuller* et ses quatre planches d'essai ainsi qu'une épreuve d'*Au théâtre* dédiée à Alfred Strölin, l'un des principaux marchands et éditeurs d'estampes du Paris d'alors, dont la galerie se trouvait dans la prestigieuse rue Laffitte, épice centre du commerce de l'art. Le 19 mars de la même année, il acquiert à la vente Viau une étude pour l'affiche du *Divan japonais*⁴. On trouve dans les archives de la Bibliothèque un document daté du 16 décembre 1909 portant une liste de 181 planches de Toulouse-Lautrec, qui sont proposées pour une somme totale de 8578 francs. La plupart ont été cochées au crayon bleu, signe probable d'une acquisition globale dont nous n'avons pas d'autre trace⁵. En septembre 1911, Doucet décide d'affecter un conservateur particulier à son « cabinet

d'estampes modernes». Il fait appel au critique d'art Noël Clément-Janin, collaborateur de journaux et de revues comme *Le Figaro*, *La Gazette des Beaux-arts*, *La Revue de l'Art Ancien et Moderne* et *L'Estampe et l'Affiche* (dont il fut le directeur). C'est alors qu'entre dans la collection *La Belle Viennoise*, épreuve hors tirage d'une édition particulièrement luxueuse, sur un très beau papier de Chine. Chacune des planches en avait été soigneusement revue par l'exigeant Gustave Pellet, ex-collectionneur esthète que la crise de 1886 avait transformé en éditeur d'art. En 1912, ce seront *Clownesse au Moulin rouge* et *La Princesse de Chimay*, achetées 1400 francs au même Pellet; *Dans une brasserie*; *May Belfort au chat noir, de dos*; *May Belfort au bar du nouveau cirque*; *Petit Matelot*; *Sur le Pont*; *May Belfort* signée, avec la remarque, et *May Milton* également signée et avec la remarque, – le tout négocié pour 500 francs chez Edmond Sagot, un des grands marchands parisiens d'estampes, concurrent de Alfred Strölin. En 1914, les héritiers du critique d'art Roger Marx (1859-1913) vendent une partie de ses collections. «*Acteur majeur de la vie artistique des années 1880 à sa mort*»⁶, celui-ci s'était montré «*un amoureux et un zélé passionné de l'estampe sous toutes ses formes*»⁷. Non content de signaler toutes les expositions d'estampes et les parutions de recueils, il fit partie de ceux qui ouvrirent à l'affiche l'intérêt des amateurs d'art. En 1892, il salua avec enthousiasme les débuts d'affichiste de Lautrec⁸, et c'est peut-être à la demande de celui-ci qu'il écrivit en 1893 la préface de *L'Estampe originale*⁹. Son exceptionnelle collection de 1434 estampes ne comprenait pas moins de 182 planches de l'artiste. Pour neuf d'entre elles, le catalogue indiquait «fort rare»¹⁰. Ce furent celles que Doucet acheta. Deux d'entre elles, *Jeanne Granier* (w. 264) et *Yvette Guilbert* (w.280) sont les seuls exemplaires connus, pour deux autres on ne connaît aussi qu'un seul exemplaire; d'autres sont d'une qualité exceptionnelle, comme l'épreuve du *Jockey* (w.308 I + II) «excellent tirage, inhabituellement fort en couleurs»¹¹. Wittrock s'interroge sur le «haut degré de connaissances dont ses acquisitions font foi» et considère que cela correspond à une constante dans la vie de Doucet: «Il sut

