

Nouvelles 22

Institut
national
d'histoire
de l'art



1
Mission accomplie

2
Comptes rendus
Bibliothèques
d'architecture
Histoire de l'art et
histoire de l'architecture
Art et science
dans l'art du XX^e siècle

7
L'événement – dossier
Les « Cartons verts »

13
Tribune
Les formes de l'histoire :
récits ou cartes ?
par Claude Mignot

14
**Le point sur un outil,
un fonds,
une recherche**
Fonds Roger Marx
GAAEL

21
Bibliothèque
Étude sur les publics

22
Calendrier

23
Annonces

Mission accomplie

Alain Schnapp a donné sept ans de sa vie à la création de l'INHA, y sacrifiant une bonne part de ses travaux personnels. Mission accomplie, il se prépare à renouer le fil de sa carrière de professeur et de chercheur. Il va reprendre à sa guise ses fouilles, ses recherches, la rédaction de ses livres, assumer pleinement le magistère scientifique et moral qu'il exerce dans le domaine de l'archéologie en France et à l'étranger.

En lui demandant de prendre en main le sort de l'INHA encore incertain, nous savions qu'il était sans aucun doute le seul qui puisse mener à bien une tâche aussi difficile. On le voit aujourd'hui. Qui d'autre aurait pu maîtriser intellectuellement et concrètement la mise en œuvre d'un programme complexe et qui avait donné lieu à tant de discussions ? Qui d'autre aurait eu assez de patience et de générosité pour convaincre ceux, dans le monde de la recherche, que le projet inquiétait encore ou bousculait ? Qui d'autre aurait eu assez d'autorité auprès des ministres successifs, ceux de l'Éducation Nationale, de la Culture et de la Recherche, pour gagner leur confiance, pas toujours acquise, et leur prouver que la réalisation du vieux rêve d'André Chastel justifiait un fort engagement de l'État ?

Un projet cohérent sur le papier, un magnifique bâtiment à métamorphoser,

une équipe enthousiaste, certes il avait devant lui tout cela quand il prit en main le dossier du futur INHA en 1998. Encore fallait-il donner corps matériellement à une idée et faire en sorte que les multiples institutions promises à se retrouver sur le site Colbert soient installées à leur gré, et qu'elles se sentent chez elles.

Aménagements plaisants, confort, cela ne suffisait évidemment pas. Il importait de conduire peu à peu les différents partenaires universitaires ainsi réunis dans la Galerie Colbert, l'Institut national du patrimoine et leurs voisins de la BnF, les conservateurs des musées, les étudiants et les chercheurs de toutes obédiences, à se rencontrer, à discuter, à ressentir l'envie de travailler ensemble, sans bien sûr mettre en cause l'indépendance de chacun. Il fallait aussi tisser un réseau de relations à travers la France, qui engage l'INHA à travailler avec les universités et les musées des régions, afin que le « hideux mot » de « parisianisme » naguère lancé par les détracteurs du projet n'ait plus de sens. Enfin on devait renforcer ou établir des rapports de coopération scientifique avec les foyers de recherche en histoire de l'art du monde entier. À l'institut même, du moniteur-étudiant au professeur invité, des chargés d'études aux pensionnaires qui collaborent aux programmes de recherche propres de l'INHA ou aux travaux de la bibliothèque, plus de 100 chercheurs



Alain Schnapp, photo de Guy Vivien

français et étrangers, qui se renouvellent régulièrement, apportent déjà la preuve que la politique expressément engagée par Alain Schnapp, et soutenue par les pouvoirs publics et des Fondations françaises et étrangères, a fait de l'INHA un vivant foyer d'échanges et de recherches communes. Peut-on affirmer que tous les autres objectifs soient également atteints ? Sans doute pas, ou du moins pas encore. Le temps doit faire tout naturellement son œuvre. Et rien ne sera achevé tant que les bibliothèques enfin réunies ne s'installeront pas dans la salle Labrouste.

Chacun sait combien Alain Schnapp a horreur de tout tapage autour de sa personne. Il nous permettra pourtant, au nom de toutes les équipes de l'INHA, celle du département des Études et de la Recherche, celle du département de la Bibliothèque et de la Documentation, celles des services administratifs et techniques de lui faire part très simplement de notre gratitude et de notre affection, en terminant sur un vœu : qu'il soit le plus vite possible le premier lecteur de la salle Labrouste.

Michel Laclotte

Vice-président du Conseil scientifique

Jacques Sallois

Président du Conseil d'administration

Comptes rendus – Journées d'étude et colloques

Bibliothèques d'architecture

Bibliothèques d'architecture
Journées d'études internationales
INHA, 14-15 janvier 2005

INHA / AFHA

Du « livre d'architecture » à la « bibliothèque d'architecture »

Depuis l'invention de l'imprimerie et de la gravure, l'architecture a toujours été intimement liée à l'édition. En effet, aucune autre « discipline » artistique ne produisit de phénomène comparable à celui qu'on appelle communément « le livre d'architecture ». Le fait que l'architecture est le seul parmi les beaux arts à ne pas imiter directement la « nature » et à utiliser des formes « culturelles » qui supposent une transmission par le texte et par l'image, en fut sans doute l'une des raisons principales, mais pas la seule. Parmi d'autres, nous devons penser aux investissements considérables et exclusifs que l'« acte architectural » exigeait du commanditaire qui, en construisant, projetait, pour des années à venir, une certaine façon de vivre au quotidien, mais aussi d'apparaître socialement. Pour prendre la décision d'une telle dépense, le commanditaire devait être préalablement convaincu, « séduit » par les images architecturales. Ainsi le livre d'architecture aidait aussi bien les architectes que les commanditaires à faire leur choix. Enfin, une fois le choix et la dépense faits, les propriétaires cherchaient souvent à immortaliser l'ouvrage en faisant dessiner et graver leur « portrait ». Ces ouvrages étaient offerts, envoyés à l'étranger, où ils devenaient des modèles à imiter.

Ainsi, depuis 1485 (publication de *Re aedificatoria* d'Alberti, suivi en 1486 de l'édition princeps de Vitruve), mais surtout à partir de 1511 (quand Fra Giocondo ajouta les 136 gravures à son édition de Vitruve), le livre d'architecture servit de moyen de communication entre le maître et l'élève, entre les architectes, entre les architectes et les commanditaires et entre les commanditaires. Le fait que, durant plus de quatre siècles, les formes architecturales que l'édition distribuait étaient issues de la tradition historique (antique ou médiévale), introduisit dans ces réseaux de communication un troisième protagoniste : l'humaniste ou l'antiquaire d'abord, l'archéologue ou l'historien ensuite. Enfin, toutes ces relations se pratiquaient aussi bien à l'intérieur d'une culture qu'entre les différentes aires nationales.

C'est surtout à partir des années 1930, grâce aux travaux de Rudolf Wittkower, que le livre d'architecture devint, pour le demi-siècle qui suivit, un objet de lecture, d'interprétation, de commentaire et de publication, qui furent développés dans les ouvrages de James Ackerman, de Dora Wiebenson, de Robin Middelton, de Wolfgang Hermann, d'Emil Kaufmann, de Joseph Rykwert, de Vaughant Hurt, d'Alina Payne et d'autres. Pourtant ce n'est qu'au début des années 1980 qu'à côté du « livre d'architecture » surgit un autre pôle d'intérêt, qu'on peut appeler « bibliothèque d'architecture ». En 1982 Dora Wiebenson dédiait le catalogue de son exposition *Architectural Theorie and Practice from Alberti to Ledoux* aux bibliothécaires et laissait l'honneur de la préface à Adolf Placzek, sixième conservateur de la bibliothèque architecturale Avery. Plus tard, grâce notamment à la parution des catalogues des bibliothèques britanniques et américaines telles que Mark J. Millard¹ et RIBA², la « bibliothèque d'architecture » se transforma symboliquement en lieu où l'histoire d'architecture, se détachant progressivement de l'histoire des idées (sans pour autant jamais l'abandonner), basculait vers l'histoire des pratiques culturelles. Il s'agissait notamment de réunir des nouvelles connaissances dans le domaine de la circulation des livres d'architecture, ainsi que des diverses formes de leur accumulation.

L'importance des bibliothèques apparut alors notamment dans les monographies. Il suffit de citer les pages consacrées aux bibliothèques dans les études sur Pierre-Adrian Pâris par Pierre Pinon³, sur Jean-Baptiste Lassus par Jean-Michel Leniaud⁴, sur Viollet-le-Duc par Laurent Baridon⁵, sur Christopher Wren par Viktor Fürst⁶, sur Juan Bautista de Toledo par Javier Rivera Blanco⁷ et d'autres. Dans certaines études, telles que la monographie de Hilary Ballon consacrée à Louis Le Vau⁸, la question de la bibliothèque d'architecte a fait objet d'une investigation très détaillée. Enfin, de plus en plus d'études spéciales ont été consacrées aux bibliothèques d'architectes, comme par exemple celle de Christy Anderson sur la bibliothèque d'Inigo Jones⁹. Récemment les bibliothèques des architectes français du XVII^e siècle ont été étudiées par Claude Mignot¹⁰, la bibliothèque de François Blondel par Anthony Gerbino¹¹, celle de Jacques-Germain

Soufflot par Annie Charon-Parent¹², celle de Sir John Soane par Nicolas Savage et Eleen Harris¹³. Dans le contexte américain, les études des bibliothèques d'architecture, qui ont été développées par Helen Park¹⁴ et Janice G. Schimmelman¹⁵, ont donné récemment lieu à l'ouvrage collectif *American Architects and Their Books to 1848*, publié par Kenneth Hafertepe et James F. O'Gorman¹⁶. En France, le recueil *Le livre d'architecture. XV^e-XX^e siècles. Édition, représentations et bibliothèques*, publié par Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier, a réuni un ensemble de textes consacrés aux bibliothèques d'architectes et d'institutions¹⁷.

Les deux journées qui se sont déroulées à l'INHA en janvier 2005, organisées avec le soutien de l'AFHA, se situaient dans le prolongement de ces investigations. Pendant ces journées, les vingt-quatre intervenants ont discuté d'abord des problèmes des sources. Ils ont été ensuite portés à réfléchir sur les bibliothèques architecturales constituées par les différentes institutions. Ils ont évoqué enfin les bibliothèques d'architectes pour se poser la question de la valeur, des limites et des interprétations possibles de ces sources. La possibilité de réunir les chercheurs issus de différentes traditions nationales joua un rôle primordial, car il s'agissait d'un sujet à la fois très précis et intimement lié à une réflexion méthodologique. En effet, bien qu'elles ne soient qu'un des multiples instruments que nous utilisons dans nos recherches, les bibliothèques nous permettent de repenser nos stratégies et nos ambitions d'historiens d'architecture.

La question des sources

En s'appuyant sur son expérience quasi unique de travail dans les bibliothèques à travers le monde, Peter Fuhring (Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York-Paris) a démontré combien la découverte de chaque exemplaire gardant les traces de sa provenance peut enrichir la compréhension de la circulation des formes architecturales et aider à imaginer une nouvelle histoire de l'architecture. L'intervention d'Annie Charon (École Nationale des Chartes, Paris) consacrée aux catalogues des ventes, a permis de repenser cette source qui, bien que fréquemment utilisée, est souvent interprétée sans les précautions méthodologiques nécessaires. Afin de pouvoir étudier le contenu des

bibliothèques en se servant des catalogues de vente, rappelait cette historienne du livre, il est nécessaire « de prendre en compte des données telles que la date et la langue des éditions décrites, de repérer les libraires chez lesquels les livres ont été achetés, ceux-ci ayant pu influencer les choix, de distinguer les livres acquis de ceux reçus par héritage ou par hommage, de relever la condition des exemplaires décrits, distinguer les livres reliés et ceux qui sont restés brochés, voir ceux qui sont couverts de veau et ceux qui le sont en maroquin, sont autant d'indices de l'usage et du statut du livre placé dans la bibliothèque. »

Dans la section consacrée aux archives, les historiens ont abordé plusieurs types de sources. Ainsi Frédérique Lemerle (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) reconstruisait la bibliothèque de l'érudite Claude-Nicolas Fabri de Peiresc, passionné par l'architecture antique, à partir des deux inventaires conservés, mais aussi à partir d'autres sources comme sa volumineuse correspondance, ses nombreux dossiers manuscrits et la biographie de son ami P. Gassendi. De même, la bibliothèque de l'architecte Jacques Molinos, ami et collaborateur de Jacques-Guillaume Legrand qui en a hérité, a été présentée à partir de son inventaire après décès découvert par Werner Szambien (CNRS, centre André Chastel). La nature d'un autre type de sources – les inventaires des saisies révolutionnaires – a fait l'objet des questionnements par Christopher Drew Armstrong (Université de Toronto) à partir de deux bibliothèques, celles de Richard Mique et de Claude Billard de Bélisard. Enfin, en utilisant des types de sources croisées, Claude Mignot (Université de Paris IV) a dressé une synthèse consacrée aux bibliothèques des architectes français du XVIII^e siècle, synthèse qui lui a permis de reposer la question du statut social et du profil intellectuel, voire psychologique, des architectes, en amorçant ainsi une nouvelle approche de l'histoire de l'architecture.

Pour suivre la circulation des ouvrages d'architecture, il est important par ailleurs d'interroger les textes de nature didactique, tels, par exemple, la « bibliographie » des livres d'architecture placée en 1624 par le médecin Louis Savot en annexe à son *Architecture des Bâtimens particuliers*. Selon Yves Pauwels (Université Française

Rabelais, Tours) « cette liste peut donner une bonne idée de ce que pouvait être la bibliothèque professionnelle d'un architecte du début du XVII^e siècle. Surtout, son existence même manifeste une rupture par rapport au siècle précédent : elle est le signe que, désormais, les architectes peuvent grâce aux livres maîtriser une culture préexistante, et qu'à partir de là les sujets de la réflexion théorique – et peut-être certains aspects de la pratique – vont s'orienter vers de nouvelles voies et prendre de nouvelles formes. » Parmi les outils les plus porteurs, que les historiens d'architecture utilisent de plus en plus dans leurs enquêtes sur la diffusion des modèles et des goûts, on trouve également les listes de souscripteurs. Cette source a été notamment présentée par Jean-Philippe Garric (École d'Architecture de Paris-Belleville), pour les livres français du début du XIX^e siècle.

Les institutions

Comme l'a souligné, dans son introduction, Alice Thomine (INHA), l'étude des bibliothèques architecturales des institutions devient de plus en plus, à côté de celles, plus traditionnelles, des collections privées, une tâche particulièrement innovante, développée depuis une dizaine d'années. Les cinq interventions qui ont suivi son introduction ont présenté différentes approches dans ce domaine. Gerald Beasley (Columbia University of New York, Avery Architectural and Fine Arts Library), s'est proposé notamment de suivre la création des bibliothèques architecturales des institutions professionnelles en Grande Bretagne et en Amérique du Nord, telles que le Royal Institute of British Architects (RIBA) à Londres, fondé en 1834, l'Architecture Department Library of the Massachusetts Institute of Technology (MIT) près de Boston, créée en 1868, et l'Avery Architectural Library at Columbia University à New York, créée en 1890. Gerald Beasley a souligné le concept de l'accès libre (à la différence de celui de la conservation) qui était au cœur de ces trois entreprises. La bibliothèque de l'Académie Royale d'architecture a été ensuite étudiée par Ludovic Mathiez (École des Hautes Études en Sciences Sociales) notamment à partir de son état de 1792 ; les collections des photographies d'architecture dans les bibliothèques parisiennes du XIX^e siècle (y compris des fonds très peu explorés de l'ENSBA, de l'ancien Musée de Sculpture comparée

et du fonds Jacques Doucet à l'INHA) par Laure Boyer (Université de Strasbourg), la bibliothèque de la Société des Architectes de Nantes par Gilles Bienvenu (LAUA, École d'Architecture de Nantes) et, enfin, les collections architecturales faisant partie de la bibliothèque Jacques Doucet (aujourd'hui bibliothèque de l'INHA) par Xavier Pagazani (INHA). Cette dernière intervention – fruit d'une enquête menée en relation avec la constitution du catalogue des livres d'architecture dans la collection Jacques Doucet – a suscité un intérêt particulier de la part des nombreux conservateurs et collaborateurs de cette bibliothèque qui assistaient aux journées. Elle s'est terminée par la présentation d'ouvrages d'architecture de provenance particulièrement intéressante, issus de ses réserves.

