



Agenda HiCSA 2022

Histoire Culturelle
et Sociale de l'Art

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne
Centre de recherche
Histoire culturelle et sociale de l'art

Agenda scientifique

2022

ÉDITO

Pierre Wat

Comme chaque année, cet agenda vient à vous comme une manière de vous raconter ce que nous faisons dans cette maison commune de la recherche en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne qu'est l'HiCSA. Comme chaque année, vous retrouverez donc des rubriques qui sont familières aux usagers de cet agenda: «Manifestations scientifiques», «Publications», «Programmes de recherche»... On pourrait croire que rien ne change, à constater la constance d'un tel cadre, alors que, en réalité, tout ne cesse d'évoluer. Certes, nos pratiques gardent la forme de colloques, de journées d'étude et de programmes au long cours, qui sont autant de cadres dans lesquels nous inscrivons nos travaux individuels et collectifs. Certes, la publication (papier ou en ligne) reste un des temps forts de notre activité: temps de formulation, temps de concrétisation et de transmission. Tous les chercheurs de l'HiCSA sont des enseignants-chercheurs, des savants pour qui l'acte de recherche va de pair avec celui de transmission. Il y a donc quelque chose de bon dans l'existence de telles constantes, et quelque chose de fort, aussi, en ces temps si perturbés, à voir que le désir d'activité d'une communauté reste intact et vif. Ce cadre, néanmoins, conçu pour être ouvert et simple, ne cesse d'accueillir du nouveau: nouveaux programmes, nouveaux domaines, nouveaux collègues, qui font de l'HiCSA un organisme vivant, dont l'actualité reflète l'évolution profonde qui anime le champ de l'histoire de l'art en France et dans le monde. On lira, avec intérêt je l'espère, le détail de ce qui est proposé ici, afin de constater non seulement les renouvellements disciplinaires qui bénéficient de l'arrivée de collègues commençant leur carrière à l'HiCSA, mais aussi l'élargissement constant de la géographie appréhendée par nos chercheurs, géographie mondialisée en prise avec les enjeux majeurs d'aujourd'hui. Et puis, cette année, une rubrique inédite voit le jour, qui donne la parole à celles d'entre nous qui viennent de soutenir leur Habilitation à diriger des Recherches (HdR), étape nécessaire vers la direction de thèses et la fonction professorale. Elles raconteront donc cette étape si importante dans ce chemin qu'est une vie dédiée à la recherche. C'est à la fois leur actualité et une manière d'inscrire le travail au présent dans le temps long d'une vie. C'est aussi cela que doit raconter un agenda, quand il témoigne d'activités humaines.

Directeur de l'HiCSA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Conception et coordination éditoriale: Zinaïda Polimenova

Conception graphique: Claire Schwartz

Copyright images: Dalila Dalléas Bouzar

Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés.

AGENDA 2022

Présentation de l'HiCSA/p. 7

MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES

31 mars 2022 / p. 12

Journée d'étude

Parvis d'églises et aménagement paysager

7 avril 2022 / p. 14

Journée d'études doctorales

Médium plastique, milieu scénique : transferts des théories et pratiques de la spatialité entre les arts visuels et spectaculaires (1860–1940)

13 – 16 avril 2022 / p. 16

Rétrospective cinématographique, exposition de photographies et installation audiovisuelle

Teri Wehn-Damisch, un dialogue transatlantique des arts

20 – 22 avril 2022 / p. 18

Colloque international

La Reconstruction de l'Europe d'après-guerre à travers les arts visuels

EXPOSITION VIRTUELLE / p. 20

à l'occasion du colloque international

La Reconstruction de l'Europe d'après-guerre à travers les arts visuels

19 – 20 mai 2022 / p. 22

Colloque

Face au mur : la décoration murale en France (1870–1940)

7 – 9 juin 2022 / p. 24

Colloque international

À contretemps. Prise et reprise des images filmées en régime autoritaire

9 – 10 juin 2022 / p. 26

Colloque interdisciplinaire

Figures de musiciennes dans l'art occidental : images, représentations, scénographies

13 juin 2022 / p. 28

Journée d'études doctorales

Meta, Matrix, Mater : les métaphores de la matrice à la Renaissance

14 juin 2022 / p. 30

Journée d'études doctorales

Art et amitié aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe

16 – 17 juin 2022 / p. 31

Colloque international

L'effet musée. Les expériences de communication des musées entre rupture et continuité

20 juin 2022 / p. 32

Journée d'étude

Oudry. Art et matérialité

30 juin 2022 / p. 34

Rencontres – colloque

Le tirage photographique à l'heure du patrimoine vivant

9 septembre 2022 / p. 36

Atelier

Les amateurs d'estampes. Une pratique des images et ses représentations, dans la France du Second Empire et de la Troisième République

22 – 23 septembre 2022 / p. 38

Colloque international

Allégories. Colloque en l'honneur de Madame Colette Nativel

30 septembre 2022 / p. 40

Journée d'étude

Valorisation des patrimoines photographiques privés, quels enjeux ?