chercher et trouver parmi les connaisseurs ... les plus capables et les gagner à sa cause». Loys Delteil (1869-1927), le meilleur connaisseur de l'œuvre graphique de Toulouse-Lautrec et expert de la vente Roger Marx, est l'auteur d'une série de catalogues d'œuvres graphiques de grands artistes qu'il publia à partir de 1906 sous le titre *Le Peintre-Graveur illustré*. Celui consacré à Toulouse-Lautrec fit autorité jusqu'à la parution du catalogue de Wolfgang Wittrock. Nous conservons, daté de 1913, le bulletin de souscription de Doucet à ce catalogue, qui ne paraîtra qu'en 1920. Doucet rencontra sans doute Delteil en 1910. En 1911, tous deux participent à la création de la «Société pour l'étude de la gravure française». Une lettre de Loys Delteil à Clément-Janin concernant l'achat de planches de Lautrec montre bien son rôle de conseiller en la matière. On peut penser que Doucet s'était fixé comme but de réunir l'œuvre gravé complet d'un certain nombre d'artistes dont l'influence lui paraissait déterminante. Toulouse-Lautrec était l'un de ces artistes-pharos¹². La guerre porta un coup d'arrêt à cette magnifique entreprise et le passage de la Bibliothèque dans le giron de l'université se traduit par une interruption quasi complète des achats pour le cabinet d'estampes. Toutefois, en ce qui concerne Toulouse-Lautrec, il faut noter le don très important fait par Maurice Joyant de 415 photographies de tableaux des années 1897 à 1901, toutes prises pour son catalogue de l'œuvre de l'artiste publié en 1926-1927. Ces photographies furent intégrées à la photothèque constituée par Doucet, ensemble qui est actuellement en cours d'inventaire grâce à une subvention de la Getty Foundation. L'encre et le papier sont des supports fragiles. Les estampes ne peuvent être exposées plus de trois mois à la lumière et doivent ensuite regagner sagement leurs boîtes et leurs tiroirs pour trois ans d'obscurité totale. Mais d'ici quelques années, une nouvelle exposition *Toulouse-Lautrec* s'appuyant sur nos collections est prévue à la Fondation Pierre Gianadda¹³ à Martigny, en Suisse.

Dominique Morelon
Service du Patrimoine

¹ *Les plaisirs parisiens. Œuvres graphiques de Toulouse-Lautrec*, exposition présentée du 18 février au 18 mai 2008.

² Wolfgang Wittrock, *Toulouse-Lautrec. The complete prints*, London, Sotheby, 1985.

³ Wolfgang Wittrock, *Les estampes de Toulouse-Lautrec dans la collection de la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, p. 33, dans le catalogue de l'exposition *De Goya à Matisse. Estampes du fonds Jacques Doucet*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 14 mars - 8 juin 1992.

⁴ *Ibid.* p. 33.

⁵ Je suis redevable à Simon André-Deconchat qui prépare actuellement une thèse sur la constitution du Cabinet d'estampes modernes, de précieux renseignements sur cet ensemble.

⁶ Catherine Méneux, *Roger Marx, critique d'art*, dans «Roger Marx, un critique auprès de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...», Nancy, musée des Beaux-Arts, musée de l'École de Nancy, 6 mai - 28 août 2006. Nancy, 2006, p. 15.

⁷ *Ibid.* p. 273.

⁸ *Ibid.* p. 275.

⁹ Cf. lettre de Roger Marx à René Wiener, libraire et éditeur nancéien «Je le [Toulouse-Lautrec] suis beaucoup pour une publication à laquelle il faudra souscrire: *l'Estampe originale*, 32 ou 40 planches ...» citée par Catherine Méneux.

¹⁰ Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx, Hôtel Drouot, 27 avril-2 mai 1914, expert Loys Delteil.

¹¹ Wolfgang Wittrock, *Les estampes de Toulouse-Lautrec dans la collection de la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, p. 33, *op. cit.*

¹² C'est la conclusion à laquelle parvient Simon André-Deconchat, à la suite de ses travaux évoqués *supra*.

¹³ Rappelons que le mécénat de la Fondation Pierre Gianadda a permis de faire restaurer, chaque fois que nécessaire, et de monter dans des conditionnements adaptés, 60 % des estampes modernes.

Publications

Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920

Sous la direction de Marie-Claude Chaudonneret



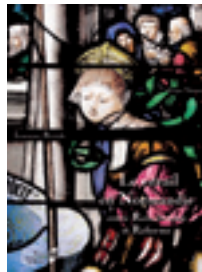
À l'époque moderne, Paris fut perçu comme un centre artistique de rayonnement mondial, « la métropole de l'art » écrivait Théophile Gautier en 1855, lors de la première Exposition universelle. La capitale française

a-t-elle toujours fasciné ? A-t-elle été une destination privilégiée pour « les étrangers » ? Son pouvoir d'attraction sur les artistes a-t-il été constant et pourquoi ? Publié à l'issue des journées d'études organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, cet ouvrage vise à répondre à ces questions en rassemblant quatorze contributions d'historiens de l'art autour de trois thématiques principales envisagées sur une longue durée : la circulation des modèles ; les ateliers comme creusets artistiques ; les institutions officielles comme lieux de formation et de reconnaissance pour les artistes.