Des « bibliothèques d'architecture » aux « bibliothèques d'architectes »

Les deux synthèses consacrées aux bibliothèques des architectes à Turin (1670-1770) par Giuseppe Dardanella (Università di Torino) et aux Pays-Bas méridionaux (1750-1830) par Dirk Van de Vijver (Katholieke Universiteit, Leuven) ont parfaitement mis en valeur l'importance de ce type de recherche dans l'étude des transferts culturels. Ils ont démontré notamment, dans les deux cas, une présence massive, voire dominante, des livres d'architecture français. Les sept interventions qui les ont suivies étaient consacrées aux bibliothèques personnelles accumulées par les architectes, du XVIII^e au XX^e siècle. Pierre Pinon (École d'Architecture de Paris-Belleville), Nickolas Savage (Royal Academy of Arts Library, London), Claude Prelorenzo et Arnaud Darcelles (Fondation Le Corbusier) ont mis en évidence le caractère exceptionnel des trois bibliothèques d'architecte conservées en état, celle de Pierre Adrien Pâris à Besançon, celle de Sir John Soane à Londres et celle de Le Corbusier à Paris. Alexandre Gady (Institut Allemand d'Histoire de l'Art, Paris), en s'appuyant sur un inventaire, a donné une interprétation d'une des plus riches bibliothèques du XVII^e siècle, celle de l'architecte Jacques Lemercier. Lola Kantor-Kazovsky (Hebrew University of Jerusalem) a utilisé le contenu de la bibliothèque de Nicola Giobbe, entrepreneur romain et architecte amateur, comme l'une des sources essentielles pour une nouvelle lecture des écrits de Piranèse, notamment de ses polémiques avec les Français.

Comptes rendus – Journées d'étude et colloques

Histoire de l'art et histoire de l'architecture : un dialogue difficile

Didier Gaufretau (Chercheur indépendant, Paris) a tenté la reconstruction de la bibliothèque de l'architecte Pierre de Vigny. Olga Medvedkova (INHA) a proposé une interprétation, à partir d'un catalogue de vente, de la bibliothèque de l'architecte britannique Charles Cameron, constituée à la fin du XVIII^e siècle à Saint-Pétersbourg sur le modèle d'une bibliothèque aristocratique. Enfin, Wolfgang Cillessen (Université de Giessen) a alimenté la discussion par une étude approfondie de la bibliothèque d'Hippolyte Destailleurs que cet architecte érudit utilisait comme un outil de travail. La juxtaposition de ces études a fait surgir un paradoxe. En effet, à la différence des bibliothèques institutionnelles, les bibliothèques d'architectes ne sont pas uniquement ni forcément des bibliothèques d'architecture. De nature souvent complexe, elles font sentir « l'homme » aussi bien que l'architecte, et permettent de voir sous un angle nouveau le genre de la « monographie d'architecte ».

Olga Medvedkova
pensionnaire à l'INHA

1. *The Mark J. Millard Architectural Collection*, t. 1-4. Washington, New York, 1993-2000.
2. *Early Printed Books, 1478-1840 : a Catalogue of the British Architectural Library*, London, Melbourne, Saur, t. 1-5, 1994-2002.
3. Pierre Pinon, *Pierre Adrien Paris ou l'archéologie malgré soi*, thèse de doctorat, 1998.
4. Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris-Genève, Flammarion-Droz, 1980.
5. Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
6. Victor Fürst, *The Architecture of Sir Christopher Wren*, London, Lund Humphries, 1956.
7. Javier Rivera Blanco, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II : la implantación del classicismo en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 40-43.
8. Hilary Ballon, Louis Le Vau, *Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, Princeton, Princeton University Press, 1999, chapitre 3. Voir également le compte-rendu de cet ouvrage par Claude Mignot dans *JSAH*, v. 60, n° 1, juin 2001, p. 226-227.
9. Christy Anderson, *Inigo Jones's Library and the Language of Architectural Classicism in England, 1580-1640*, doctoral dissertation, MIT, 1993.
10. Claude Mignot, « Bibliothèques d'architectes au XVIII^e siècle », *La Bibliothèque artistique idéale*, éd. Sylvie Deswartes, sous presse.
11. Anthony Gerbino, « The Library of Francois Blondel 1618-1686 », *Architectural History*, vol. 45, 2002, p. 289-324.
12. Annie Charon-Parent, « Enquête à travers les catalogues de vente de bibliothèques d'architectes du XVIII^e siècle. La bibliothèque de Jacques-Germain Soufflot », *Le livre d'architecture. XV^e-XX^e siècle, Edition, représentation et bibliothèques*, sous la dir. de Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier, Paris, École des Chartes, 2002, p. 187-198.
13. Eleen Harris, Nicolas Savage, *Hooked on Books: The Library of Sir John Soane Architect 1753-1837*, cat. expo. Weston Gallery, 30 avril-30 août 2004, Londres, 2004.
14. Helen Park, *A List of Architectural Books available in America before the Revolution*, Los Angeles : Hennessey & Ingalls, 1973.
15. Janice G. Schimmelman, *Architectural Books in Early America : Architectural Treatises and Building Handbooks available in American Libraries and Bookstores through 1800*, New Castle, Del : Oak Knoll Press, 1999.
16. University of Massachusetts Press, 2001.
16. Voir note 12.

Histoire de l'art et histoire de l'architecture : un dialogue difficile
Journée d'étude
Università di Roma Tre, 10 mai 2005

EPHE / Università di Roma Tre

La convention de collaboration scientifique récemment signée entre l'École pratique des Hautes Études (Sorbonne) et l'Université de Roma Tre, Dipartimento di studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione, a été inaugurée par une journée d'étude – placée sous la responsabilité scientifique de Sabine Frommel et Bruno Toscano – qui entre dans le vif de l'identité des deux disciplines, de leur histoire et de leurs méthodes, mais aussi de leurs points de contact et de leurs affinités. L'objectif était tout d'abord de comprendre les raisons de la séparation, ainsi que les conséquences de cette division sur nos programmes de recherche, nos méthodes de travail, la conservation et la restauration des monuments. La spécialisation croissante à l'intérieur de domaines distincts risque d'entraver la prise en considération de l'alliance entre l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique et l'art des jardins qui présida aux créations architecturales jusqu'au Bauhaus. Dans le cadre des réflexions interdisciplinaires qui sont en train de rapprocher les matières les plus éloignées, la nécessité s'impose pour les deux disciplines sœurs de laisser derrière elles l'attitude de *noli me tangere* et d'élaborer des relations mutuelles et des programmes communs.

Dans la première section, consacrée aux épisodes de rapprochements et de séparations entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'architecture, Vittorio Franchetti Pardo (Rome, La Sapienza) a mis en évidence le divorce entre ingénieurs et architectes qui s'est manifesté en Italie au cours du XIX^e siècle et qui persiste encore aujourd'hui dans les institutions et les approches. Sabine Frommel a tenté d'esquisser les origines des défaillances de l'enseignement de l'histoire de l'architecture dans les universités et les écoles d'architecture en France. Quoique basé sur une approche normative qui relie étroitement étude et création, l'enseignement dispensé à l'École des Beaux-Arts au XIX^e siècle réussit à développer des catégories scientifiques qui préparent le terrain pour l'autonomie de la discipline.

En même temps s'annonce une séparation, puisque les chaires d'histoire de l'art établies dans les universités françaises depuis les années quatre-vingt privilégient des sujets du domaine des arts figuratifs (Louis Hauteœur est une exception). Après la création des écoles d'architecture en 1968 (sous le nom d'unité pédagogique d'architecture), la scission est définitive : le caractère archaïque de la démarche didactique des Beaux-Arts (les étudiants continuaient à copier les ordres d'architecture) provoque une réduction drastique de l'enseignement en histoire de l'architecture. Et, aujourd'hui encore, cet enseignement demeure la plupart du temps au service du projet. Enfin Richard Schofield a enrichi le débat par des réflexions sur la situation en Angleterre où, si l'on exclut des fondations telles que les Instituts Courtauld et Warburg, l'histoire de l'architecture est enseignée surtout dans des départements de lettres ou de langue.

La deuxième section, « matière et image entre tutelle, restauration et projet », a mis en évidence l'influence néfaste de l'hétéronomie et de l'autonomie des disciplines dans le domaine des monuments historiques. Mario Manieri Elia (Roma Tre) a insisté sur le rôle de l'histoire dans le domaine des patrimoines, tandis que Jean-Michel Leniaud (EPHE) a présenté plusieurs exemples de projets de restauration récemment examinés par la Commission des Monuments Historiques, en montrant que de nombreuses décisions dans le domaine de la sauvegarde et de la conservation ont été dictées par des facteurs extérieurs et non par la valeur historique et artistique du monument.

Le problème des périodisations nationales, thème de la dernière section, a été examiné par Michel Hochmann (EPHE) qui a montré les rapports que les historiens de l'art au XVI^e et XVII^e siècles entretenirent avec le modèle italien, comment ils reprirent les grandes constructions de Vasari. Il a rappelé quelles furent les tendances nationalistes qui apparurent, en réaction à la domination italienne, à la Renaissance mais aussi chez Félibien et Perrault. Arnaldo Bruschi (Roma, La Sapienza) a mis en évidence les décalages entre la France et l'Italie dans l'évolution d'un mouvement artistique comme la Renaissance et le rôle dominant, à un moment donné, d'un profil particulier comme celui de l'architecte-peintre ou de

l'architecte-sculpteur qui imprime sa marque aux moyens d'expression.

Une série de portraits monographiques a montré la diversité de la spécialisation d'un certain nombre de protagonistes. Gustavo Giovannoni (présenté par Barbara Berta, Roma Tre), fondateur de la Faculté d'architecture et pionnier de l'enseignement en histoire de l'architecture en tant que discipline autonome, voyait dans la nouvelle figure professionnelle de l'architecte l'heureuse fusion des savoirs technique, scientifique et humaniste. Louis Hauteœur (présenté par Antonio Bruccheri, Université de Padoue) procédait selon une classification des tendances et des formes, en renouant avec des méthodes uniformatrices du XIX^e siècle. Henri Focillon (présenté par Annamaria Ducci, Université di Sienna / Arezzo) considéra les œuvres d'art comme un système de relations formelles. Sa notion d'évolution repose sur l'engendrement d'une forme par une autre sans que celle-ci soit soumise au concept hégélien d'une continuité assujettie à un ordre supérieur. Giulio Carlo Argan (présenté par Claudio Gamba, Roma Tre) appliqua l'histoire des idées à la fois aux arts figuratifs et à l'architecture. Centrée sur l'histoire de la ville et de la critique artistique, sa réflexion privilégiait des moments de crise tels que le baroque ou l'après-guerre. Les portraits de Rudolph Wittkover (présenté par Alina Payne, Harvard University) et de Richard Krautheimer (présenté par Christoph Luitpold Frommel, Bibliotheca Herziana / La Sapienza, Rome) ont décrit deux maîtres qui ont contribué de manière déterminante à l'épanouissement de la discipline aux États-Unis. Si, dans les recherches sur l'art baroque, Rudolf Wittkover s'est concentré sur la consonance des arts selon le concept du *Gesamtkunstwerk*, dans les *Architectural principles in the Age of humanisme* son interprétation des édifices d'Alberti et de Palladio reflète l'expérience de l'architecture moderne, en révélant l'influence du goût du temps dans les catégories d'interprétation. Le cas de Richard Krautheimer, qui abordait l'art de bâtir dans un vaste contexte culturel et artistique sans jamais s'assujettir à des catégories méthodologiques rigides, montre que charisme et spiritualité sont à la base de la création d'une école. André Chastel enfin, par son regard européen, sa passion pour l'art italien et sa soif insatiable de nouvelles

approches, a exploré un terrain scientifique d'une extrême richesse que les chercheurs français continuent à exploiter. Bien que l'architecture, qu'il considérait comme partie intégrante de l'art ou de la culture visuelle, ne fût pas le sujet principal de ses écrits, son intérêt pour l'art de bâtir lui permit de donner des impulsions fondamentales à la discipline. Sa vision franco-italienne a ouvert d'amples perspectives scientifiques qui, à l'heure actuelle, attendent des prolongements et des approfondissements.

La journée d'étude n'a pas échappé au risque d'un auto-diagnostic des deux disciplines, d'une réflexion autour de leurs traditions et de leurs délimitations. Elle a révélé l'autorité des grands pionniers dont certains, par de fortes positions idéologiques, ont contribué aux cloisonnements des disciplines. Encore dans une phase d'incubation prometteuse, cette journée a marqué un moment de forte volonté d'intégration, de foi dans un dialogue mutuel, étroit et européen, entre histoire de l'art et histoire de l'architecture. Ce qui implique la confrontation et le renouvellement des méthodes, ainsi que la nécessité d'une relecture critique des pierres milliaires de l'historiographie artistique. Animés par un nouveau souffle venu de l'extérieur, certains phénomènes sclérosés par de vieilles traditions pourront se transformer et se redéfinir dans un horizon pluridisciplinaire et international.

Flaminia Bardati / Sabine Frommel

Comptes rendus – Journées d'étude et colloques

Art et science dans l'art du XX^e siècle

Art et science dans l'art du XX^e siècle
Journées en hommage
à Piotr Kowalski (1927-2004)
INHA, Mercredi 20 avril 2005

CHAHR Paris X-CPF /
Centre Pierre Francastel /
Revue 20-21 / INHA

Organisée par le Centre de recherches sur l'histoire de l'art et l'histoire des représentations de Paris X- Nanterre (CHAHR), avec le soutien de l'INHA, à l'initiative de Jean-Christophe Bailly, philosophe, professeur à l'École de paysage de Blois, et de Thierry Dufrêne, professeur à Paris X, cette journée d'hommage à Piotr Kowalski (1927-2004) aura permis une meilleure connaissance de l'œuvre de cet artiste, malheureusement disparu avant une pleine reconnaissance publique, auteur du *Dressage d'un cône* (1967), des *Time Machines* (1979-81) et de plusieurs commandes publiques en France (place des Degrés à La Défense, 1982-88, *Axe de la terre*, Marne-la-Vallée, 1992) et au Japon (comme le *Tournesol électronique* à Tokyo, 2000). Elle a donné lieu à une réflexion d'ensemble sur la thématique « art du XX^e siècle / science » avec des approches croisées d'historiens de l'art, de philosophes, de scientifiques et d'artistes.

Après la projection des films de Luc et Gisèle Meichler (*2 temps, 3 mouvements* et *Kowalski. In situ*), Jean-Christophe Bailly, Laetitia Sanchez et Henri Alexis Baatsch ont montré combien la démarche de l'artiste se distinguait de celle des « techno-artistes » : mise en œuvre déconstruisant et reconstruisant le savoir, physique amusante, curiosité scientifique, expression limpide de la complexité, sens du politique. Les questions abordées furent : l'art et la connaissance, le temps comme matériau, l'utopie environnementale. Une table-ronde réunissant Jun Takita, Claude Frontisi, Andreï Nakov et les intervenants de la matinée préparait l'élargissement aux questions programmées pour l'après-midi.

Avec les communications de Jean-Marc Levy-Leblond et Michel Menu, le point de vue des sciences sur la démarche artistique touchant le domaine était analysé : liaison dangereuse, simple rencontre de hasard, malentendu ou découverte réciproque ? Monique Sicard et Serge Lemoine revenaient à Kowalski avec respectivement une étude

du « pseudo-didactisme » et un examen de la réception de l'artiste. Maïté Vissaut présentait une première lecture critique des archives de Frank Popper. La projection en avant-première du film des Meichler, *Kowalski. Projets non réalisés*, clôturait la journée.

Le colloque s'est poursuivi le lendemain matin dans le cadre du séminaire ouvert du Centre Pierre Francastel avec des interventions de Thierry Dufrêne, (« L'histoire de l'art, savoir ou science ? »), Nicole Edelman, (« L'art comme preuve de l'hystérie à la fin du XIX^e siècle »), Eve Migirdicyan, (« Surfaces réglées dans l'œuvre de Pevsner et de Gabo ») et de l'artiste Yann Toma, (« Ouest Lumière »). La participation des doctorants montre la fécondité du champ abordé.

Les Actes seront publiés dans le numéro 3 de la revue 20-21 (printemps 2006).

Thierry Dufrêne

L'événement – dossier

Une collection très spéciale : les « Cartons verts » de la bibliothèque de l'INHA



Carton du Salon des Cent (1895)

Le mot et l'objet

Au royaume de la carte de visite et des flyers, il est un carton particulier qui sert aux galeries et aux institutions patrimoniales d'invitation à leurs vernissages. À la bibliothèque de l'INHA, il s'appelle carton vert : petit nom surréaliste qui lui vient de ce qu'on l'enferme dans des boîtes faites de carton à dessin, dont chacun connaît le vert luisant tacheté de noir. Ces boîtes furent fabriquées dans les années 1930-1940 par les cartonnages Luma.

Au XIX^e siècle, l'expression de cartons verts renvoyait à une autre réalité : c'étaient les boîtes d'archives par excellence des administrations françaises. Au mieux rangées dans des casiers, le plus souvent plantées à la manière de stèles, elles constituaient le décor inévitable de la poudre papperassière, l'écrin crasseux de la médiocrité bureaucratique chantée par Balzac, Maupassant et Courteline. C'était assez pour que Georges Lecomte, en 1901, en fit le titre d'un de ses romans. Puis les cartons verts quittèrent les bureaux pour gagner les archives, et l'expression tomba dans l'oubli, au point d'être ignorée de l'excellent *Trésor de la langue française*. Il existe pourtant au moins un établissement où elle demeure en usage, la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC), dont les archives du Bureau d'études de la presse étrangère continuent de former le fonds des Cartons verts.