11 octobre 2022 / p. 42

Journée d'étude

Les artothèques. Histoire de collection(s) 2

20 – 21 octobre 2022 / p. 44

Colloque international

Le cinéma par ses photographies. Figurer, publier et écrire le cinéma avec des photographies (des origines aux années 1960)

22 octobre 2022 / p. 46

Colloque international

Ma Desheng (马德升). Parcours et créations d'une étoile

24 – 25 novembre 2022 / p. 47

Colloque triennal groupe ICOM CC – Art Technological Source Research

Work in progress.

Gestes et savoir-faire des artistes

8 décembre 2022 / p. 48

Journée d'études doctorales

L'architecture au prisme des événements à la période contemporaine : temporalités, matérialités, représentations

CYCLE DE CONFÉRENCES ET UNIVERSITÉS D'ÉTÉ

2 juin – 30 novembre 2022 / p. 52

Cycle de conférences dans le cadre d'une installation

Le musée des Moulages

14 – 19 juin 2022 / p. 53

Université d'été

L'effet patrimoine

31 juin – 2 juillet 2022 / p. 55

Université d'été

Patrimoine vivant : le tirage photographique entre tradition et expérimentation

4–8 juillet 2022 / p. 56

Université d'été

Techniques de la peinture (1400–1900)

PUBLICATIONS

CONSERVATION-RESTAURATION DES BIENS CULTURELS

- *Recherche et restauration : histoire, pratiques et perspectives* / p. 60

HISTOIRE DE L'ART DES XVIII^E–XX^E SIÈCLE – CRITIQUE D'ART

- *Goûter, sentir, toucher : les autres sens de la critique d'art (1747–1839)* / p. 62

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

- *Lieu de l'art. Topographie et modes opératoires de l'art contemporain* / p. 64

ARCHITECTURE

- *Tianjin, transferts mondiaux et appropriations locales. Architecture et aménagement urbain dans la Chine moderne*
传播与本土化：近代天津的建筑与城市规划 / p. 66

PHOTOGRAPHICA / p. 68

REGARDS CROISÉS / p. 72

COLLECTION HISTO.ART / p. 74

FOCUS

sur quatre programmes individuels / Habilitations à diriger des recherches

- *Mettre en images la vie du Christ dans les livres d'évangiles carolingiens et ottoniens (VIII^e–XI^e siècles)* / p. 78
- *Visions de l'Égypte dans l'art profane de la Renaissance entre France et Italie* / p. 84
- *Jean Cassou, une histoire du musée d'art moderne* / p. 87
- *L'art de la décolonisation. Relations transnationales entre la France et le Sénégal 1950–1970* / p. 92

PROGRAMMES DE RECHERCHE

AXE 1: FABRIQUE DE L'ŒUVRE

- *Étude et restauration des chiens de Louis XV de Jean-Baptiste Oudry* / p. 98

- *Milan et le Tessin (1796 – 1848), construire la spatialité d'une capitale européenne* / p. 99

AXE 4/ MÉMOIRE ET PATRIMOINES

- *VICTOR-E* / p. 102
- *ARP – Les artothèques publiques françaises et leurs collections* / p. 104