Peter Lang Publishing Group, 2007
15 x 21 cm, broché, 288 pages
24 illustrations en noir et blanc
Diffusion-distribution :
Peter Lang AG
ISBN : 978-3-03911-192-3
53 euros

Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517-1596)

Laurence Riviale



L'ouvrage de Laurence Riviale étudie les réactions des commanditaires de vitraux aux idées de la Réforme, depuis la publication des thèses de Luther à Wittenberg (1517) jusqu'à l'entrée du

roi Henri IV à Rouen (1596). Ces réactions peuvent se lire non seulement à travers les thèmes iconographiques choisis, mais encore dans les sources graphiques, dessins ou gravures, utilisés comme modèles, certaines verrières reprenant des compositions parues dans des pamphlets anti-protestants. La perspective de la Réforme apporte un éclairage nouveau au corpus de vitraux normands recensé par les services de l'Inventaire général. Constamment mise en rapport avec les événements contemporains, la pensée religieuse et la littérature du temps, la peinture sur verre française, que les Italiens admiraient, retrouve sa véritable place aux côtés de la peinture de retable.

Presses universitaires de Rennes, 2007
24 x 32 cm, broché, 432 pages
Illustrations en couleur et en noir et blanc
Diffusion AFPU- Diffusion
Distribution Sodis
ISBN 978-27535-0525-4
45 euros

Venise en France. Du symbolisme au romantisme

Sous la direction de Claire Barbillon et Gennaro Toscano



L'École du Louvre organise, depuis l'an 2000, en partenariat avec l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, des journées d'études consacrées à la fortune de Venise en France. Après *La fortune de la peinture vénitienne*

des collections royales jusqu'au XIX^e siècle en 2002, dont les actes sont parus en 2004, les journées d'études des 10 et 11 mai 2004, sur *Venise en France. Du romantisme au symbolisme* ont réuni, selon une approche pluridisciplinaire, des chercheurs autour du regard porté par le XIX^e siècle français sur la cité des Doges et sur sa production littéraire, musicale et artistique depuis ses origines. Ce volume aborde les études historiques de Pierre Daru sur la Sérénissime, des œuvres littéraires (Musset, Sand ou Gautier), des analyses sur l'art (Taine, Charles Blanc), mais aussi de nombreuses œuvres plastiques (Canova, Hébert, Ziem, Léopold Robert...) et musicales (Liszt, Wagner, Gounod, Fauré) toutes en rapport avec Venise.

École du Louvre, 2006
Collection « Rencontres de l'École du Louvre »
16 x 24 cm, 324 pages
Illustrations en couleurs et en noir et blanc
Diffusion : la Documentation française
ISBN : 2-904187-18-9
56 euros

Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image

Sous la direction de Joana Barreto, Jérémie Cerman,
Gilles Soubigou et Valentine Toutain-Quittelier



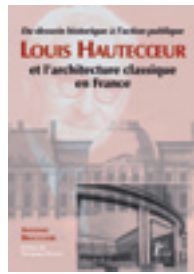
Le présent ouvrage regroupe les actes du colloque interdisciplinaire organisé les 29 et 30 juin 2006 à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), en partenariat avec le CIES Sorbonne,

le Centre inter-universitaire de recherche en histoire de l'art contemporain (CIRHAC), le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance (CHAR) et le Centre André Chastel. Texte et image renvoient au lisible et au visible, dont les relations sont étroites et complémentaires. Comment l'étude des écrits d'artistes et des poètes ainsi que leurs lectures peut-elle contribuer à éclairer l'ensemble de leurs œuvres d'un jour nouveau? Quelle est la nature des échanges entre texte et image lorsque leurs frontières se brouillent? Quelle place donner à la typographie ou encore à l'image évoquée par un texte? S'il est possible de lire dans le tableau, lorsque la lettre s'affiche directement dans l'image, peut-on en revanche prétendre « lire » un tableau comme on lit un texte? De quelle manière le discours sur l'œuvre, surimposant un texte à une image en accompagne-t-il l'appréhension? Réunissant les contributions de jeunes chercheurs issus de différentes disciplines telles que l'histoire, l'histoire de l'art et les études littéraires, cet ouvrage propose un regard neuf sur la multiplicité des échanges qui se tissent entre lisible et visible, depuis le Moyen Âge jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle.