Les cartons verts de la bibliothèque de l'INHA, quant à eux, consistent en près de 40 000 pièces (cartons d'invitation, affichettes, livrets) datant des années 1860 à nos jours, rangées en quelque 410 boîtes. Ils sont divisés en deux grandes séries, cartons antérieurs à 1971 (78 %) et cartons postérieurs à 1970 (22 %), chacune étant elle-même divisée en plusieurs sous-séries thématiques : artistes, galeries, musées et sociétés pour la première, artistes et vernissages collectifs pour la seconde¹.

D'emblée, cette collection paraît exceptionnelle par son ampleur et son objet. Il faut dire qu'il est difficile de repérer des collections comparables à travers le monde ; ceci tient à plusieurs raisons. Premièrement, les cartons d'invitation aux vernissages n'ont jamais reçu de nom déterminé. La New York Public Library appelle sa propre collection *Pamphlet Files*, expression commune dans les bibliothèques anglo-saxonnes qui ne veut rien dire d'autre que dossiers de brochures ; comme la bibliothèque de l'INHA, elle nomme, faute de mieux, le contenu par le contenant. Les thésaurus et les bases de données témoignent le même embarras. Rameau s'en tient à *cartes d'invitation* (*invitation cards*). La BHA utilise indifféremment *cartons d'invitation*, *invitation cards*, *invitations*, *invitations to openings*. La New York Public Library parle de *gallery announcement*. Chez DAAI (Design and Applied Arts

Index), le carton d'invitation est invisible, noyé dans la masse des *flyers*, *prospectuses*, autrement dit de la *promotional literature* et des *promotional graphics* ; il n'est qu'un élément discret de la chaîne qui mène de l'identité graphique d'un établissement à son messenger le plus voyant, l'affiche.

Ensuite, les cartons de vernissage, généralement moins graphiques qu'informatifs, sont rarement collectionnés pour eux-mêmes ; aussi les retrouve-t-on plus volontiers mêlés à d'autres documents, notamment dans le cadre de dossiers d'artistes (à la bibliothèque Kandinsky et dans les musées par exemple) ou des grandes collections d'éphémères, telles que la collection Jules Maciet à la Bibliothèque des arts décoratifs ou la John Johnson Collection à la bibliothèque Bodlienne².

Les cartons de vernissage bénéficient heureusement du regain d'intérêt général pour les éphémères qui s'est fait jour depuis les années 1970, suscitant à la fois, surtout dans le domaine anglo-saxon, la fondation de sociétés de collectionneurs (la British Ephemera Society en 1975 puis, à son exemple, l'Ephemera Society of America en 1980)³, et de centres de recherche universitaires (comme le Centre for Ephemera Studies, administré par le Department of Typography & Graphic Communication of the University of Reading, créé en 1993 sous l'impulsion du photographe Maurice

Rickards). Depuis, les bibliothèques françaises se sont mises au diapason de ce mouvement : l'anthologie rassemblée par Nicolas Petit, en 1997, d'après les fonds de la bibliothèque Sainte-Geneviève⁴, et le numéro 10 de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, intitulé *L'Éphémère*, paru en 2002, en témoignent.

Dans le même temps, les cartons d'invitation aux vernissages ont fait l'objet de plusieurs études, discrètes mais décisives. En 1974, une enquête réalisée pour l'École nationale supérieure des bibliothèques explora plusieurs collections parisiennes pour esquisser la genèse du genre au cours du XIX^e siècle⁵. La même année, le cabinet des Estampes du musée d'art et d'histoire de Genève commençait une collecte de cartons contemporains, dont il exposa les fruits six ans plus tard ; le catalogue de cette exposition, constitué d'une série d'exposés thématiques, disséquait les principaux aspects du genre, graphiques et sociologiques⁶. En 2001

enfin, deux bibliothécaires madrilènes plaident pour le catalogue Marc, bien connu des bibliothécaires, des éphémères produits par les musées⁷.

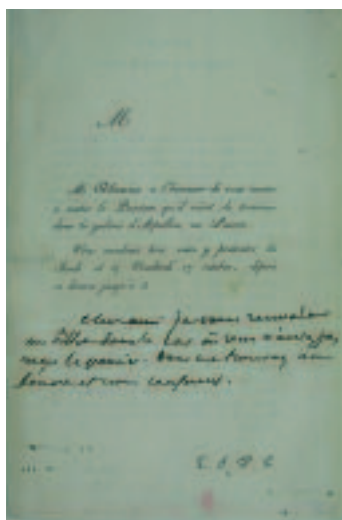
Il resterait, assurément, à recenser les principales collections existantes de ces documents, si utiles pour les historiens de l'art. À titre d'exemple, je me contenterai de citer trois collections étrangères.

La collection des Pamphlet Files de la New York Public Library conserve environ 11 000 pièces rangées par galeries, non cataloguées, couvrant l'art dans l'État de New York⁸ ; celle du Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels de Cologne recense 266 galeries, essentiellement allemandes⁹ ; celle de Jean-Noël Herlin enfin, commencée dans les années 1950, rassemble dans son appartement new-yorkais pas moins de 175 000 affiches et cartons contemporains, classés par artistes...

De quoi rendre modestes nos institutions publiques¹⁰.

L'évolution d'un genre

Longtemps, arrivés ou obscurs, les artistes durent se vendre eux-mêmes. Sous l'Ancien Régime, certains d'entre eux produisaient déjà de petites images qui leur servaient tantôt de carte de visite, tantôt de publicité. La bibliothèque en possède quelques beaux exemples dans un petit recueil d'éphémères¹¹. En 1688, le peintre Pierre-Paul Sevin (1650 ?-1710 ?) en fit graver une sur laquelle il déclina son curriculum vitæ : dégrossi par son père, il était allé copier les maîtres en Italie, avait travaillé à Tournon, à Lyon et pour la Cour. Jacques-André-Joseph Aved (1702-1766), peintre et décorateur d'origine flamande, membre de l'Académie en 1734, qui exposa au Salon de 1737 à 1759, se faisait valoir sans fausse honte comme « peintre en décorations de toutes espèces au plus juste prix débatu » ; sa réclame, peinte sur vélin, semble un avant-goût de son savoir-faire. Quant à Jean Diacre, peintre et graveur italien établi à Paris dans les années 1720-1730, « très connu de M. le



Eugène Delacroix
invitation à visiter la galerie d'Apollon au Louvre
les 16-17 octobre 1851
(BINHA, Ms 243, f. 26).



Franz Ertinger
Madrigal pour le peintre Pierre-Paul Sevin
eau-forte, 1688
(BINHA, Fol. Est. 212, n° 521)



Madrigal pour le peintre
Jacques-André-Joseph Aved
gouache et dorure sur vélin, XVIII^e siècle
(BINHA, Fol. Est. 212, n° 486)



Carte de visite du peintre Jean Diacre,
eau-forte vers 1720-1730
(BINHA, Fol. Est. 212, n° 496).

lieutenant général de police» pour son commerce d'images lestes, il diffusait des réductions de gravures portant son adresse¹².

Mais ces cartons ne constituent pas encore des invitations à un vernissage. Ce genre d'invitation ne se développe qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle pour triompher au siècle suivant, tant à l'initiative des artistes que des marchands d'art. Eugène Delacroix communiqua beaucoup par ce moyen : chaque commande publique achevée était pour lui l'occasion d'adresser une invitation à ses relations et amis. Ainsi, les 16-17 octobre 1851, les pria-t-il de venir voir son *Apollon vainqueur du serpent Python*, qu'il venait d'achever à la galerie d'Apollon au Louvre. En 1851 comme en 1861, ses invitations se présentent de la même manière : il s'agit d'une feuille de papier pliée en deux, prenant la forme d'une lettre. Au premier recto figure l'invitation imprimée, avec le nom du destinataire

manuscrit, éventuellement personnalisée par quelques lignes manuscrites. Le verso porte la description de l'œuvre achevée ; le deuxième recto est blanc, tandis que son verso porte l'adresse manuscrite du destinataire. Le tout, replié une ou deux fois, était expédié par la poste¹³.

Comme aujourd'hui, certains artistes produisaient leurs cartons eux-mêmes : c'est le cas de Rodolphe Piguet (1840-1915), peintre et pastelliste, dont les invitations gravées à la pointe sèche étaient sans doute très appréciées des collectionneurs¹⁴.

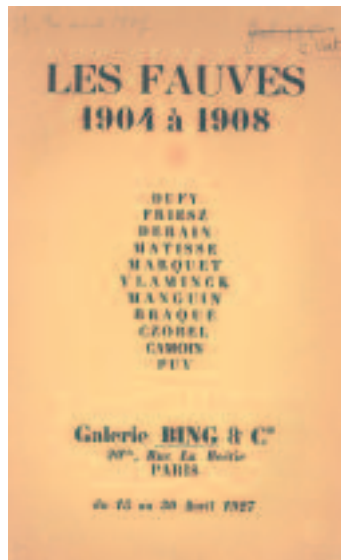
De leur côté, les marchands d'art utilisèrent des invitations imprimées dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; cette pratique est bien attestée en Angleterre grâce à la John Johnson Collection. Celle-ci conserve par exemple une invitation du 1^{er} juin 1794 pour voir les tableaux de Robert Cleveley (1747-1809) à la « M. de Poggi's New Room »¹⁵. En France, les cartons que nous

connaissons aujourd'hui, et dont rend compte la collection des Cartons verts, n'apparaissent que dans les années 1870, et ne deviennent fréquents que dans la décennie suivante. Ils sont la synthèse de toutes les formes de cartons antérieures, et sont indissociablement liés à l'essor des galeries.

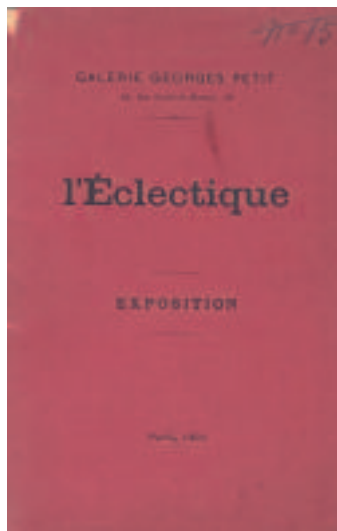
L'invitation à l'exposition Claude Monet, tenue en 1880 dans la galerie du *Petit journal*, présente déjà la plupart des caractères du genre. Plus qu'une simple carte de visite spécialisée, elle offre un petit livret qui annonce les dates et lieux d'exposition, reproduit un portrait de l'artiste, en fournit une biographie succincte et la liste des œuvres exposées. Sans doute, ce genre de livret ne bénéficia d'abord qu'aux artistes confirmés, auxquels le galeriste associait volontiers la prose de quelque grand écrivain, d'un critique d'art ou d'un artiste célèbre : ainsi Zola préfaça-t-il, en 1889, un livret de Desboutin pour la galerie Durand-Ruel. Par ailleurs, les vernissages ne concernaient



Livret de la Société des artistes lithographes, galerie Durand-Ruel
Claude-Charles Bourgonnier
lithographie (1908)



À la galerie Bing, les Fauves sont jaunes (1927)



Carton de John McCracken, galerie Art & public (1998)

Livret de L'Éclectique, galerie Georges Petit (1895)



Livret du 9^e salon de l'Araignée
Chas Laborde
eau-forte (1927)



Livrets de la Société moderne, galerie Durand-Ruel (1909)



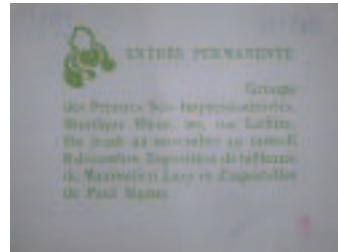
Légèreté chez La Bodinière (1895)...



...Ésotérisme au salon de la Rose-Croix (1892)



Carton de la galerie Peinture peintures (1991) : bois imprimé



Carton du groupe des peintres néo-impressionnistes (1894)

pas nécessairement des œuvres récentes à vendre ; en 1884, la galerie Vivienne proposa par exemple une exposition rétrospective André Gill († 1885), constituée d'œuvres prêtées par des particuliers, dont l'entrée et le livret étaient payants. Quoiqu'il en soit, l'invitation se déclina très tôt en deux objets inséparables, souvent fondus en un seul : d'une part une carte d'invitation à présenter à l'entrée, d'autre part un livret plus ou moins étendu, dont l'expression la plus simple est une liste des œuvres exposées, héritage probable des catalogues du Salon. Cette formule a perduré jusqu'à nos jours.

Le carton d'invitation fut d'abord extrêmement austère, imprimé sur papier blanc ordinaire, en petits caractères, sans illustration. La société des aquarellistes français semble une des premières à s'être rendu compte qu'il en fallait plus pour séduire l'amateur fortuné. Dès son premier catalogue (1879), elle fit appel à Jouaust, éditeur spécialisé dans le livre de bibliophilie. Celui-ci imprima pour elle des catalogues de grand format, sur papier vergé, à grandes marges, ornés de gravures originales à pleine page. Dès les années 1880, cette esthétique bibliophilique dominait partout ; elle se maintint jusqu'à la seconde guerre mondiale. Pour attirer l'œil, les galeries jouaient la

carte de la séduction. On recherchait les petits formats, les formats exotiques, les dépliants, les couvertures de papier gaufré, retenues par des rubans ou des lacets de soie colorée, les papiers vergés, les marges non rognées, les typographies rares et soignées, les encres brunes, bleues, vertes, les impressions en rouge et noir, et même, si l'on ne regardait pas trop à la dépense, les gravures originales (pour l'exposition des Inquiets de 1892, Georges Petit offre généreusement six pointes-sèches à ses invités ; dans les années 1900, la couverture des livrets de la société des artistes lithographes, chez Durand-Ruel, est ornée d'une lithographie...) ; bref, tout ce qui rappelait la bibliophilie, suggérait un commerce raffiné. Certains poussaient le mimétisme plus loin encore, comme la librairie de l'Araignée dans les années 1920, en publiant des éditions numérotées sur beau papier.

Par la quantité et le retentissement de leurs vernissages, les plus grandes galeries parisiennes de l'époque, en premier lieu les galeries de Paul Durand-Ruel (1831-1922) et de Georges Petit (1856-1920), ont sans doute beaucoup contribué à fixer les us et coutumes du carton d'invitation. Cependant, les outsiders n'ont jamais

manqué. Dès 1886, la galerie des Artistes modernes conçut pour le paysagiste Louis Japy (1840-1916) une liste illustrée d'une grande reproduction qui servait en même temps de carton d'invitation et d'enveloppe ; à partir de 1896, elle accueillit le groupe L'Art dans tout, défenseur des arts décoratifs et « domestiques », qui produisit alors quelques couvertures très originales, utilisant un estampage d'Alexandre Charpentier en 1896, un papier peint de Félix Aubert en 1897.

L'originalité fut toujours une tendance du genre, mais une originalité discrète et contenue. À quelques exceptions près, le titre typographique resta de rigueur jusque dans les années 1960, et l'on pourrait appliquer à bien des cartons ces paroles de Jean Clair à propos de la galerie Henriette : « sous ce petit carton monochrome, un peu triste et compassé avec les années, le fait est que les plus grands noms étaient passés »¹⁶. Ici, les audaces graphiques de la publicité passaient leur chemin. Ce qui ne veut pas dire, du reste, que toutes les galeries aient été hostiles aux annonces publicitaires. La galerie La Bodinière les adopta dès 1895, leur consacrant jusqu'à plusieurs pages de ses livrets ; elles s'adressaient ostensiblement aux artistes, auxquels

elles proposaient peinture, dorure, encadrement, matériel photographique, mais aussi... garde-meubles, bicyclettes et produits antiseptiques. Même les galeristes sérieux y recouraient parfois ; dès 1902, Georges Petit en insérait dans le livret des Aquarellistes français.

La dernière innovation introduite dans les cartons d'invitation fut la reproduction en couleurs. C'est au cours des années 1890 qu'elle fit son apparition, très timidement mais comme symbole de modernité, suivie de peu par les reproductions photographiques et le papier glacé. La Société moderne, qui exposa chez Durand-Ruel à partir de 1909, adopta ces nouvelles techniques dès son premier carton. Mais ces publications coûteuses ne survécurent pas à la guerre, et demeurèrent rares par la suite.

Depuis, le carton d'invitation n'a pas connu de transformations majeures. Il a surtout gagné en fantaisie, suivant les tendances du design et de l'art contemporain, utilisant par exemple des matériaux de récupération comme des pages de journal ou des papiers d'emballage. Aujourd'hui comme hier cependant, il existe un canon dont l'essentiel de la production ne s'écarte guère. Actuellement, c'est un carton portant une reproduction photographique au recto et le texte de l'invitation au verso, utilisé comme une carte postale ou expédié sous enveloppe. Assez souvent, il est plié en un ou plusieurs volets portant texte et illustrations. Dans ce cas, il remplace les livrets d'antan qui ont aujourd'hui disparu, ou se sont mués en dépliants-programmes.

Il n'est plus d'usage, en effet, de publier la liste des œuvres exposées. En revanche, aux informations que les cartons livrent traditionnellement, certains galeristes ajoutent à présent la bibliographie des artistes, ainsi qu'une liste de leur précédents vernissages.