- *Teri Wehn-Damisch – un parcours transatlantique entre les arts* / p. 106

CARNET DES THÈSES

soutenues à l'HiCSA en 2021 / p.109

ARTISTE INVITÉE

Dalila Dalléas Bouzar / p.134

INFORMATIONS PRATIQUES

p. 136

Présentation de l'HiCSA

L'unité de recherche HiCSA (*Histoire culturelle et sociale de l'art*) de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne est l'un des plus importants centres de recherche universitaire en histoire de l'art en France, tant par le nombre de ses titulaires que par les domaines couverts, des mondes médiévaux à l'art le plus contemporain en passant par l'art de la Renaissance et de l'Europe du Nord moderne. Si les œuvres et les processus créatifs sont au cœur des recherches de ce laboratoire, les questions touchant aux institutions, l'étude des relations entre art, architecture et patrimoine, la prise en compte de l'économie de l'art et l'étude des mondes de l'art sont quelques-unes des directions prises actuellement par nos équipes. Au sein de l'HiCSA, l'histoire de l'art est entendue dans une acception ouverte, au-delà du périmètre classique des beaux-arts, en tant que carrefour accueillant et confrontant des disciplines telles que l'histoire du cinéma, de la photographie, des arts décoratifs, mais aussi de la conservation et de la restauration des biens culturels. Plusieurs projets sur les mondes extra-européens, l'Afrique, l'Amérique latine ou le Proche et le Moyen Orient témoignent de notre volonté de penser l'histoire de l'art dans un champ élargi, tant sur le plan conceptuel (ouverture à la culture visuelle) que géographique (prise en compte des nouveaux territoires de l'art à l'ère de la mondialisation).

Quatre axes transversaux structurent les travaux des membres de l'HiCSA pour la période 2018 – 2023:

Axe 1: La fabrique de l'œuvre, responsable Luisa Capodiecì, MCF HdR

Axe 2: Géopolitique de l'art, responsable Maureen Murphy, MCF HdR

Axe 3: Cultures visuelles, responsable Pascal Rousseau, PR

Axe 4: Mémoires et patrimoines, responsable Arnaud Bertinet, MCF

Ces champs d'études exigent des points de vue pluridisciplinaires et s'inscrivent au croisement des sciences humaines et sociales: la philosophie de l'art, l'histoire culturelle, l'anthropologie visuelle, la sociologie, l'économie de l'art, la littérature. Ainsi, en décloisonnant les aires chronologiques et culturelles, en privilégiant les nouveaux thèmes et enfin en valorisant les théories critiques, l'HiCSA se présente comme un laboratoire, au sens le plus plein de ce terme, où se pratique en même temps qu'elle s'invente une histoire de l'art en prise avec la culture comme fait anthropologique et politique majeur de la modernité.

Les activités de recherche de l'HiCSA s'articulent entre les manifestations scientifiques, les programmes de recherche, la politique éditoriale et les formations de master et de doctorat dont les effectifs sont très importants.

L'HiCSA accueille en effet dans ses équipes plus de 165 doctorants inscrits à l'ED 441 *Histoire de l'art*, la plus grande École doctorale d'histoire de l'art en France.

Membres statutaires de l'HiCSA 2022

Wat, Pierre, Professeur des universités,
directeur de l'HiCSA

Bertinet, Arnaud, Maître de conférences

Betelu, Claire, Maître de conférences

Burlot, Delphine, Maître de conférences

Cabestan, Jean-François, Maître de conférences

Capodiec, Luisa, Maître de conférences HDR

Castaner, David,

Maître de conférences / espagnol

Challine, Eléonore, Maître de conférences

Cras, Sophie, Maître de conférences

Dagen, Philippe, Professeur des universités

Delpeux, Sophie, Maître de conférences

Desbuissons, Frédérique,

Maître de conférences, université de Reims

Devictor, Agnès, Maître de conférences HDR

Garric, Jean-Philippe, Professeur des universités

Gispert, Marie, Maître de conférences HDR

Goudet, Stéphane, Maître de conférences

Gould, Sarah, Maître de conférences / anglais

Hassid, Sarah, Maître de conférences

Imbert, Anne-Laure, Maître de conférences

Jollet, Etienne, Professeur des universités

Lalot, Thierry, Professeur des universités

Laurent, Stéphane, Maître de conférences HDR

Lindeperg, Sylvie, Professeur des universités

Marantz, Eléonore, Maître de conférences

Méneux, Catherine, Maître de conférences

Mengin, Christine, Maître de conférences

Morel, Philippe, Professeur des universités

Murphy, Maureen,

Maître de conférences HDR, IUF

Plagnieux, Philippe,

Professeur des universités

Poilpré, Anne-Orange,

Maître de conférences HDR

Poivert, Michel, Professeur des universités

Polimenova, Zinaïda, Ingénieur de recherche

Poulot, Dominique, Professeur des universités

Rousseau, Pascal, Professeur des universités

Scotto, Antoine, Technicien de recherche

Szczepanska, Ania, Maître de conférences

Vernet, Guillaume, Maître de conférences

Vezyroglou, Dimitri,

Maître de conférences HDR

Wermester, Catherine,

Maître de conférences HDR

Whitney, William, Maître de conférences

Professeurs émérites :