Paris, Nouveau Monde éditions, 2007
14,5 x 23 cm, 360 pages
32 illustrations en noir et blanc
ISBN : 978-2-84736-272-5
Diffusion Sodis
49 euros

Du dessin historique à l'action publique. Louis Hauteœur et l'architecture classique en France

Antonio Brucculeri



Ce livre est la première grande étude consacrée à une personnalité remarquable de l'historiographie de l'architecture française, qui fut aussi un haut fonctionnaire à une époque tragique de l'histoire de

France, Louis Hauteœur (1884-1973), dont ouvrage majeur, l'Histoire de l'architecture classique en France (1943-1957) a été pendant longtemps l'ouvrage de référence fondamental sur le sujet. Antonio Brucculeri étudie l'action de Hauteœur dans le champ de l'histoire de l'architecture, en tant que protagoniste de la scène culturelle et administrative française de la première moitié du XX^e siècle. Le livre met en évidence l'élaboration et la vulgarisation par Hauteœur de l'idée d'une architecture classique sans frontières temporelles, qui permettrait de définir une identité propre à l'architecture française. L'œuvre et le statut de Hauteœur sont étudiés dans le contexte des débats de l'entre-deux-guerres sur la protection des monuments historiques, mais aussi sur l'architecture et l'urbanisme contemporains. Le livre aborde l'action spécifique menée auprès des élites des architectes, que Hauteœur n'a jamais cessé de fréquenter tout au long de sa carrière. Il ramène ainsi au débat, toujours ouvert en France, sur les enjeux culturels et pédagogiques du métier d'historien de l'architecture. La préface de l'ouvrage est de Dominique Poulot.

Éditions Picard, 2007
17 x 24 cm, broché, 448 pages
83 illustrations noir et blanc
Diffusion-Distribution : Éditions Picard
ISBN : 978-2-7084-802-9
69 euros

Rodin et le bronze

Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin

Sous la direction d'Antoinette Le Normand-Romain



La réalisation de sculptures en bronze représente une part essentielle du travail d'Auguste Rodin, présent à chacune des étapes de leur production, du processus créateur jusqu'aux

recherches de nouvelles patines. Pour la première fois, les 455 sculptures en bronze sont répertoriées dans un catalogue raisonné, qu'il s'agisse des éditions de bronze conservées au musée Rodin ou de celles qui se trouvent partout dans le monde. Un tel ouvrage était d'autant plus nécessaire que le suivi de ces fontes n'a pas toujours été rigoureux, notamment du vivant de Rodin. Classées par ordre alphabétique des titres des sculptures, les notices de chaque œuvre comportent un descriptif précis – type de fonte, fondeur, historique, éditions successives et autres exemplaires connus dans les collections publiques tant en France qu'à l'étranger, œuvres en rapport avec celle présentée, bibliographie – et un commentaire retraçant l'histoire de la sculpture accompagne chaque notice. Ce catalogue est introduit par trois essais : Antoinette Le Normand-Romain étudie les relations de Rodin (et du musée Rodin) avec les fondeurs ; Ruth Butler, présente l'histoire de Bernie Gerald Cantor, homme d'affaire américain qui fut le plus grand collectionneur au monde de sculptures de Rodin ; maître Régis Cusinberche, avocat au barreau de Paris, fait le point sur l'état du droit qui régit les éditions de bronze.