Les Cartons verts aujourd'hui : préservation, inventaire, enrichissement

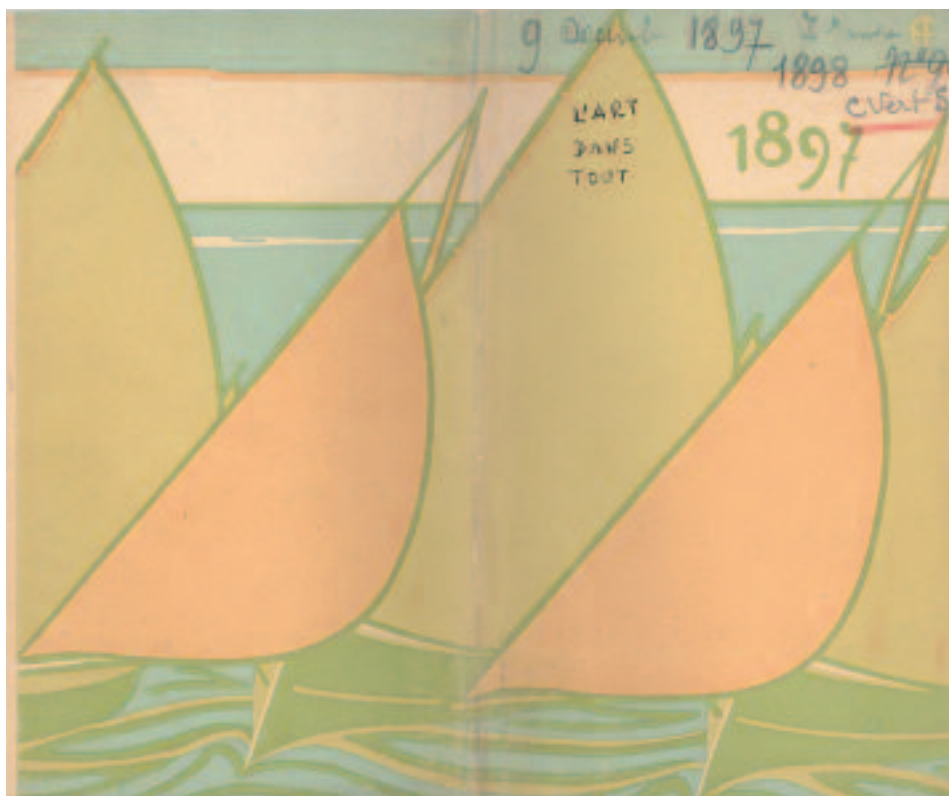
L'évolution la plus patente du genre depuis quelques décennies consiste dans sa massification. Bien qu'un nombre croissant d'institutions et de galeries dispose d'un site Internet et envoie des invitations par mail, la production de cartons ne semble également cesser de croître. Par ailleurs, les institutions publiques ont pris l'habitude de communiquer largement par ce moyen, créant un déséquilibre inédit entre elles et les galeries.

Ces observations ont servi de point de départ à une réflexion sur la gestion de la collection de la bibliothèque. L'éphémère constitue désormais un matériau patrimonial reconnu, dépassant le cadre strict de la collection pour devenir un véritable objet d'étude historique et sociologique ; mais sa réhabilitation peine encore à se traduire en actes : aujourd'hui encore, peu d'établissements sont prêts à lui consacrer les moyens nécessaires à sa préservation et à sa communication¹⁷. Pour les historiens d'art, les cartons d'invitation ont valeur de source, notamment pour les listes d'œuvres qu'ils fournissent ; ils apportent également des jalons dans la carrière d'artistes peu connus, absents des grands dictionnaires biographiques. Ainsi, plus d'un tiers des

artistes représentés dans les cartons antérieurs à 1971 ne figure pas au Bénézit¹⁸. Il importe donc de les recueillir et de les faire connaître au public.

La genèse de la collection est mal connue. Le *Bulletin de la société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie* (1929-1949), par ailleurs si précieux pour l'histoire de la bibliothèque, ne dit rien à son sujet. Elle commença sans doute avec les cartons reçus par Jacques Doucet lui-même, et s'augmenta de cartons extraits des papiers de critiques d'art tels que Roger Marx, dont le nom ou les notes se rencontrent ici et là. Puis elle s'alimenta des cartons envoyés à la bibliothèque, et par les dons du personnel et des bonnes volontés. Ce système permit de constituer une belle collection pour les époques anciennes ; mais, plus le temps avançait, plus la collecte devint aléatoire, de sorte que la collection comporte aujourd'hui d'immenses lacunes pour la période postérieure à 1945. Il est donc temps d'élaborer une politique d'acquisition.

L'ampleur de la production actuelle de cartons d'invitation et les capacités limitées de la bibliothèque impliquent des choix. Recueillir les cartons du monde entier, ou seulement de l'Europe, est impensable. Il est plus raisonnable, au moins dans un premier temps, de s'en tenir à la collecte des cartons français. Pour les cartons étrangers, la bibliothèque se contentera donc de conserver ceux qui lui sont envoyés, afin de garder une fenêtre ouverte sur le monde. Elle éliminera en revanche tous les



Félix Aubert Livret de l'Art dans tout, galerie des Artistes modernes, papier peint, (1897)

cartons qui n'ont pas de relation avec les arts plastiques, les programmes de conférences et de manifestations culturelles, les publicités d'éditeurs et de maisons de ventes. De plus, pour faire face à l'accroissement de la production des musées, elle renonce à collecter les cartons des plus grands d'entre eux, qui doublent toujours un catalogue d'exposition et sont conservés par les musées eux-mêmes. Cette économie de place permettra de se concentrer sur les cartons des galeries, dont l'activité est plus éphémère, et les archives plus sujettes à dispersion. Cette politique s'avère d'ailleurs conforme à la collection originelle, qui s'intéresse essentiellement aux galeries d'art contemporain françaises, et surtout parisiennes.

À titre d'essai, la bibliothèque a lancé le 13 avril 2004 un mailing auprès de 337 galeries françaises, dont 273 parisiennes¹⁹.

La plupart ont répondu avec enthousiasme, et lui envoient désormais leurs cartons au fur à mesure de leurs vernissages ; certaines ont même envoyé l'ensemble de leurs cartons des années passées. L'accroissement annuel, parvenu en 2003 aux alentours de 1 000 cartons, est ainsi passé à 1 500 en 2004. Ce résultat positif invite à compléter ce premier mailing, ainsi qu'à envisager une politique d'acquisitions rétrospectives.

Reste à rendre les cartons communicables. Jusqu'en 2002, seul un tiers de la collection était inventorié, les cartons galeries et sociétés antérieurs à 1971²⁰. La série artistes antérieure à 1971 a été inventoriée de 2002 à 2004 grâce à des stagiaires et à des moniteurs étudiants, sous la forme d'une liste sommaire indiquant, pour chaque artiste, le nombre de pièces conservées et leurs dates extrêmes. Actuellement,

la bibliothèque travaille au traitement de l'ensemble des cartons postérieurs à 1970. Pour cette période, les cartons collectifs (c'est-à-dire présentant plus de trois artistes en même temps) sont classés en une série unique rangée par lieux puis par noms des organismes (galeries, musées, sociétés ou autres) responsables du vernissage. L'inventaire s'accompagne d'une opération de conditionnement : jusqu'ici jetés pêle-mêle dans des boîtes, les cartons sont progressivement isolés dans des pochettes qui permettent de les communiquer sans risque de les salir, de les froisser ni de les perdre. Dans l'attente d'un éventuel catalogue courant informatisé, les nouveaux inventaires seront prochainement mis à disposition sur le site de l'INHA.

Jérôme Delatour

conservateur à la Bibliothèque de l'INHA



Dépliant de la galerie Albertus Magnus (1974)
sérigraphie sur papier journal

1. La bibliothèque possède çà et là d'autres petites collections de cartons : par exemple, l'ensemble des cartons, au nombre de quelques centaines, pour lesquels le critique Louis Vauxcelles a écrit un texte (fonds Vauxcelles 68-73).
2. Cette collection d'un million de pièces environ bénéficie d'un inventaire pièce à pièce consultable à l'adresse www.bodley.ox.ac.uk/johnson/johnson.htm.
3. John C. Dann, « Ephemera Collecting : A Growing Field, Hard to Define », dans *AB Bookman's Weekly*, 16 mars 1998.
4. *L'éphémère, l'occasionnel et le non livre*, Klincksieck, 1997.
5. Henri Attia, Raymond Josué Seckel, « Les cartons d'invitation aux vernissages, esquisse historique : résultat d'une enquête pour l'École des bibliothèques », dans *Supplément à la Gazette des beaux-arts*, 1260 (janvier 1974), p. 1-3.
6. *Prié, convié, invité : cartons d'invitation, vernissages et expositions*, Genève, cabinet des Estampes du musée d'art et d'histoire, 1980.
7. Javier Docampo, Rosario López de Prado, « Are the Latest Exhibition Ephemera Available? Problems and Solutions for a Neglected Material in Museum Libraries », dans *Art Libraries Journal*, 26-2 (2001), p. 29-37.
8. Je remercie Sylvie Patry de m'avoir signalé cette collection. Liste alphabétique par galeries disponible à l'adresse www.nypl.org.
9. Collection qui m'a été signalée par Martina Minning. Liste des galeries disponible à l'adresse www.zadik.info.
10. Voir <http://spareroom.org/maillart/herlin.html> et Matthew Rose, « Works on Paper : an Impecunious Collector's Answer to the High Price of Modern Art », dans *Art & Antiques*, 8 (mai 1991), p. 79-83.

11. Fol. Est. 212, section « Peintres et sculpteurs », nos 486-529.
12. Ce document a déjà été reproduit par André Joubin, « Le 'portrait de madame Crozat' par Aved au musée de Montpellier », dans *Gazette des beaux-arts*, 1920, p. 431.
13. Maxime Préaud et al., *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Promodis, 1987, p. 107-108.
14. Ms 243, f. 26. Même principe pour la décoration de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, du 31 juillet au 3 août 1861 (Ms 243, f. 27). Lee Johnson et Michele Hannoosh, « Delacroix's 'Hercules Cycle' in the Salon de la Paix of the Hôtel de Ville, Paris », dans *The Burlington Magazine*, 1129 (avril 1997), p. 256-257 signalent une invitation imprimée pour quatre personnes, du 6 au 13 mars 1854, pour voir les peintures réalisées à l'Hôtel de ville pour le salon de la Paix.
15. ... *Prié, convié, invité*, 1980, p. 12.
16. Artists' Invitations 6, subsect. 51.
17. « Les cartons d'une galerie », dans *Le Regard d'Henriette : collection Henriette et André Gomès*, Antibes, musée Picasso, 1994, p. 27 (référence signalée par Sylvie Patry).
18. Sur la question générale de la gestion des prospectus en bibliothèque, voir Olivier Jacquot, *Les prospectus de libraires et d'éditeurs du XIX^e siècle : traitement et mise en valeur du fonds du Service de documentation sur le livre, la presse et la lecture de la Bibliothèque nationale de France*, mémoire d'étude et de recherche, diplôme de conservateur de bibliothèque, Villeurbanne, Enssib, décembre 2002.
19. Nouv. éd., 1999. Sondage effectué sur les quatre premières

boîtes des Cartons verts artistes (A-A-M).
20. La liste des galeries sélectionnées a résulté d'une compilation de quatre sites Internet (associationdesgaleries.org, Lemondedesarts.com, Marais.biz, OfficieldesArts.com, Parissi.com) et du guide d'Olivier Billiard, *Bill'art 2002 : le guide des galeries*, Paris, Dissonances, 2001.
21. L'ordre actuel des séries de Cartons verts fut établi à partir de 1942 par les chômeurs intellectuels recrutés par la bibliothèque, qui constituèrent le fichier disponible en salle pour les séries galeries et sociétés (voir Suzanne Dameron, « La Bibliothèque d'art et d'archéologie », dans *Bulletin de la société des amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie*, 8 (1949), p. 5). Auparavant, les Cartons verts faisaient l'objet de deux sections de l'ancien catalogue sur fiches Borgeaud : la section 34 dépouillait les cartons artistes et sociétés, la section 37 les cartons galeries. Les cartons artistes portaient alors une cote « Brochure », les cartons sociétés une cote « No », les cartons galeries une cote « Gal ». Ces cotes ne sont plus en usage mais elles figurent, généralement barrées, sur les cartons.

Les Cartons verts se consultent sur rendez-vous les lundi et jeudi après-midi de 14 à 17 h.
Vous possédez des cartons d'invitation dont vous souhaitez vous défaire ? Vous connaissez une galerie dont l'activité mérite d'être représentée à la bibliothèque ? Contactez l'auteur de cet article à l'adresse jerome.delatour@inha.fr.

En 1960, présentant son *Atlas de l'antiquité chrétienne* (Paris, Sequoia), H.-I. Marrou écrivait : « nous ne pouvons plus penser le temps de l'histoire sans le doubler de sa projection dans l'espace ». De façon plus nette encore, le père François de Dainville affirmait : « Aucun événement, aucun fait, fût-il spirituel, qui n'ait lieu quelque part, sur une assise terrestre, dans un milieu géographique ».

Vingt ans après la réédition posthume de ses articles (*La cartographie reflète l'histoire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986), on peut dire que la leçon n'a guère été entendue : les historiens en général, et les historiens de l'art en particulier, préfèrent de loin le récit à la carte. Alors que les formes du récit historique semblent avoir atteint leur équilibre classique, la construction cartographique de l'histoire reste un chantier ouvert, voire un peu déserté.

Le père de Dainville distinguait la « carte d'inventaire », qui permet de mesurer des phénomènes de densité et de répartition spatiale d'objets historiques, la « carte d'explication », qui met en évidence des phénomènes de variations quantitatives au cours du temps dans l'espace, de corrélation, de hiérarchie ou de contraste, entre objets d'une même série ou de séries voisines, et la « carte de recherche », qui cherche à tester la validité de corrélations supposées. Les historiens de l'art ne pratiquent guère que le premier genre.

L'histoire décompose les événements continus de la réalité vécue en séries distinctes subordonnées chacune à un concept objectif ; une cartographie historique digne de ce nom doit procéder de même pour avoir une valeur heuristique. Pour transformer une carte d'inventaire en « carte d'explication », il convient de construire la carte « sur mesure » : non seulement définir les frontières géographiques et temporelles *ad hoc*, mais introduire les traits géographiques pertinents, et seulement ceux-là, qui peuvent selon les cas, relever de la géographie physique – le relief, les cours d'eau, ou les forêts –, de la géographie humaine – la taille des villes, ou leur nature (capitale, chef lieu de province, archevêché, évêché) –, ou de la géographie historique – frontières actives entre deux états, limites administratives ou religieuses, etc –, et surtout hiérarchiser les phénomènes,

et offrir des points de comparaison ou de contraste.

Pour donner un exemple, dans son ouvrage fondamental sur *Les églises des jésuites de l'ancienne Assistance de France* (1958), Pierre Moisy accompagnait son précieux catalogue d'une carte générale de ces établissements. Unique, sans dimension chronologique, elle ne montrait que leur densité et leur répartition assez homogène sur le territoire.

Or il n'y a d'histoire que différentielle. S'il s'agit de faire l'histoire de l'architecture des jésuites, et non de l'enseignement des jésuites, la carte doit distinguer les établissements qui sont remis aux Jésuites, et les constructions neuves, mais aussi distinguer ceux où la chapelle du collège n'a pas d'expression extérieure, et ceux où l'église se manifeste dans la ville par un portail, un grand frontispice, ou un dôme.

L'étude récente sur *La côte d'Émeraude* (Monum', 2001) s'engage dans cette voie, en offrant des cartes, qui illustrent de façon fine la périodisation de l'urbanisation balnéaire, et la carte ici est clairement plus efficace que le récit. Mais rares sont les tentatives de ce genre.

Cette timidité cartographique n'est pas sans causes. Concevoir une carte relève d'une autre culture et suppose d'autres compétences, que l'historien d'art se donne rarement les moyens d'acquérir, et l'établir avec exactitude et lisibilité est particulièrement coûteux.

Deux entreprises ont vu le jour presque simultanément il y a une douzaine d'années. Dans *Le grand atlas de l'art* (Encyclopaedia universalis, 1993), bâti sur l'idée des relations entre « centre » et « périphérie », les pages les plus réussies proposaient une véritable construction cartographique du récit, voire des essais de cartographie de recherche, mais ailleurs le texte tendait à prendre le pas sur la carte, au point que certains chapitres en étaient dépourvus. *L'Atlas de l'art occidental* par John Steer et Antony White (Citadelles et Mazenod, 1995), entreprise séduisante s'il en est, se révéla plus décevant à l'usage, en illustrant pour l'essentiel des phénomènes de densité sur des cartes, dont les limites temporelles restaient souvent floues. Mais surtout les

objets cartographiés manquaient à l'appel : ils étaient situés, parfois corrélés, mais non montrés.

Aujourd'hui l'outil informatique permet de surmonter les obstacles matériels, non seulement de réaliser de longues séquences cartographiques, mais encore d'attacher aux « points » de la carte des images et des textes, et ainsi de cartographier les catalogues.

Au moment où l'on sent le besoin de mieux prendre les mesures de l'espace culturel européen, les historiens de l'art devraient bien méditer l'article fondamental du père de Dainville sur les « Problèmes de cartographie historique des Églises », dont la magistrale leçon peut s'étendre facilement non seulement à l'ensemble de l'histoire de l'architecture monumentale, mais aussi à tous les phénomènes de diffusion liés aux déplacements d'artistes, au mécénat d'un commanditaire ou d'un groupe de commanditaires, ou au rayonnement d'une œuvre.

Les historiens, et le père de Dainville singulièrement, ont bien vu le rôle des cartes dans la construction du royaume de France : construire aujourd'hui un atlas électronique de l'art européen serait la meilleure manière de mesurer le poids relatif des multiples frontières qui fragmentent et construisent cet espace, leurs déplacements et leurs enchevêtrements. En outre, en permettant d'attacher à l'espace de la carte, les images des objets singuliers que sont les œuvres d'art, la carte informatique permettraient de surmonter la déception des atlas existants, qui localisent sans montrer. Si un tel outil pouvait être élaboré, il serait à l'Europe de demain, ce que les *Voyages pittoresques* de Taylor et Nodier ont été à la France romantique.

Claude Mignot,
Centre André Chastel

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

Fonds Roger Marx



Roger Marx dans son intérieur

Les archives Roger Marx et Claude Roger-Marx à la BINHA

Il s'est établi une véritable symbiose entre la famille de Roger Marx et ses descendants, d'une part, et la bibliothèque fondée par Jacques Doucet, de l'autre. Nous en sommes profondément reconnaissants, car c'est sur plusieurs générations que celle-là a enrichi celle-ci.

Claude Roger-Marx décida de donner la plus grande partie des documents de travail de son père en 1923. Pourquoi ce choix ? La bibliothèque était alors relativement une nouveauté. Elle était encore logée à l'hôtel Rothschild. Claude Roger-Marx l'avait décrite avec éloge dans son article de *l'Information* du 17 octobre 1921. C'était une des premières bibliothèques consacrées exclusivement à l'art sous toutes ses formes. La bibliothèque des arts décoratifs, fondée en 1904, avec en particulier la collection Jules Maciet qui servit de modèle à Doucet, ne pouvait pas convenir à cause de sa spécialisation. Celle du Louvre ne reçoit un conservateur qu'en 1928 et, centrée sur l'étude des arts conservés dans les collections du Louvre, elle semblait moins adaptée à la conservation d'un fonds de critique d'art contemporaine. La bibliothèque d'art et d'archéologie, donnée le 1^{er} janvier 1918 à l'Université de Paris, avait bien des raisons de s'y intéresser. La bibliothèque continuait l'héritage de Doucet. L'intérêt de celui-ci pour l'art contemporain du début du siècle,

manifesté par la collection du cabinet d'estampes modernes, coïncidait bien souvent par le choix des artistes, avec ceux qu'avait soutenus Roger-Marx. Doucet avait aussi constitué une collection d'autographes qui, de manière significative, comprenait non seulement des signatures prestigieuses d'artistes, mais aussi celles du monde de l'art et parmi eux les critiques d'art. Pour mieux suivre l'actualité de l'art et de son interprétation, Jacques Doucet se faisait adresser *l'Argus de la Presse*. Ces coupures de journaux, non classées jusqu'à présent, croisaient bien entendu les intérêts de Roger Marx et les méthodes de la critique d'art. Cette partie des fonds révèle ces convergences mais aussi des différences, et les deux séries d'*Argus* semblent se compléter l'une l'autre.

On notera que la famille Rosenthal, apparentée aux Marx, suivit son exemple dans la générosité. Madame Léon Rosenthal, en effet, donna en 1933 une vaste collection de lettres d'artistes reçues par son mari, ainsi qu'une série de documents, de photos, sur les œuvres d'Émile Gallé qui sont venues compléter le fonds de Roger Marx.

Cependant la philosophie de la Bibliothèque, après sa donation, évoluait, sous la pression des circonstances : manque d'argent et de personnel. Pour actualiser les collections, on accepta bien volontiers les dons. Alors que le don par Claude Roger-Marx des « papiers et recueils » de son père avait eu lieu en 1923, il ne fut toutefois enregistré à l'inventaire qu'en 1926, sous le numéro 18 171. On envisageait plutôt la constitution de dossiers sur les artistes ou thématiques.

Roger Marx

Grâce à l'inventaire de Natacha Villeroj-Blondeau (1997), le fonds initial des archives Roger Marx est relativement bien connu des chercheurs ; on inclut une référence dans l'inventaire aux documents conservés dans les manuscrits ou les imprimés. Mais au cours de l'inventaire des archives restées dans la famille, nous avons pu réunir un ensemble disparate de documents qui viennent compléter le fonds initial. Il s'agit essentiellement de coupures de presse, de textes de Roger Marx dont son fils s'est inspiré pour ses propres articles, ainsi que des papiers apportant des éléments précieux sur la constitution de la collection familiale. Un inventaire remodelé est paru.

Nous insisterons en premier lieu sur la spécificité de la carrière de Roger Marx : il s'est non seulement positionné comme un critique d'art « professionnel », qui ne s'est jamais illustré dans une activité purement littéraire, mais il a également œuvré en tant que fonctionnaire¹ et collectionneur. Le fonds d'archives de la bibliothèque de l'INHA est bien représentatif de la diversité de ses modes d'approche. Trois cartons et quelques recueils reliés sont consacrés à sa carrière administrative². De grands volumes réunissant ses articles publiés annuellement jusqu'en 1888 permettent également de reconstituer partiellement la bibliographie d'un critique très actif, qui n'a pas publié ses textes en volumes.

En second lieu, le fonds met en évidence la conception militante de la critique qu'avait Roger Marx. Il renseigne plus généralement sur ses méthodes de travail, que ce soit dans sa manière d'archiver ses papiers ou dans son utilisation de la photographie³. Dès ses premiers succès de critique d'art, Marx prend l'habitude de constituer des recueils réunissant ses propres écrits, les comptes rendus critiques qu'ils ont suscités, ainsi que la correspondance reçue à l'occasion. La bibliothèque de l'INHA possède ainsi une série de recueils, classés dans le fonds de manuscrits, qui regroupent l'ensemble des documents précités lors d'événements particulièrement importants pour Roger Marx. Pour exemple, citons ses campagnes victorieuses menées en faveur de l'admission des arts décoratifs aux Salons ou réclamant de nouvelles monnaies pour la III^e République, campagne qui permettra à Oscar Roty d'imaginer une pièce ornée d'une semeuse.



Claude Roger-Marx sur un divan, avec tasse de café

Reliure en cuir pyrogravé avec l'incrustation d'une médaille d'Alphonse Lechevreil (sur laquelle est inscrit en bas : « ROGER MARX / Les / Médailleurs / Français / au / XIX^e siècle / 1889 »). C'est sur l'instruction de Roger Marx que Wiener a incrusté une médaille d'Alphonse Lechevreil et osé ce mélange inédit de matières.

Reliure en cuir frappé et coloré, orné de motifs d'inspiration extrême-orientale, titré sur la tranche : « Arts décoratifs / Nantes / 1894 ».



En troisième lieu, si les archives Roger Marx permettent de cerner les domaines auxquels il s'est particulièrement intéressé, elles comportent également des lacunes. Le fonds est riche dans le domaine des arts décoratifs, et plus particulièrement sur la médaille⁴. Le dossier relatif à *L'Art social* (1913) est également important ; mais seul un carton réunit les travaux monographiques du critique, auquel il faut ajouter trois cartons sur Emile Gallé. Par ailleurs, il n'y a quasiment pas de documents sur les arts graphiques. Pourtant, nous savons que Roger Marx avait constitué des recueils par artiste et qu'il a consacré un nombre important de textes à l'estampe. À ces lacunes, nous avons pu trouver une raison simple : elles correspondent assez précisément aux sujets auxquels s'est intéressé Claude Roger-Marx. Tout porte ainsi à croire que le fils a gardé une partie des papiers de son père, comme source de première main pour nourrir ses propres écrits.

Autographes d'artistes de la collection Roger Marx et Claude Roger-Marx

La Bibliothèque de l'INHA a acquis un important fonds d'autographes auprès des petits-enfants de Claude Roger-Marx en 2004. Il a fait l'objet d'un inventaire qui a été intégré au catalogue général des autographes de la bibliothèque et qui est également consultable sous une forme indépendante.

La correspondance des Marx

On dénombre 112 auteurs de lettres envoyées à Roger Marx⁵ ; la correspondance est particulièrement importante pour Albert Lebourg, Henri Guérard, Charles Milcendeau, Puvion de Chavannes, Odilon Redon, Auguste Rodin et Toulouse-Lautrec. Quant à la correspondance d'Auguste Lepère à Roger Marx, elle remplit à elle seule une boîte entière.

Dans ce fonds d'autographes, on peut également repérer quelques lettres à Claude Roger-Marx. Outre des écrivains (Apollinaire, Jean Paulhan, Colette, Georges de Porto-Riche), il y a évidemment des artistes. Parmi les plus connus, citons Vuillard, Vlaminck ou bien encore Chagall.

La collection d'autographes de Claude Roger-Marx

Parmi ses fleurons, la série de 23 lettres d'Ingres est remarquable ; elle fut achetée par Claude Roger-Marx en 1967. Ainsi, celle envoyée de Rome le 25 décembre 1806 est adressée à Pierre Forestier, le père de Julie Forestier⁶ à laquelle Ingres était fiancé mais qu'il n'épousera pas. Un célèbre dessin du Louvre représente cette famille. Il y décrit son installation à la villa Médicis et parle de l'Envoi de Rome qu'il entreprend, le *Jupiter et Thétis*.

Les autographes de Delacroix sont pour la plupart issus d'achats ; ils complètent

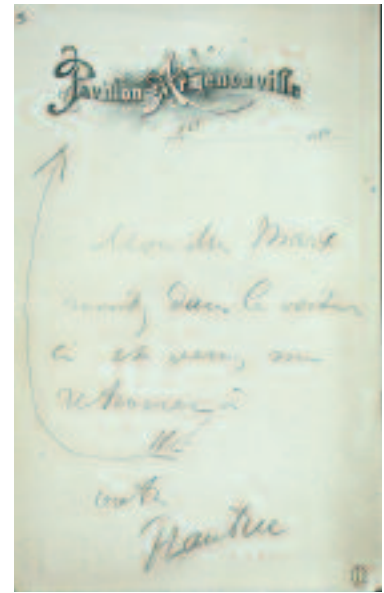
remarquablement nos fonds, riches sur cet artiste, et même donnent des feuillets manquant du petit carnet de Champrosay que nous possédions, comme l'a montré Michelle Hannoosh. La série des notes relatives aux grands projets décoratifs de Delacroix à la Bibliothèque du Palais Bourbon et à celle du palais du Luxembourg est particulièrement significative⁷. Au Palais Bourbon, siège de l'Assemblée nationale depuis 1827, Delacroix fut chargé de la décoration de la Bibliothèque de l'Assemblée par décret du 30 août 1838. Il souhaita y réaliser « une idée féconde qui n'eût pas trop de réalité, pas trop d'allégorie, enfin qu'il y en eût pour tous les goûts⁸ ». Les travaux semblent commencer en 1840-41, et sont terminés en 1847.

Une série de 5 feuillets comprend des notations au crayon et à l'encre, mettant en place les sujets des coupes et des pendentifs en les classant selon les connaissances humaines qu'ils représentent : ce sont des personnages et des épisodes historiques ou mythiques. Ces feuilles sont les premières recherches pour les peintures, et se rattachent à d'autres esquisses conservées au Louvre au département des arts graphiques ; elles rejoignent chez nous les notations du « carnet héliotrope » concernant les couleurs de ces peintures.

La lettre au citoyen Garraud, directeur des Beaux-arts, du 17 mars 1848, fait mention



Eugène Delacroix
Esquisse pour le décor de la Bibliothèque
de l'Assemblée nationale



L.A.S. de H. de Toulouse-Lautrec à R. Marx. S.I.n.d.
Papier en-tête du Pavillon d'Armenonville.

du tableau « la Liberté guidant le peuple » et de son acquisition par l'État.

Parmi les autographes de Millet, on remarque surtout une série de reçus adressés à partir de 1860 à Arthur Stevens, le critique et marchand qui lui consentit une mensualité de 1 000 francs, intéressante puisque l'on voit la préparation de son exposition à Bruxelles et les rôles d'intermédiaires que jouent son mécène Alfred Sensier et Emile Blanc, associé de Stevens. La convention prévoit la livraison de tous les tableaux et dessins de l'artiste pendant trois ans. La collection comprend ainsi des reçus pour l'argent d'une part, les tableaux de l'autre.

Une lettre de Vincent van Gogh à Gauguin, écrite d'Arles le 3 octobre 1888⁹, où il l'invite une fois de plus à venir à Arles et évoque de nombreux tableaux de l'un et l'autre artistes, est en cours de republication par le Musée Van Gogh.

Elle nous sert de prélude à la superbe correspondance de Gauguin à Schuffenecker : 26 lettres où il parle abondamment de Van Gogh, de ses voyages et projets. La première, écrite de Copenhague le 24 mai 1885 évoque ses déceptions au Danemark mais demande des nouvelles de Paris et évoque son admiration pour Delacroix et sa haine de Bastien-Lepage. Elle est ornée d'un petit autoportrait.

Notons dans la collection la présence de croquis de Barye, Delacroix, Millet, et Rousseau. Claude Roger-Marx a utilisé ces lettres et autographes dans beaucoup de ses écrits. Il achetait au cours des ventes et selon ce qui l'intéressait. La collection reflète bien les peintres qu'il a défendus.

Claude Roger-Marx

La dernière et troisième partie des documents est constituée par les archives de

Claude Roger-Marx. Beaucoup plus importantes sur le plan quantitatif, elles sont conservées dans une centaine de cartons et comprennent également quelques recueils reliés d'articles du critique.

Avant d'aborder l'œuvre et la carrière de Claude Roger-Marx, nous commencerons par donner quelques éléments biographiques. Après l'obtention de son baccalauréat en 1906, il poursuit ses études à la Faculté de Droit et de Lettres. En 1912, Claude Roger-Marx se marie avec Florestine Caroline Nathan. De cette union naissent deux enfants : Paulette, en 1913, et Denis, en 1922. Après la guerre, Claude Roger-Marx débute véritablement une double carrière d'écrivain et de critique d'art ; carrière qui est rapidement récompensée par une nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur en 1927.

Comme nombre d'hommes de sa génération, les événements tragiques du XX^e siècle ne l'épargnent pas. Son frère cadet, Léon Marx est tombé au chemin des Dames en 1917. Lors de la seconde guerre mondiale, Claude Roger-Marx a l'immense douleur de perdre son fils Denis, qui meurt dans les geôles de la gestapo en février 1944. En tant que juif, il est suspendu de son poste de fonctionnaire en décembre 1940. Claude Roger-Marx et sa femme se réfugient alors à Marseille, puis ils se cachent dans un village de l'Isère.

Au dire de ses amis, Claude Roger-Marx ne se relèvera pas des années de guerre. À partir de 1945, il abandonne définitivement la littérature et le théâtre pour se consacrer à sa carrière de critique et d'historien de l'art. En 1956, il obtient le grade de commandeur de la Légion d'honneur.

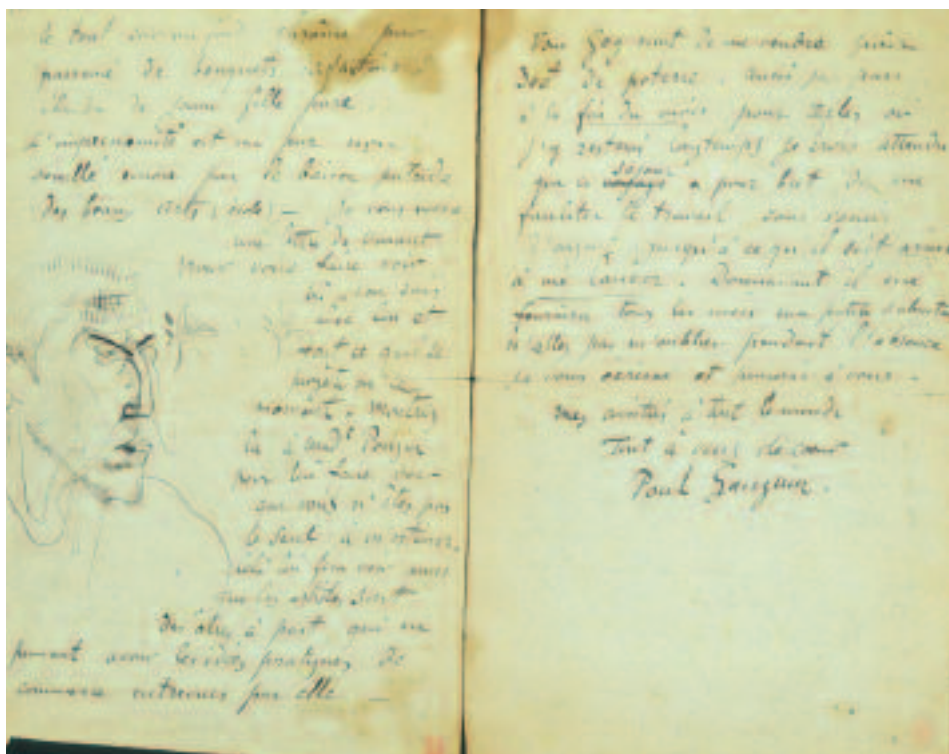
Claude Roger-Marx avait réuni une immense et belle collection qui reflétait ses

goûts pour certains maîtres du XIX^e siècle et l'esthétique qu'il défendait en tant que critique. Outre les prêts qu'il a accordés pour de nombreuses expositions, il s'est montré généreux avec les musées français : à la fin de sa vie, il a en effet élaboré la liste d'une somptueuse donation au musée du Louvre¹⁰.