Musée Rodin-RMN, 2007
Versions française et anglaise
23 x 30,5 cm, 824 pages
Tome 1 : 384 pages ; tome 2 : 440 pages
1468 illustrations en noir et blanc et 32 en couleurs
Diffusion : Interforum
ISBN : Musée Rodin : 978-29014-2891-6,
RMN : 978-2-7118-4931-4
200 euros les deux volumes

Esquisses au fil du pinceau

Ôoka Shunboku et Tachibana Morikuni



Parmi les cinquante albums japonais anciens conservés à la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, ces deux cahiers d'estampes publiés l'un et l'autre à Ôsaka au XVIII^e

siècle, illustrent l'étonnante maîtrise atteinte par les maîtres de l'époque d'Edo dans le domaine de la xylographie. Le *Soga benran* présente, réunies par Ôoka Shunboku (1680-1763), des études exécutées par différents artistes japonais entre le début du XVI^e siècle et la fin du XVII^e siècle. Le *Unpitsu soga* est un recueil d'études « pour s'initier au maniement du pinceau » composé par Tachibana Morikuni (1679-1748). Il s'agit donc, dans les deux cas, de livres regroupant des modèles destinés aux élèves qui apprenaient l'art du lavis et de l'estampe. Poisson, oiseau, cheval, écureuil, libellule, arbre, fleur ou fruit, chacune des images que l'on y trouve offre un détail du monde vivant, élégamment traité, parfois « tracé d'un seul coup de pinceau ». L'introduction et les légendes de l'ouvrage sont de Christophe Marquet, la préface est d'Élisabeth Lemirre et l'avant-propos de Dominique Morelon.

Éditions Philippe Picquier-INHA, 2007
19 x 27 cm, 126 pages brochées dans une reliure
Illustrations en noir et blanc
Diffusion-Distribution Harmonia Mundi
ISBN : 2-87730-9714
24 euros

Réceptions de Courbet. Fantasmes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)

Thomas Schlessler



Cette publication est le fruit de la thèse de doctorat de Thomas Schlessler, dirigée par Éric Michaud à l'issue de quatre années passées à l'INHA. L'ouvrage propose

une nouvelle lecture de l'interprétation du « maître d'Ornans ». De ce dernier, on fixa fort tôt des images en pagaille : le démocrate rouge de la Commune, l'amoureux de la nature, le paysan foulant Paris de ses sabots, le bohème alcoolique... On affecta surtout à son style dit « réaliste » de saisissantes vertus et des dangers potentiels qui émanaient d'aspirations sociopolitiques antagonistes. Pourtant, dans ce concert dissonant, il y avait la projection d'une obsession commune. Cette peinture éprise de *mimesis*, excluant l'imagination, assujettie à une pure représentation de l'univers sensible, pouvait dire son mot sur le monde : l'harmoniser ou le désunir, le soigner ou l'achever, lui promettre l'avenir ou le rendre au passé... Cette esthétique qui semblait prendre acte de la réalité était en fait une esthétique en actes. Ce livre vise ainsi à décrypter la généalogie d'un mythe de l'histoire de l'art. Il relève certaines des facultés fantasmiques prêtées aux productions de Courbet sous le Second Empire pour révéler la nature d'attentes collectives et tempère l'idée selon laquelle l'œuvre et la vie de Courbet seraient dépositaires d'une dimension démocratique. Si cette dernière existe, elle procède davantage des conflits d'opinion que provoquait un art à la fois puissamment matériel et inintelligible parmi des contemporains à l'affût du moindre espace d'expression.

Les presses du réel, 2007
Collection « Œuvres en sociétés »
17 x 20 cm, broché, 384 pages
28 illustrations en noir et blanc,
Diffusion-distribution Les presses du réel
ISBN : 978-2-84066-204-4
24 euros

Perspective. La revue de l'INHA

2007-3 (xix^e/xx-xxi^e siècles)