Claude Roger-Marx : l'écrivain

Les premières poésies paraissent en 1905 (*L'anneau de Florylis*), quand il a 17 ans, c'est donc une vocation littéraire précoce. Qu'elle soit favorisée par le milieu familial, c'est peu dire. Dans un milieu au cœur même de la société intellectuelle d'alors, il faut briller, et le jeune Claude s'est trouvé un talent, le voilà poète et aussi dramaturge. Dès 1907, et sans doute avant, il présente ses œuvres dans les séances littéraires du salon d'Automne, où elles sont lues en lecture publique. En 1909, c'est à la suite de la vedette du salon des Indépendants, Guillaume Apollinaire, que Claude Roger-Marx lit son poème « Souvenir de fleurs ».

Ces poèmes se répartissent en deux genres principaux : élégiaque et érotique, celui-ci étant nettement prédominant. On y retrouve les sujets favoris des poètes de la fin du XIX^e siècle, la femme et la nature, la famille, la relation de l'homme et son milieu, le destin, les âges. Claude Roger-Marx les a, de façon assez juste, groupés souvent après coup, en ensembles, tels que les poèmes pornographique, *Vits imaginaires* (1926), une série sur la guerre, un *Adieu à l'adolescence* (1920) comprenant ses premiers poèmes d'amour et des méditations sur le moi et son devenir. Quant au style, il est marqué par la génération précédente. Les poèmes élégiaques, historiques, allégoriques et érotiques sont symbolistes dans leur forme, avec des vers courts, impairs, des vers libres, des rimes riches et dans leur vocabulaire, avec d'abondantes



Paul Gauguin,
Lettre à Schuffenecker, 24 mai 1885

notations de couleurs, des mots rares et choisis, parfois issus des métiers de l'art. Les images sont plus proches de celles de Germain Nouveau et de Charles Cros que de Valéry ou de Claudel. Certes le ton parfois se modernise au point d'accuser l'influence d'Apollinaire, dans les poèmes de guerre, plus réalistes, ou dans le genre plus cru des poèmes pornographiques. Cependant la subordination des mots aux idées, l'absence de toute recherche de l'inconscient, de remise en cause de l'ordre apparent des choses reflète bien l'esthétique bourgeoise qui sert de cadre à ces délasséments.

Cependant l'essentiel de l'œuvre de fiction de Claude Roger-Marx est ailleurs : c'est comme auteur dramatique qu'il fut reconnu, voire applaudi. Ces pièces sont toutes des comédies ou des scènes de mœurs. Elles diffèrent toutefois par leur étendue et par leur genre, de la farce en un acte à la pièce classique en 4 actes et en vers. Ses premières pièces comptent un « drame lyrique », *l'Île heureuse*, conservé seulement en manuscrit, et vraisemblablement non joué (il a alors 16 ans). Le fonds d'archives nous révèle une abondante production de jeunesse, de 1907 à 1911, avec des comédies courtes. Le titre de l'une d'elles, la *Comédie de salon*, indique la destination vraisemblable de l'ensemble : destinées à être jouées en famille ou devant un parterre d'amis. L'existence de copies dactylographiées

semble bien se rapporter à des représentations, et la dédicace d'une pièce « à mon cher frère » montre ce milieu familial qui y assistait. Puis c'est la montée sur les planches avec *La pensionnaire*, représentée au Théâtre des Arts le 23 octobre 1922. Claude Roger-Marx devait ensuite connaître le succès avec plusieurs autres pièces, dont *Simili* et *Dimanche* sont sans doute les plus fameuses. Il fut joué au Vieux Colombier, au Studio des Champs Élysées et même à la Comédie-Française. Son théâtre prend exemple sur Porto-Riche ; il est certes un théâtre de boulevard, c'est d'ailleurs ainsi que le qualifie Robert de Flers, dans sa critique. Les caractères y sont figés, conventionnels. Les femmes sont capricieuses, les hommes soumis pourvu qu'ils arrivent à leurs fins, les domestiques roublards. Claude Roger-Marx ne prétendait pas au réalisme, il déclare : « L'œuvre dramatique, après s'être appuyée sur le vraisemblable, doit bien vite le dominer en suivant les routes aériennes de la fantaisie ».

Simili est composée selon une forme symétrique de concerto. Le 1^{er} et le 3^e acte comportent plusieurs personnages qui apparaissent et disparaissent de façon saccadée, le rythme est rapide, les répliques courtes. L'acte central au contraire, plus long, est d'un rythme plus continu, les tirades s'allongent, des discours, des rêveries, des lenteurs apparaissent. Le thème : une femme hésite entre deux hommes ; elle joue,

nouveau Pygmalion, à parer son nouvel ami des défauts et qualités de l'autre. Par ontraste de ton, les actes d'encadrement sont légers, coquins, celui du centre, qui présente en abyme le thème du théâtre dans le théâtre est plus soutenu, presque sérieux. D'ailleurs Colette, dans sa critique, a mis l'auteur de la pièce au nombre des « sages ». Une pièce hors genre est constituée par *Les deux Hélène*. Cette comédie parodique est de pure fantaisie. Sur un thème antique, elle brode avec ironie, en 4 actes et en vers. Il ne semble pas qu'elle ait été représentée. L'idée en est reprise à la *Palinodie* de Stésichore, selon lequel un eidolon aurait été substitué à la belle Hélène avant son rapt par Paris. Mais cette légende est menée à un rythme endiablé, avec humour et charme.

Roger-Marx a été très apprécié à la scène, ses pièces ont eu de nombreuses reprises. *La Pensionnaire*, *l'Eau qui dort* ont été adaptées en anglais ; plusieurs ont fait l'objet d'adaptations radiophoniques dès 1925 et dans les années 1935-1938. Il a publié aussi deux romans et de nombreuses nouvelles.

Claude Roger-Marx : le critique et l'historien d'art

Dans le fonds d'archives, les documents relatifs à l'art sont classés dans plusieurs rubriques. Les plus importantes comprennent un ensemble de dossiers par artistes et

personnalités, ainsi que des dossiers thématiques.

Au regard de la place qu'occupent certains artistes dans les archives, on peut se poser la question suivante : pour aborder l'œuvre critique de Claude Roger-Marx, quelle place faut-il attribuer à l'histoire dans la genèse de son esthétique ? En effet, précisons par exemple que Daumier, Dunoyer de Segonzac et Redon se démarquent clairement des autres noms, puisque les documents relatifs à chacun de ces trois artistes remplissent deux boîtes d'archives. Quant à Bonnard, Delacroix, Jongkind et Toulouse-Lautrec, ils ont chacun les honneurs d'une boîte entière. Or, parmi ces artistes, Claude Roger-Marx n'en a connu que deux : Bonnard et Dunoyer de Segonzac. De même, si l'on examine les artistes pour lesquels les dossiers sont particulièrement importants, on peut constater qu'ils renvoient principalement soit à des maîtres du XIX^e siècle, soit à des artistes liés à Roger Marx, soit encore à des hommes de la génération de Claude Roger-Marx, morts autour de 1950.

Pour comprendre Claude Roger-Marx, il faut donc d'abord rappeler avec insistance sa filiation : il reprend dès les années 1920 des idées directement empruntées à son père¹¹. Néanmoins, il a œuvré dans un contexte très différent. En effet, si Roger Marx avait eu une vision linéaire et continue de l'histoire pour légitimer le travail novateur des nouvelles générations, Claude Roger-Marx a repris cette idée de continuité, mais sur un mode classicisant, très éloigné de la croyance dans un progrès salvateur qui avait porté nombre d'hommes du XIX^e siècle. Et si nous devons le rapprocher d'une autre personnalité du monde des arts de l'entre-deux-guerres, nous aurions tendance à privilégier un parallèle avec les idées de Paul Jamot, qui ont été étudiées par Dominique Jacquot¹².

Comme ce dernier l'a rappelé, c'est à cette époque que s'édifie une histoire de l'art français, marquée par des réhabilitations scientifiques, qui vont des Primitifs jusqu'à une vision nouvelle du XIX^e siècle. Alors que les amateurs continuent à porter un intérêt soutenu au XVIII^e siècle, des historiens tels que Paul Jamot s'attachent à promouvoir une autre image de l'art français, à travers des expositions comme *Le Paysage français de Poussin à Corot* (1925) ou les *Peintres de la Réalité* (1934). Ces mêmes historiens s'emploient également à une reconnaissance institutionnelle des impressionnistes.

Claude Roger-Marx participe activement à ces réhabilitations. De ce fait, il a fermement ancré sa critique dans l'histoire. Partisan d'un retour à la hiérarchie des genres, il est à l'origine de plusieurs expositions sur ce thème : citons notamment *Portraits d'aujourd'hui* en 1927 et

Réhabilitation du sujet en 1934¹³. Elles apparaissent alors comme le volet contemporain d'une vaste entreprise visant à promouvoir la tradition française du grand art universel ou, au contraire, d'une peinture plus modeste ancrée dans la réalité. Les dossiers thématiques des archives reflètent parfaitement cette approche : les genres – nature morte, portrait, paysage – y occupent un place importante, tout comme les notions d'objet, de sujet et de vie moderne¹⁴. Il est également sensible à la grandeur de l'art religieux et il suivra pendant un temps les initiatives des pères Régamey et Couturier.

Après la guerre, Claude Roger-Marx reste fidèle aux causes qu'il a défendues. Il est alors non seulement titulaire de la rubrique artistique du *Figaro littéraire* (jusqu'en 1971), mais il collabore également à la *Revue de Paris*, ainsi qu'à bien d'autres périodiques. Avec un lectorat important et une ligne éditoriale en accord avec la pensée d'une partie importante de la population française, Claude Roger-Marx est l'un des fédérateurs de ce que nous pourrions appeler le pôle conservateur de la critique d'art. Son dessein est toujours le même : il s'agit de montrer la continuité d'une tradition nationale qui préserverait la création française contre des excès tels que le surréalisme et l'abstraction. Dans un entretien avec Denise Bourdet en 1964, il affirmait d'ailleurs : « Par nature, mes préférences vont vers les artistes continuateurs d'une tradition et novateurs en ce qu'ils enrichissent la tradition. » Dans les dossiers par sujets des archives, nombreux sont alors les thèmes qui renvoient au combat de Claude Roger-Marx contre l'abstraction.

En dernier lieu, nous attirons l'attention sur la dernière partie de l'inventaire consacrée aux articles de Claude Roger-Marx, classés chronologiquement et par périodiques. Ces documents qui regroupent les textes du critique, soit sous forme de recueils reliés, soit dans des pochettes par périodiques, permettent un accès direct à ses écrits.

Georges Fréchet / Catherine Méneux

1. Né à Nancy en 1859, R. Marx s'installe définitivement à Paris en 1883 lorsqu'il obtient un poste dans l'administration des beaux-arts. De cette date à sa mort, en 1913, il mène ainsi deux carrières parallèles et complémentaires : celle de fonctionnaire des beaux-arts et de critique d'art. Dans l'administration, il gravit rapidement les échelons puisqu'il devient le secrétaire du directeur des Beaux-Arts, Jules-Antoine Castagnary, dès 1887. Il est ensuite promu inspecteur principal des musées départementaux en 1889.
2. Le fonds recèle notamment une documentation assez importante relative à son poste d'inspecteur des musées de province et à sa participation à l'organisation des expositions universelles de 1889 et 1900.
3. Roger Marx a beaucoup travaillé avec une riche documentation photographique, souvent en vue de l'illustration de ses articles et ouvrages. Parmi les plus beaux fleurons de clichés conservés dans le fonds, mentionnons un grand tirage représentant le stand d'Emile Gallé à l'exposition d'art décoratif de Nancy de 1894, qui comporte une belle dédicace de l'artiste (carton XVII).
4. Sur ce sujet, voir : Catherine Méneux, « Roger Marx. Le parcours d'un défenseur de la médaille et de l'art monétaire », dans *Histoire de la médaille aux XIX^e et XX^e siècles*. Sous la direction de Béatrice Coullaré. Avec le concours de Jean-Luc Desnier, éditions Wetteren, 2003, collection Moneta, p. 128-168 (avec le concours de Béatrice Coullaré).
5. Dans leur grande majorité, les lettres du fonds d'autographes sont inédites, mais certaines d'entre elles ont été publiées : c'est le cas de la correspondance de Cézanne, Chaplet, Goncourt, Huysmans et Toulouse-Lautrec.
6. Julie Forestier (1782 – après 1820), peintre.
7. Bibl. Lee Johnson, *The Paintings of Eugene Delacroix*, t. 5-6 *The public decorations and their sketches*. Oxford, 1989.
8. Lettre du 13 septembre 1838 à Frédéric Villot, Bibliothèque de l'INHA.
9. Publ. par Claude Roger-Marx dans *Europe*, 15 février 1939, p. 166 ; puis V. Merlhès, *Correspondance de Paul Gauguin, Documents, témoignages* 1984, p. 238-241 ; *Paul Gauguin et Vincent Van Gogh*, 1990
10. *Donations Claude Roger-Marx*, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 27 novembre 1980-19 avril 1981. Préface par Maurice Sérullaz ; « Claude et Mayotte, mes parents » par Paulette Asselain ; Bibliographie de Claude Roger-Marx par Arlette Sérullaz.
11. Comme son père, Claude Roger-Marx conserve tout au long de sa carrière un intérêt soutenu pour les arts graphiques et il considère l'enseignement du dessin comme la pierre de touche d'une grande politique artistique. Les dossiers relatifs à l'estampe, au dessin, au livre illustré et à la caricature comptent ainsi parmi les plus nombreux dans le classement thématique.
12. Dominique Jacquot, « Paul Jamot (1963-1939) et l'histoire « nationale » de l'art », *Histoire de l'art*, n° 17, novembre 2000, p. 29-41.
13. *Portraits d'aujourd'hui*, Paris, Galerie Bernier, 3 décembre-24 décembre 1927 ; *Réhabilitation du sujet*, Paris, Galerie André J. Selligmann, 17 novembre-9 décembre 1934.
14. Si le critique n'a pas utilisé le terme « École de Paris » dans son classement thématique, il a soutenu de nombreux artistes regroupés sous cette appellation.
15. Denise Bourdet, « Claude Roger-Marx », *La Revue de Paris*, août-septembre 1964, p. 142.
16. Écrivain avant tout, C. Roger-Marx avait une approche littéraire de la critique. Cette conception littéraire transparaît dans ses archives : il a scrupuleusement conservé tous ses brouillons et épreuves. Afin d'identifier ces nombreux manuscrits, nous avons pris le parti de reconstituer une grande partie de la bibliographie de ses écrits dès le début de l'inventaire. Aussi, les chercheurs pourront-ils également cerner de façon presque complète l'ensemble du corpus des textes de Claude Roger-Marx.

Le point sur un outil, un fonds, une recherche

GAAEL

Le Guide d'archives d'artistes, collectionneurs et galeristes en ligne (GAAEL)

Outil unique d'accès aux archives françaises d'artistes, collectionneurs et galeristes, GAAEL est destiné à la recherche au sens large. Ce guide est la première base à centraliser les données provenant d'établissements qui conservent des archives de nature et d'ampleur extrêmement variables. Il permet de localiser des fonds, des collections, des pièces disséminées dans les institutions privées et publiques françaises et d'en obtenir une description synthétique. Chercheurs et enseignants, quel que soit l'avancement de leurs travaux, ont ainsi à disposition un moyen privilégié pour repérer des sources primaires et connaître leur condition d'accès. Instrument d'aide à la recherche, GAAEL a de surcroît l'ambition de susciter des études sur des fonds méconnus.

2000-2003 – Première campagne

Le projet de création du guide remonte à 2000. Un comité de pilotage, formé d'universitaires et de conservateurs, y fut associé dès l'origine. Il a été décidé, après discussions et débats autour de la définition même de GAAEL, qu'une première campagne porterait sur les artistes, collectionneurs et galeristes nés après 1870. L'enquête par questionnaire lancée au printemps 2001 auprès des institutions susceptibles de conserver des archives a permis d'obtenir une importante signalisation de ressources de tailles diverses.