2007-4 Genre et histoire de l'art



Perspective propose pour son numéro 2007-3 un débat de chercheurs européens avec Werner Hofman dont le travail, centré sur la notion de polyfocalité, a bouleversé la vision de l'art européen autour de 1800, en particulier par une série d'expositions marquantes. Un état de la recherche sur l'art anglais aux XVIII^e et XIX^e siècles ainsi qu'un article sur l'historiographie des arts et des sciences offrent un vaste panorama des travaux actuels. Le dossier XX^e siècle présente des points de vue sur les orientations de l'histoire de l'art moderne et contemporain à travers les expositions et les ouvrages généralistes les plus récents. La rubrique *Travaux* explore la recherche sur l'art conceptuel des vingt dernières années. Avec le numéro 2007-4, *Perspective* interroge l'approche des *gender studies* en histoire de l'art : un débat public avec Griselda Pollock en ouvre la livraison. La rubrique *Travaux* présente quatre études, de la représentation des sexes dans l'Antiquité grecque jusqu'à l'inscription du genre en architecture contemporaine, en passant par une étude de la peinture dans la Renaissance italienne, ainsi qu'un panorama des études de genre sur l'art en France autour de 1800. L'état des lieux des *gender studies* en Italie, France, Allemagne et États-Unis complète cet original dossier. Le numéro thématique de 2008 sera consacré à la périodisation.

ISBN 2-20092183-7
Prix au numéro : 19 €
Abonnement :
65 € (particuliers), 75 € (institutions)
www.armand-colin.com/revue/28/1/perspectives.php

Nouveaux collaborateurs de l'INHA

Sarah Boyer. Diplômée de l'École du Louvre (« Histoire du dessin »), Sarah Boyer a poursuivi son cursus à l'université Paris IV-Sorbonne sous la direction d'Alain Mérot et de Catherine Loisel. Elle a consacré son mémoire de maîtrise à Jean-Robert Ango, dessinateur français actif comme copiste à Rome et à Naples dans le troisième quart du XVIII^e siècle. Dans la continuité de ses travaux, elle prépare, sous la direction d'Alain Mérot, une thèse de doctorat consacrée aux copies dessinées des pensionnaires et de leur entourage sous la direction de Charles-Joseph Natoire entre 1752 et 1775. Chargée de cours à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts depuis octobre 2001, Sarah Boyer a également enseigné les techniques du dessin à l'université Charles de Gaulle-Lille III en 2005. Monitrice-étudiante à l'INHA pour la numérisation des fonds de la Bibliothèque centrale des Musées nationaux (BCMN) en mai 2005, elle poursuit sa collaboration avec l'établissement en qualité de chargée d'études et de recherche depuis octobre 2007.

Matteo Gianceselli. Après avoir obtenu en 2005 une licence en histoire de l'art à l'université Sorbonne-Paris IV, Matteo Gianceselli a préparé un mémoire de Master sur « Andrea Mantegna et la France, XVI^e et XVII^e siècles » à l'université Picardie-Jules Verne d'Amiens, sous la direction de Philippe Sénéchal. Ce travail s'est déroulé en même temps que prenait forme le projet d'exposition que le musée du Louvre va consacrer à Andrea Mantegna à la rentrée 2008, pour laquelle Matteo Gianceselli a également rédigé un essai. Chargé d'études et de recherche à l'INHA depuis octobre 2007, il prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée « Dans le sillage de Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Peintres et commanditaires à Florence (1475-1525) ».

Stéphanie Guilmeau. En poursuivant un cursus à l'École du Louvre, Stéphanie Guilmeau a préparé à l'université de Paris-Sorbonne, sous la direction de Bruno Foucart et de Simon Texier, un mémoire de Master 1 sur l'esthétique urbaine de Paris dans les premières décennies du

XX^e siècle grâce à l'étude du Comité technique et d'esthétique de la ville de Paris. Dans le cadre d'un Master 2 dirigé par M. Barthélémy Jobert, Stéphanie Guilmeau a étudié la Commission du Vieux Paris et le Casier archéologique et artistique que celle-ci a commencé à constituer. Elle entame une thèse de doctorat sous la direction de Claude Mignot autour de la personnalité de l'architecte Louis Bonnier. En 2003, chargée d'inventaires auprès du Centre des monuments nationaux, Stéphanie Guilmeau a procédé à l'inventaire et au récolement de diverses collections. Après avoir été monitrice-étudiante au département des Études et de la Recherche de l'INHA, elle y est chargée d'études et de recherche depuis octobre 2007.