Cette cartographie a donné naissance à un réseau d'informations inédit. Simultanément, plusieurs chargés d'études

et de recherche se sont consacrés à des dépouillements d'archives conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, à la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (anciennement bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet), à la Bibliothèque nationale de France – département des Estampes et de la photographie, et département des Manuscrits (division occidentale).

En 2003, un premier bilan a montré l'efficacité du travail effectué au cours des trois années de travail sur le guide. Cette première campagne, désormais terminée, a donné lieu à la mise en ligne de GAAEL en janvier 2004 sur le site Internet de l'INHA.

Contenu de GAAEL

La version actuelle du guide accessible en ligne sur le site de l'INHA se présente sous la forme de notices structurées qui identifient et décrivent des ensembles ou des pièces isolées. Les pièces ou ensembles d'autographes sont regroupés dans des fiches détaillées. Chaque fiche comprend les dates du producteur, son domaine d'activité ou profession, le numéro d'inventaire du document sur son lieu de conservation, la période de couverture et, surtout, un aperçu synthétique du volume et du contenu de l'archive signalée. Une mention spéciale permet de préciser si la pièce a été ou non microfilmée.

Comment interroger la base

L'interrogation peut se faire par trois entrées différentes :

- la recherche par fonds ;
- la recherche par personne (artiste, collectionneur...);
- la recherche par établissement.

L'interrogation par fonds

Dans ce cadre, le nom du producteur (c'est-à-dire la personne physique ou morale, publique ou privée, qui a produit, reçu et conservé des archives dans l'exercice de son activité) est un critère obligatoire. Dans le cadre de cette recherche, seuls les fonds proprement dits, à l'exclusion des pièces et des ensembles isolés, seront affichés. Pour une recherche plus large, il est préférable d'utiliser la recherche par personne.

L'interrogation par personne

En recherche simple

Indiquer seulement le nom patronymique de l'artiste, du collectionneur...

Apparaissent les références des fonds, ensembles ou pièces dont l'artiste est « producteur » ou celui des fonds dans lequel une référence à son nom figure.

En recherche multicritères

Le nom reste un critère obligatoire, mais il est possible de le croiser avec un ou plusieurs autres critères :

- avec un établissement : indiquer un terme significatif du nom de l'établissement (ex : BnF, MNAM) ;
- avec une région (liste déroulante) ;
- avec une ville ;
- avec une période : ex « 1930-1940 ».

L'interrogation par établissement ou localisation de fonds

La recherche peut se faire par n'importe lequel des trois critères ci-dessous :

- Par intitulé d'établissement : indiquer un ou plusieurs termes significatifs du nom de l'établissement ;
 - Par nom de ville ;
 - Par région (liste déroulante) ;
- Il est possible de croiser ces critères.



Une photo des archives caveau

Liste des Fonds

Résultat : 3 enregistrements correspondant à votre recherche

Nom de Producteur	Intitulé	Couverture	Ville	Etablissement
Chaisse, Gaston (1910-1964)	Fonds Chaisse	1939 - 1964	Les Sables d'Olonnes	Musée de l'Abbaye Sainte-Croix
Chaisse, Gaston (1910-1964)	Gaston Chaisse	1943-1954	Paris	Musée National d'Art Moderne (MNAM) – Bibliothèque Kandinsky
Chaisse, Gaston (1910-1964)	Manuscrits Chaisse	1945-1964 et principalement 1958	Nantes	Musée des Beaux-Arts

Capture d'écran GAAEL

2004-2005 – Extension du guide au XIX^e siècle

Le comité de pilotage du projet a décidé en avril 2004 l'extension de GAAEL aux archives d'artistes et collectionneurs nés entre 1780 et 1870. Comme pour le XX^e siècle, il n'existait pas, en France, de base de signalement des fonds d'artistes conservés sur le territoire. Le projet d'extension répondait donc à une véritable attente de la communauté scientifique. Le traitement des fonds patrimoniaux, anciennement Doucet Bibliothèque d'art et d'archéologie, a constitué la première étape de ce grand projet. Primitivement constituée par Jacques Doucet, la collection d'autographes de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art est d'une richesse remarquable. Elle est moins connue puisque les archives de la bibliothèque ne figurent pas dans le Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. GAAEL offre donc pour la première fois la possibilité d'une recherche informatisée sur la collection Doucet. Cette collection n'a cessé d'être alimentée par l'achat régulier de documents dont la majorité est cataloguée dans un fichier manuscrit. Ce dernier comprend cinq tiroirs qui contiennent près de 1000 fiches triées par ordre alphabétique : chacune d'elle renvoie à un ensemble d'archives décrit dans sa forme et son contenu. La collection n'étant pas informatisée, le report dans GAAEL s'opère à partir du dépouillement de ce fichier général. Il nécessite, le cas échéant, un retour au document source lui-même pour

un complément d'information. Ce minutieux travail de signalement a été réalisé par les chargés d'études et de recherche de l'axe « Archives de l'art de la période contemporaine » – avec l'appui des personnels de la Bibliothèque et de la cellule d'ingénierie documentaire. Plusieurs stagiaires ont été associés au projet, permettant une réduction de deux mois du délai initialement envisagé. Certains fonds ou ensembles d'archives ont fait l'objet d'un inventaire pièce à pièce permettant l'établissement d'une histoire documentée des acteurs concernés (dossier Gustave Courbet, fonds d'archives du sculpteur René Collamarini, etc.).

Ce recensement va permettre de rendre accessibles sous forme informatisée les notices détaillées des fichiers de la Bibliothèque de l'INHA – Collections Jacques Doucet. La mise en ligne des premiers résultats de l'extension au XIX^e siècle est prévue pour la fin de l'année 2005. Par le signalement de ces données, l'INHA offre un outil d'aide à la recherche performant qui peut en outre susciter des études sur des documents qui ne sont pas encore exploités et qui méritent une valorisation. Ce travail ne constitue que la première étape du recensement des archives ouvertes au public et conservées sur l'ensemble du territoire français. Une enquête nationale auprès des établissements spécialisés sera lancée à partir de septembre et permettra de dresser un panorama des ressources disponibles pour la période 1780-1870.

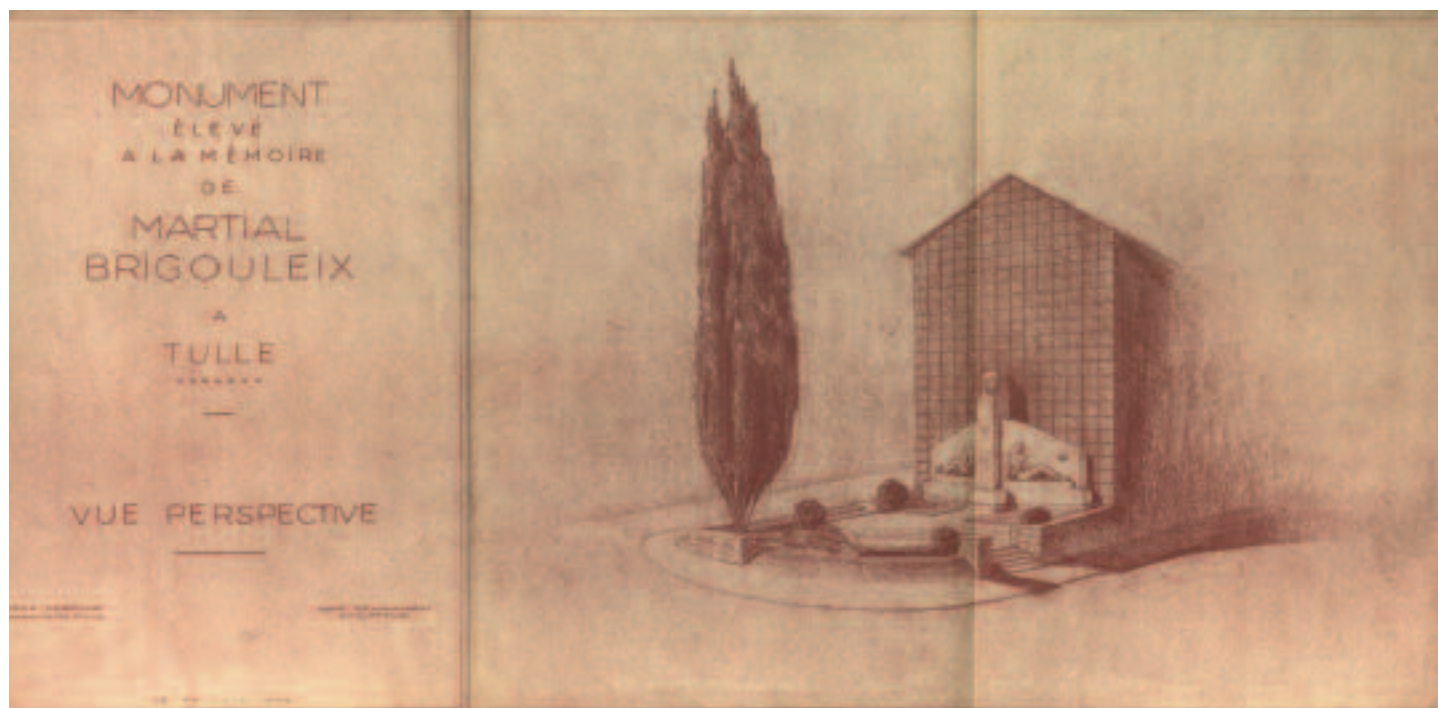
GAAEL s'enrichit continuellement des nouveaux signalements fournis par les institutions interrogées. Les notices déjà présentes dans le guide pour la période post-1870 font régulièrement l'objet de compléments d'information et le repérage d'archives pour la période post-1960 est progressivement renforcé. La base XX^e siècle demeure cependant stable et constitue un ensemble homogène et abouti.

Projet d'exposition

Dans le cadre de la politique de valorisation de GAAEL, nous procédons depuis décembre 2004 à la préparation d'une exposition dans la salle Roberto Longhi de la Galerie Colbert. Cette exposition permettra une présentation de GAAEL – avec possibilité de consulter la base sur des postes prévus à cet effet. De caractère didactique, elle fera largement appel aux collections de la BINHA en explorant à la fois la dimension pédagogique – qu'est ce que GAAEL ?, qu'est-ce qu'une archive ? – et le versant patrimonial. Le choix des documents étant ordonné par l'idée même de GAAEL et de son fonctionnement, chacun est choisi en fonction de sa valeur démonstrative sans que soit éclipsé pour autant son intérêt historico-artistique. Pour aider le public à mieux utiliser cette base de données informatisée, l'INHA publie de surcroît un guide de présentation et d'initiation à GAAEL.

Cyril Lécosse / Thomas Schlessler

Chargés d'études et de recherche à l'INHA



Projet d'une sculpture monumentale de René Collamarini

Bibliothèque

Études sur les publics

Effet direct de l'ouverture de la Galerie Colbert aux partenaires et à leurs utilisateurs, le public de la bibliothèque de l'INHA a connu une augmentation sensible en 2004, notamment à partir de l'automne, lorsque toutes les composantes de la galerie ont été effectivement en fonctionnement. Évidemment réjouissant, puisqu'il témoigne du besoin effectif d'une grande bibliothèque d'art, cet afflux n'est pas sans poser de problèmes, à la bibliothèque comme à ses usagers. La bibliothèque actuelle, généreusement accueillie par la BnF en salle Ovale depuis 1998, ne dispose que de 130 places, nombre tout à fait insuffisant pour répondre à la demande. On est loin, en effet, des 445 places prévues dans la nouvelle bibliothèque, que tous les utilisateurs attendent. Il est donc essentiel que la bibliothèque puisse s'installer dans un délai raisonnable dans sa nouvelle configuration en salle Labrouste.

Un accroissement sensible

L'ouverture et la mise en fonctionnement des institutions fédérées par l'INHA Galerie Colbert ont eu un effet immédiat sur la fréquentation de la bibliothèque : les publics inscrits ont augmenté de 28 % en 2004, la fréquentation de près de 13 % (toutes les places étant occupées, il est difficile qu'elle augmente davantage) et les communications de 18 %.

En dix ans, depuis 1994, date du déménagement de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Institut Michelet vers le quadrilatère Richelieu en prévision de l'ouverture, qui devait être prochaine, de la nouvelle bibliothèque, le public a augmenté de 100 % (de 2 577 inscrits à 5 301), la fréquentation de 120 % (de 12 223 à 28 399 entrées annuelles), les communications de 327 %. 5 301 lecteurs étaient actifs au 31 décembre 2004.

La croissance du lectorat a entraîné logiquement une croissance de la fréquentation. Pour y répondre quelque peu, la bibliothèque a réussi à proposer 20 places supplémentaires depuis 2003. Mais c'est évidemment insuffisant, d'autant que nombre des 130 places sont dédiées : aux ordinateurs, aux grands formats, à la consultation des ouvrages de la Réserve, etc. ne laissant que 70 places de lecture simple. D'où un accroissement très sensible de l'attente : 4 951 lecteurs ont, au cours de l'année,

attendu une place (2 079 en 2003) et l'attente s'accroît de jour en jour. De plus, ce sont souvent les personnes venant de province ou de l'étranger qui sont ainsi pénalisées, elles qui doivent impérativement « rentabiliser » le plus possible leur venue. Les habitués, quant à eux, et malgré eux, s'efforcent de jongler avec nos périodes de plus ou moins grande affluence...

La communication d'ouvrages a fortement progressé (131 753 communications contre 111 614 en 2003, soit + 18 %). 2003 ayant été une année de recul, il est intéressant de souligner que la communication est également en hausse par rapport à 2002 (117 147, soit + 12,50 %). Comme pour les autres indicateurs, c'est surtout à partir de septembre que la hausse est très nette : + 38,92 % par rapport à la même période de 2003. La croissance générale de la communication depuis 1994 est de 327 %. La bibliothèque communique 3 fois plus d'ouvrages qu'il y a dix ans, en faisant fonctionner une répartition des collections sur neuf niveaux au lieu de quatre à Michelet. Les lecteurs consultent en moyenne 4,6 ouvrages (4,49 en 2003 et 4,2 en 2002) par séance de travail.

Des profils diversifiés

Les indicateurs 2004 traduisent la vitalité du lectorat de la bibliothèque qui, en conservant un fort noyau de chercheurs étrangers, gagne, en nombre mais également en variété, des origines universitaires ou professionnelles au sein du public français. Cette tendance, si elle se confirme, répond bien au projet général de l'INHA de transcender les clivages institutionnels anciens.

La proportion du public universitaire représente 74 % de l'ensemble, dont 60 % d'étudiants et 12 % d'enseignants. Les publics généralistes (conservateurs et personnels de musée ou de bibliothèque, acteurs du monde de l'art, amateurs menant des recherches personnelles) forment 26 % du total. 27 % des lecteurs enseignants-chercheurs sont étrangers.

Les étudiants viennent principalement, et c'est normal, des universités Paris I et Paris IV, aux cursus d'histoire de l'art riches et historiquement liées à la bibliothèque, dont elles ont si longtemps eu la charge. Mais les évolutions suivantes peuvent être remarquées :
– la répartition par niveau d'étude reste

très stable, la bibliothèque n'étant ouverte qu'à partir de la maîtrise, sauf rares exceptions, mais, élément positif lui aussi, la diversification des établissements d'origine se confirme : 20 % des étudiants étudient dans des universités réparties sur tout le territoire ; 13,6 % des étudiants sont inscrits dans des institutions offrant des programmes pédagogiques spécifiques (Institut national du patrimoine, École du Louvre, École des chartes, Centre Allemand d'histoire de l'art, École normale supérieure, écoles d'architecture, écoles privées, etc.) ou engagés dans des cycles particuliers (double cursus, Erasmus, préparation aux concours du Patrimoine, CAPES ou agrégation d'arts plastiques...). ;
– les nouveaux inscrits sont surtout des étudiants des universités parisiennes (dont la proportion est passée de 58,5 % en 2003 à 65,3 % en 2004), dont on peut penser que l'afflux massif est lié à l'ouverture de la Galerie Colbert.

Le nombre de lecteurs, majoritairement enseignants, d'origine étrangère reste stable en valeur absolue (aux alentours de 1 300 personnes), mais leur part relative est moindre. Les pays les plus représentés sont, dans l'ordre décroissant, l'Italie, l'Allemagne, les États-Unis.

Le public non-universitaire se partage entre les professionnels des établissements publics, dont la part décroît légèrement, et les représentants des professions libérales dont la présence devient plus marquée (7,3 % du lectorat contre un peu moins de 5 % en 2003).

Bénéficiant dans la même salle du service d'orientation bibliographique de la Bibliothèque nationale de France, et sur le même site, des immenses ressources des départements spécialisés de cette même bibliothèque, les lecteurs disposent sur le quadrilatère Richelieu, d'un ensemble exceptionnel. Reste à le faire vivre à la mesure de leurs besoins.

Martine Poulain / Isabelle Rollet

Albert Lenoir (1801-1891), historien de l'architecture et archéologue
Exposition
INHA, Galerie Colbert
31 août - 30 novembre 2005

INHA

L'exposition-dossier *Albert Lenoir (1801-1891), historien de l'architecture et archéologue* présente à travers dessins et photographies inédits, livres et gravures l'itinéraire de cet architecte passionné d'archéologie et son apport essentiel à la connaissance du Paris médiéval au XIX^e siècle.