Audrey Jeanroy. Née en 1984, Audrey Jeanroy prépare une thèse de doctorat sur l'architecte français Claude Parent (né en 1923), « Claude Parent, architectures et expérimentations, 1953-1993 », à l'université François-Rabelais, à Tours. Après s'être intéressée aux relations entre architecture et sculpture dans la deuxième moitié du XX^e siècle pour son Master 1, « L'hôtel Élysée Palace de Georges Marguerita : le rapport architecture et sculpture en question », sous la direction de Nathalie Bertrand à l'université d'Aix-Marseille I, elle a commencé en 2006, sous la direction de Jean-Baptiste Minneart, un travail de récolement des archives Claude Parent. Analysant, pour son Master 2, les différents rapports de force au sein du chantier à travers le programme de l'habitat individuel, « Les maisons individuelles de Claude Parent vues à travers les archives du FRAC Centre : 1952-1973 », elle élargit, dans le cadre de sa thèse, sa réflexion au monde de la construction et des médias de l'architecture entre 1950 et 1990. Elle est chargée d'études et de recherche à l'INHA depuis octobre 2007.

Laura Karp Lugo. De nationalité argentine, Laura Karp Lugo a fait l'ensemble de sa scolarité en Catalogne, avant de s'installer à Paris en 2002. Elle y a poursuivi ses études en histoire de l'art à l'université Sorbonne-

Paris IV, puis à l'université Panthéon-Sorbonne-Paris I, où, sous la direction de Bertrand Tillier, elle a rédigé un mémoire de Master 1 sur le peintre catalan Ramon Martí Alsina. Ces recherches ont abouti à une conférence donnée en 2006, à la Fondation Apel.les Fenosa à El Vendrell (Barcelone). Encouragée par Elisée Trenc, professeur à l'université de Reims, et par Francesc Fontbona, directeur de l'Unité graphique de la Bibliothèque de Catalogne, Laura Karp a rédigé un mémoire de Master 2 sur la gravure en Catalogne entre 1899 et 1936. Actuellement, sous la direction d'Éric Darragon, elle élargit ses recherches dans le cadre d'une thèse de doctorat. Par ailleurs, Laura Karp a participé à des chantiers de fouilles archéologiques en Belgique (dans les Ardennes) et en Argentine (province de San Juan). Depuis octobre 2007, Laura Karp Lugo est chargée d'études et de recherche à l'INHA.

Fanny Lambert. Conservateur des bibliothèques, a rejoint le département de la Bibliothèque et de la Documentation en juillet 2007, dans le service du Patrimoine. Elle est en charge des collections d'archives, manuscrits, autographes et dessins. Ancienne élève de l'École nationale des chartes (ENC), elle y a soutenu en 2006, pour l'obtention du diplôme d'archiviste paléographe, une thèse intitulée *La représentation diplomatique française en Russie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (elle avait obtenu l'année précédente un DEA, sur le même sujet, à l'École des Hautes Études en Sciences sociales). Entrée en 2006 à l'École nationale supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques (ENSSIB), elle acquiert le diplôme de conservateur des bibliothèques en mai 2007 (promotion Flora Tristan). Durant sa scolarité à l'ENC, elle a participé au programme d'échange et de collaboration scientifique avec la Russie pour la réalisation d'un répertoire des collections de livres anciens français conservés dans les bibliothèques de la Fédération de Russie et a effectué dans ce cadre, un stage à la Bibliothèque historique publique de Moscou. Lors de sa formation à l'ENSSIB, elle a été associée à un projet

sur la conception de la réserve de la future Bibliothèque universitaire des Langues et Civilisations (BULAC) et a fait un stage d'étude portant sur la collection de livres à estampes des XVI^e-XIX^e siècles conservés au département Histoire de l'art de la Bibliothèque municipale centrale de Moscou

Émilie d'Orgeix. a obtenu un doctorat en histoire de l'art à l'université Laval (Québec) sur le thème de la codification du dessin militaire du XVI^e au XVIII^e siècle. Par la suite, elle a effectué son post-doctorat au cabinet des dessins et des estampes du *Metropolitan Museum of Art* où elle a effectué le catalogage des traités d'architecture civile et militaire, et publié deux collections de dessins d'architecture de la Renaissance sur la Rome antique et moderne (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 2001). Ses recherches portent sur la culture architecturale civile et militaire en Europe et dans les colonies d'Amérique à l'époque moderne. Elle a publié de nombreux articles et codirigé plusieurs ouvrages dont *Les villes françaises du Nouveau Monde. Des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi* (Paris, Somogy, 1999), *Portefeuilles de plans. Projets et dessins d'ingénieurs militaires en Europe du XVI^e au XIX^e siècle* (Bourges, AD. du Cher/CEHD, 2001), *Atlas militaires européens, XVI^e-XIX^e siècle* (Paris, musée des Plans-Reliefs, 2003) et *Vauban. La pierre et la plume* (Paris, éditions du Patrimoine/éditions G. Klopp, 2007). Elle s'intéresse également à l'architecture du XX^e siècle et occupe depuis 2002, le poste de secrétaire générale de la Commission internationale pour la documentation et la conservation de l'architecture du mouvement moderne (Docomomo International) qui regroupe cinquante-quatre pays membres. Elle est, à ce titre, corédactrice, avec Maristella Casciato, de la revue internationale semestrielle *The Docomomo Journal* et participe régulièrement à des publications sur l'architecture moderne dans des revues spécialisées telles que *World Architecture*, *A.R.Q.*, *Continuité: patrimoine en perspective*, *the ICAM bulletin*.

Elle a intégré l'INHA en novembre 2007, en qualité de pensionnaire, pour poursuivre et développer avec Jean-Philippe Garric les différents programmes en histoire de l'architecture et notamment la base de données bibliographiques sur les livres d'architecture.

Judith Soria. Après des études littéraires à l'université de Caen et à l'université Sorbonne-Paris IV, Judith Soria a poursuivi sa formation universitaire par une licence et une maîtrise d'histoire de l'art à l'université de Paris I. À cette occasion, sous la direction de Quitterie Cazes, elle a préparé un mémoire sur *Les représentations de la pauvreté volontaire dans la peinture italienne des premiers siècles de l'ordre des frères mineurs – les XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*. Son intérêt s'est ensuite porté sur l'art post-byzantin dans les Balkans. Sous la direction de Catherine Jolivet-Lévy, elle a obtenu un Master de sciences historiques, philologiques et religieuses à l'EPHE; le thème choisi était l'iconographie des peintures murales de l'église post-byzantine du XVIII^e siècle, Saint-Athanasie à Voskopojë, en Albanie. En 2007, chargée d'études et de recherche à l'INHA, Judith Soria commence une thèse de doctorat sur les neuf églises de la ville de Voskopojë et de ses environs, lesquelles constituent un ensemble d'une grande cohérence architecturale et iconographique. Elle travaille actuellement, en collaboration avec un traducteur, à une édition critique en albanais du *Manuel du Peintre* de Denys de Fournas.

Dépôts

Pierre-Yves Belfils, bibliothécaire, département de la Bibliothèque et de la Documentation; Éric Peltier, responsable de la section des périodiques au service du Développement des collections, département de la Bibliothèque et de la Documentation; Isabelle Rollet, chef du service Service au public et Magasins, département de la Bibliothèque et de la Documentation.

Arrivées

Esther Buitekant, catalogueur Getty, département de la Bibliothèque et de la Documentation; Almudena Hitier, bibliothécaire, département de la Bibliothèque et de la Documentation; Marie-Caroline Moreau, catalogueur Getty, département de la Bibliothèque et de la Documentation.

Directeur de la publication :
Antoinette
Le Normand-Romain

Rédaction :
Hania Daoud
Alain Madeleine-Perdrillat
Jean-Michel Nectoux

Comité de rédaction :
Michel Hochmann (EPHE)
Catherine Limousin
(Centre Chastel)
François Lissarrague
(Centre Louis Gernet)
Claude Mignot
(Centre Chastel)
Dominique Poulot (CIRHAC)

et, pour l'INHA :
Jean-Pierre Cuzin
Alain Madeleine-Perdrillat
Jean-Michel Nectoux,
Martine Poulain

Conception graphique :
Brigitte Monnier
Philippe Apeloig

Impression :
IME. Imprimerie
Moderne de l'Est

ISSN 1620-7815

INHA
2, rue Vivienne 75002 Paris
T. : 33 (0)1 47 03 79 01
F. : 33 (0)1 47 03 86 36
www.inha.fr