Suivant les traces de son père, Alexandre Lenoir, qui fut le fondateur du célèbre Musée des Monuments français, Albert Lenoir, membre du comité des Arts et des Monuments ainsi que de la commission des monuments historiques, a consacré sa vie entière à l'étude et la mise en valeur des monuments.

Le très riche fonds de dessins (plus de 2000) conservé dans les collections Jacques Doucet de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art permet d'illustrer notamment deux de ses principales réalisations, qui contribuèrent à bouleverser le mode d'appréhension de l'histoire monumentale française : l'aménagement du Musée de Cluny (ouvert en 1844), et la publication de son principal ouvrage, intitulé *la Statistique monumentale* (1840-1867), véritable somme et première tentative pour exposer de façon scientifique et hiérarchisée les grands monuments parisiens. La vision culturelle du vieux Paris, dominée par le Moyen Âge, image en négatif du nouveau Paris mis alors en place par Haussmann, doit beaucoup à Albert Lenoir.

Vernissage le 3 septembre 2005
à partir de 19 heures.

Exposition ouverte du lundi au vendredi
de 13h à 18h

Accès : 2, rue Vivienne et 6, rue des Petits Champs

Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines
Conférence internationale
INHA, Galerie Colbert
31 août - 4 septembre 2005

Society of Architectural Historians/ INHA

Mercredi 31 août

11 h 30 Forum de discussion sur la création d'un Chapitre européen au sein de la Society of Architectural Historians

Présidence : Christine Mengin et Rob Dettingmeijer

14 h - 18 h Ateliers en parallèle

1. Les nouvelles technologies appliquées à l'histoire de l'architecture (en collaboration avec la Direction de l'architecture et du patrimoine)

2. Fortune, infortune de l'architecture.

Reid Hall, Columbia University

4, rue de Chevreuse, Paris 75006

3. Présentation de la Cité de l'architecture et du patrimoine

Jeudi 1^{er} septembre : Les Limites territoriales

9 h - 12 h 30 Session plénière

Présidence : Eve Blau (Harvard University, USA)

14 h - 18 h Ateliers en parallèle

1. Complexité des géographies : situer les différences en histoire de l'architecture

2. Structures territoriales des colonies d'Amérique latine : nouvelles perspectives historiographiques en architecture et en urbanisme

3. Architecture socialiste, entre isolement et fascination

4. Dynamiques transnationales : nouvelles approches de la modernité et des terrains coloniaux

5. Espaces, rituels, pratiques

19 h Conférence plénière d'Alain Schnapp

Vendredi 2 septembre : Les limites temporelles

9 h - 12 h 30 Session plénière

Présidence : Carlos Sambricio (Espagne)

14 h - 18 h Ateliers en parallèle

1. Repenser les limites temporelles : l'histoire de l'architecture et le défi du patrimoine moderne

2. Architecture et archéologie à la Renaissance

3. La configuration architecturale de la ville et de sa périphérie au Moyen Âge : la dynamique des limites

4. Styles et périodisation : méthodes croisées dans l'approche de l'architecture des XVIII^e et XIX^e siècles

5. Repenser le XIX^e siècle : reflets du débat européen sur l'Italie

6. Histoire, Historiens

Samedi 3 septembre : Les limites disciplinaires

9 h - 12 h 30 Séance plénière

Présidence : Roland Recht (France)

14 h - 18 h Ateliers en parallèle

1. L'histoire de l'urbanisme comme domaine interdisciplinaire : franchissements de frontières dans les années de formation (1890-1940)

2. Histoire de l'architecture et mise en valeur du patrimoine : pour un dialogue entre restaurateurs et économistes

3. L'histoire de l'architecture de l'Afrique du Sud après l'Apartheid

4. Les années 70 : penser le futur, la communauté et la technologie en architecture et en urbanisme

5. Reconsidérer les frontières disciplinaires de l'architecture du XVI^e et du XVII^e siècle en Italie

6. Architecture, sciences, sciences humaines

18 h Clôture du colloque, Antoine Picon (USA)

18 h 45 Vernissage de l'exposition « Albert Lenoir (1801-1891), historien de l'architecture et archéologue ».

Dimanche 4 septembre : Visites architecturales à Paris, Rouen, Courances et Maisons-Laffitte

Tarifs

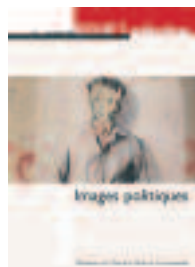
Conférence : 10 € (5 € pour les étudiants)

Dîner dans la salle Labrouste : 60 €

L'inscription et le paiement pour la conférence, le dîner et les visites doivent se faire auprès de Marion Jully (marion.jully@inha.fr).

Pour plus d'informations sur le colloque se reporter aux Nouvelles de l'INHA numéro 21.

Le programme détaillé est disponible sur le site internet de l'INHA (www.inha.fr) et de la SAH (www.sah.org).



20/21. siècles
Cahiers du Centre
Pierre Francastel
n°1
Images politiques
automne – hiver
2004

Publiés par le Centre de recherches Pierre Francastel (Université Paris X-Nanterre), les « Cahiers » traitent de l'art et des représentations selon des thèmes et des perspectives résolument actuelles. Clairement insérés dans le débat des sciences historiques, ils conjuguent un dialogue constant avec l'ensemble des autres disciplines avec un intérêt prioritaire accordé à l'analyse d'objets précis. Ils fournissent un instrument de travail aux étudiants et proposent aux jeunes chercheurs un accueil éditorial qui leur fait ordinairement défaut.

Les thématiques choisies croisent de multiples perspectives – monographies, pratiques, historiographie, théorie, institutions – destinées à recouvrir en réseau le champ des recherches. Elles n'excluent pas les incursions dans les époques antérieures, les cultures extra-européennes ou l'expérimentation scientifique (économie, biologie, physique et mathématiques...). Au fil des parutions, d'autres chroniques viendront s'ajouter aux contenus actuels, tels qu'ils apparaissent au sommaire de la première livraison : bibliographie, bilan de manifestations, entretiens...

Au total, *20/21. siècles* propose au public des perspectives distinctes des approches muséales, esthétiques ou critiques. Celles qu'ouvre l'histoire, pour une « défense et illustration » de l'art contemporain.

158 pages, 10 illustrations en noir et blanc, 19 €
Prochain numéro : « Fluxus en France », automne 2005



Le Théâtre
au plus près
sous la direction de
Jean-Marie
Thomasseau

Ce volume est dédié à André Veinstein, dont le rôle a été déterminant de 1953 à 1969, à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans la collecte, la préservation et la mise à la disposition des chercheurs d'archives, de textes et de tous les documents de nature diverse abandonnés par le flux de la création théâtrale. Son action de portée mondiale (création de la SIBMAS – Société internationale des bibliothèques-musées des arts du spectacle – 1954) s'est doublée d'une mission de transmission des connaissances liées aux théories et à la pratique théâtrale, lorsqu'il a participé à la création du Département d'études théâtrales de Paris-VIII et au choix de ses orientations lorsqu'il en fut le directeur.

L'ouvrage, qui a rassemblé dix-sept collaborateurs, s'organise en quatre actes, selon l'esprit d'une hybridation féconde entre pratique et théorie. La partie « Ecritures en scène » associe les réflexions croisées de praticiens guettant la mobilité des signes dans ces passages délicats qui mènent des territoires du texte à ceux de la scène ; « Historicités » s'attache à signaler plusieurs des nouvelles voies dans lesquelles, hors de sentiers académiques balisés, s'engage l'historiographie théâtrale d'aujourd'hui ; « Savoirs et transmissions » insiste sur l'originalité des connaissances nouvelles et la nécessité de les transmettre en évitant l'enfermement dans un système de pensée ; « Mémoires » rappelle enfin que les perspectives ouvertes à la création contemporaine ne peuvent l'être avec amplitude que si l'on a d'abord retrouvé l'énergie vitale sur les chemins de la mémoire des œuvres.

Cet ensemble, servi par des illustrations souvent inédites, dessine une nouvelle cartographie des interrogations des créateurs et des chercheurs devant l'énigme toujours irrésolue du fait théâtral.

Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis
2005, 320 pages, broché, 23 €.



Gestes d'amour
et de guerre.
La Jérusalem
délivrée, images
et affects
(XVI^e-XVIII^e siècle)
sous la direction de
Giovanni Careri

Poème épique chrétien, *La Jérusalem délivrée* du Tasse (1582) est aussi un répertoire d'« images-affect » transposées en peinture, en musique, dans la danse et dans le théâtre, partout en Europe.

Dans le poème, l'amour et la guerre s'entremêlent : les chevaliers chrétiens soupirent pour les guerrières musulmanes, les hommes se féminisent, les femmes se déguisent en hommes pour se battre.

Les œuvres analysées ici interprètent à leur façon le poème et l'enrichissent de nouvelles dimensions, propres à l'image peinte, au geste dansé, à la présence effective des acteurs sur scène. Entre parole écrite, geste peint, performance théâtrale et pas de danse, l'auteur tisse un réseau d'échanges, qu'il étend en dehors du champ restreint de l'art, en étudiant ses implications politiques dans la vie rituelle de la cour.

Le livre analyse la production d'images poétiques picturales et gestuelles issue de quatre épisodes du poème du Tasse. Il propose une nouvelle approche intertextuelle et herméneutique, une analyse de la culture à travers les échanges entre l'écrit, les images et les gestes, susceptible d'enrichir et de remplacer, pour partie, l'approche désormais classique du rapport entre peinture et poésie dans la culture humaniste.

Les tableaux de Poussin, des Carracci, de Guercino, de Tintoretto, de Tiepolo et de nombreux autres peintres moins célèbres éclairent aussi l'intelligence figurative des formes actuelles de la différence sexuelle et du lien ambigu de l'affect au pouvoir. Ces hybridations sexuelles et culturelles tissent des correspondances subtiles avec notre condition actuelle.

Éditions de l'EHESS
Collection « L'histoire et ses représentations »,
248 pages + 32 hors-texte, 34 €.

Né en 1978 à Turin, **Massimiliano De Serio** a conclu ses études à l'Université de Turin par une maîtrise en histoire de la critique d'art (2003) pour laquelle il a obtenu la note maximale, avec un travail sur le critique Pierre Restany (1930-2003) dont il aborde l'activité jusqu'en 1978. Il vient de commencer un doctorat à l'Université de Paris VIII. Il a plusieurs publications à son actif : un *Klee* et un *Picasso* (en 2 volumes) aux Éditions Rizzoli-Skira, et d'autres en cours de publication. Il possède une expérience professionnelle en relation avec les arts plastiques puisqu'il a exercé en qualité de *conservateur-assistant* pendant un stage au Musée d'art contemporain du Château de Rivoli, après un Master sur « Systèmes et professions autour des musées d'art contemporain ». Il entretient par ailleurs des liens étroits et réguliers avec le cinéma, par le biais des revues spécialisées et des jurys de festivals. Mais surtout il a réalisé une série de courts-métrages, parmi lesquels : *Il Giorno del Santo* (2002), *Mavia Jesus* (2003), *Mio Fratello Yang* (2004) qui ont été sélectionnés et primés dans divers festivals internationaux et ont remporté des prix importants comme le Nastro d'Argento en Italie.

Son projet de recherche constitue le prolongement naturel de sa maîtrise puisqu'il s'agit d'examiner le *Développement des théories de Pierre Restany dans l'art et la critique d'art des vingt dernières années, entre France et Italie*, autour de l'activité du critique des années 1970 à sa mort, période pendant laquelle il a eu des contacts étroits avec l'Italie, à travers la revue *D'Arts* domiciliée à Milan et dont il était directeur.

Fany Lejeune est étudiante en thèse d'histoire à Paris X Nanterre sous la direction de M^{me} Deniaux et travaille sur les femmes de l'entourage impérial et leur réseau d'influence, de 40 av. J.-C. à 235 ap. J.-C. Ses travaux antérieurs étaient également consacrés à l'histoire des femmes : elle a, en effet, soutenu une maîtrise à l'université de Tours sous la direction de M. Hurllet sur la biographie d'Agrippine l'ancienne. Cette étude lui a permis d'approcher la statuaire de cette princesse et, de fait, de se tourner davantage vers l'histoire de l'art. Son DEA, soutenu à Nanterre avec M^{me} Deniaux, s'articule autour des pratiques du pouvoir des femmes de l'entourage des *imperatores* et des premiers julio-claudiens. Sous la direction de M. Christian Landes, elle participe, en tant que chargée d'études et de recherche à l'élaboration de la base de données sur les étrusques, ICAR, mise en place par Nanterre et encouragée par l'INHA depuis ses origines.

Eric Pagliano est conservateur du patrimoine depuis 1999. En 2000, il est nommé au musée des beaux-arts d'Orléans pour y étudier le riche fonds de dessins italiens. Cette étude a donné lieu à une exposition présentée en deux volets, de novembre 2003 à avril 2004, en raison du nombre important de pièces

exposées (près de 230). Un catalogue accompagnait l'exposition.

Ses recherches tant anciennes qu'actuelles portent sur les conditions d'une représentation possible de la successivité littéraire et de certaines figures de style dans le domaine de la peinture, notamment la question de la péripétie dans l'œuvre de Nicolas Poussin, ou encore les lectures picturales de Boucher de textes de La Fontaine et d'autres auteurs (article dans la *Revue de l'Art*), ainsi que sur les limites du discours dans le rendu descriptif de la peinture (article dans la *Revue d'Esthétique*). Il prépare une exposition-dossier sur la notion de draperie dans la théorie de l'art en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, à partir d'un ensemble de dessins français, qui a lieu à Orléans de juin à septembre 2005. Il a rejoint l'INHA en janvier 2005 en qualité de pensionnaire, et a intégré l'axe « Histoire du goût » pour travailler sur le répertoire des peintures italiennes conservées dans les collections publiques françaises.

Né à Cali, Colombie (1968), **Carlos Fernando Quintero Valencia** a étudié les Arts plastiques à l'Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali, Colombie, 1987-1992) et a reçu la Mention d'honneur pour sa thèse *Entre lo sagrado y lo profano*. Il a effectué sa Spécialisation en Histoire de l'art à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM, 2003-2004) ; il a obtenu son diplôme avec le sujet *De la tradición a los nuevos medios y tres artistas de Cali (Colombia) en los años noventas*. Actuellement, il est inscrit en master d'Histoire de l'art à l'UNAM.

Entre 1993 et 2003 il a enseigné dans différentes universités colombiennes, donnant des cours de peinture, dessin, sculpture et des classes d'esthétique, sémiotique, méthodologie de recherche, théorie de la connaissance, appréciation de l'art et histoire de l'art.

Comme artiste, il a exposé à Medellín depuis 1994. Comme critique d'art, il a écrit dans la revue *Bellas Artes* (Cali, Colombie), *RIM* (Mexico-Los Angeles) et des textes à l'occasion d'expositions : *Generación Intermédia* (Banque de la République, Bibliothèque Luis Angel Arango, Bogotá, 1998), *Obra reciente de José Horacio Martínez* (Galerie Nina Menocal, le Mexique D.F, 1998), *El público : Obra reciente de José Horacio Martínez* (Galerie le Musée, Bogotá, 1999), *In vitro : Joel Gómez* (Galerie Punto y línea, Oaxaca, 2003), *Desde el jardín : José Horacio Martínez* (Galerie le Musée, Bogotá, 2004) et *Émotions et sensations en temps réel : Jhon Jairo Muriel* (Espacio Temporal, Mexico, DF, 2004). Il publie sur Internet la revue d'art www.platanal.net.

Comme commissaire indépendant, il a développé des projets comme *Versiones libres y espontáneas* (Centre

Culturel Salamandra, Cali, 2000), *Entre amigos* (Centre Colombo-Americano, Medellín, 2000, avec Juan Alberto Gaviria et Pablo Van Wong) et *Colombia sobre el papel* (Espacio Temporal, Le Mexique D.F, 2004). Il travaille actuellement à trois projets de vidéo latinoaméricaine contemporaine pour Miss China Beauty (Paris, avec Paola Gaviria).

Il est actuellement boursier de la Fondation Paul Getty à l'Institut national d'histoire de l'art et effectue une recherche sur l'art dans les années 1990 au Mexique, en Colombie et en France.

Départs

Elisabeth Antoine, conservateur du patrimoine et conseiller scientifique à l'INHA, a rejoint l'équipe de conservation du musée du Louvre.

Sylvie Patry, conservateur du patrimoine et pensionnaire à l'INHA, a rejoint l'équipe de conservation du musée d'Orsay.

Nous leur souhaitons plein succès dans leurs nouvelles fonctions.

Directeur de la publication : **Alain Schnapp**

Responsable : **Martine Segonds-Bauer**

Conception graphique : **Philippe Apeloig**

Mise en page : **Sylvain Fromentin**

Impression : **STIPA**
Prix : 3 €

INHA
2, rue Vivienne
75002 Paris
T. 33 (0)1 47 03 86 04
F. 33 (0)1 47 03 86 36
www.inha.fr