Colette Nativel et Emmanuel Pernoud



Manifestations scientifiques

2022

31 MARS 2022

Journée d'étude en hybride (en présentiel et à distance)

Responsables scientifiques: Jean-François Cabestan, HiCSA et
Stéphanie de Courtois, EnsaV

En partenariat avec le master Jardins historiques,
patrimoine et paysage (JHPP) de l'ENSA de Versailles

Parvis d'églises et aménagement paysager

Cette journée d'étude s'inscrit dans la continuité de la réflexion menée en juin dernier (7 et 8 juin 2021) sur les abords de Notre-Dame et de l'île de la Cité. Si le manque d'aménité des abords de la cathédrale fait l'objet d'un relatif consensus, l'analyse qui en a été faite au cours de ces journées mérite d'être précisée. Nous souhaitons alimenter une réflexion sur ce thème parallèlement à la consultation que la Ville de Paris, préoccupée du sort du parvis de Notre-Dame, a lancée l'automne dernier. Nous avons aussi pour ambition de poser plus généralement la question de la permanence, de la mise en valeur, voire de l'introduction du végétal aux abords des églises et des cathédrales. Lors des journées de juin 2021, on a utilement rappelé qu'au moment de la reconversion brutale de la populeuse île de la Cité au profit d'une cité administrative, l'ambition de Napoléon III, très marqué par son séjour en Angleterre, était de créer autour de la cathédrale le cadre bucolique caractéristique des abords de nombre de grands édifices de ce pays. À l'heure actuelle, nombre de villes de France s'interrogent sur l'éventualité de la végétalisation des parvis. Cette tendance suscite parfois incompréhension, perplexité et ironie. L'édition des *Dernières nouvelles d'Alsace* évoquant la plantation de 29 arbres de haute tige au-devant la cathédrale de Strasbourg était datée du 1^{er} avril 2021: il est temps d'ouvrir le débat à Paris.



7 AVRIL 2022

Journée d'études doctorales

Responsables scientifiques : Pascal Rousseau, HiCSA,
David Picquart, doctorant et Pierre-Jacques Pernuit, docteur HiCSA

En partenariat avec l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*

Dans le cadre du programme de recherche IMAGO
(Culture visuelle, XIX^e–XX^e siècles)

Médium plastique, milieu scénique : transferts des théories et pratiques de la spatialité entre les arts visuels et spectaculaires (1860 – 1940)

Dans la lignée du rêve wagnérien de la *Gesamtkunstwerk*, la scène fut à l'époque moderne l'espace par excellence du dialogue entre les arts plastiques et vivants. Par l'analyse des travaux et théories des figures clés de la modernité théâtrale (A. Appia, E. G. Craig et V. Meyerhold), des réalisations de Kandinsky, Schönberg ou encore, en aval chronologique, de celles menées au Bauhaus, l'histoire de l'art a montré combien la modernité scénique inaugure une tradition de l'intermédialité. Hors de cette sphère historiographique, les récents travaux dans le champ des études de médias ont rappelé, à rebours de l'appréhension technique et matérialiste du terme, l'étymologie environnementale du concept de « médium ». En réponse à un certain décentrement du sens traditionnellement entendu du terme *médium*, cette journée d'étude interroge la valeur historique et heuristique du concept de médium comme milieu, comme environnement perceptif. Nous prenons pour hypothèse l'idée que le médium-milieu pourrait être l'un des cadres théoriques et historiques pour prolonger l'analyse des transferts esthétiques et pratiques entre les univers de la toile et de la scène. Outre le médium-milieu comme

espace du dialogue entre les différents arts, nous invitons les intervenants à déceler les résonances de la conception environnementale du médium en envisageant l'idée d'un partage de l'expérience esthétique qui fut notamment justifiée par les artisans des transferts de la peinture au théâtre, à la faveur d'hypothèses tantôt spiritualistes, tantôt empathiques. Dans le vis-à-vis entre la peinture et l'art des décors théâtraux peints, on s'intéresse aussi aux discours théoriques sur le rôle de la lumière électrique, sur sa dimension proprement environnementale, et enfin aux conceptions de l'espace scénique comme cadre de la motricité du corps des acteurs et actrices.

13 – 16 AVRIL 2022

Rétrospective cinématographique, exposition de photographies
et installation audiovisuelle

Responsables scientifiques : Christa Blümlinger, ESTCA, Catherine Gonnard, INA,
Sylvie Lindeperg, HiCSA et Marie-Charlotte Téchené, INA / Paris 8

En partenariat avec l'INA, l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

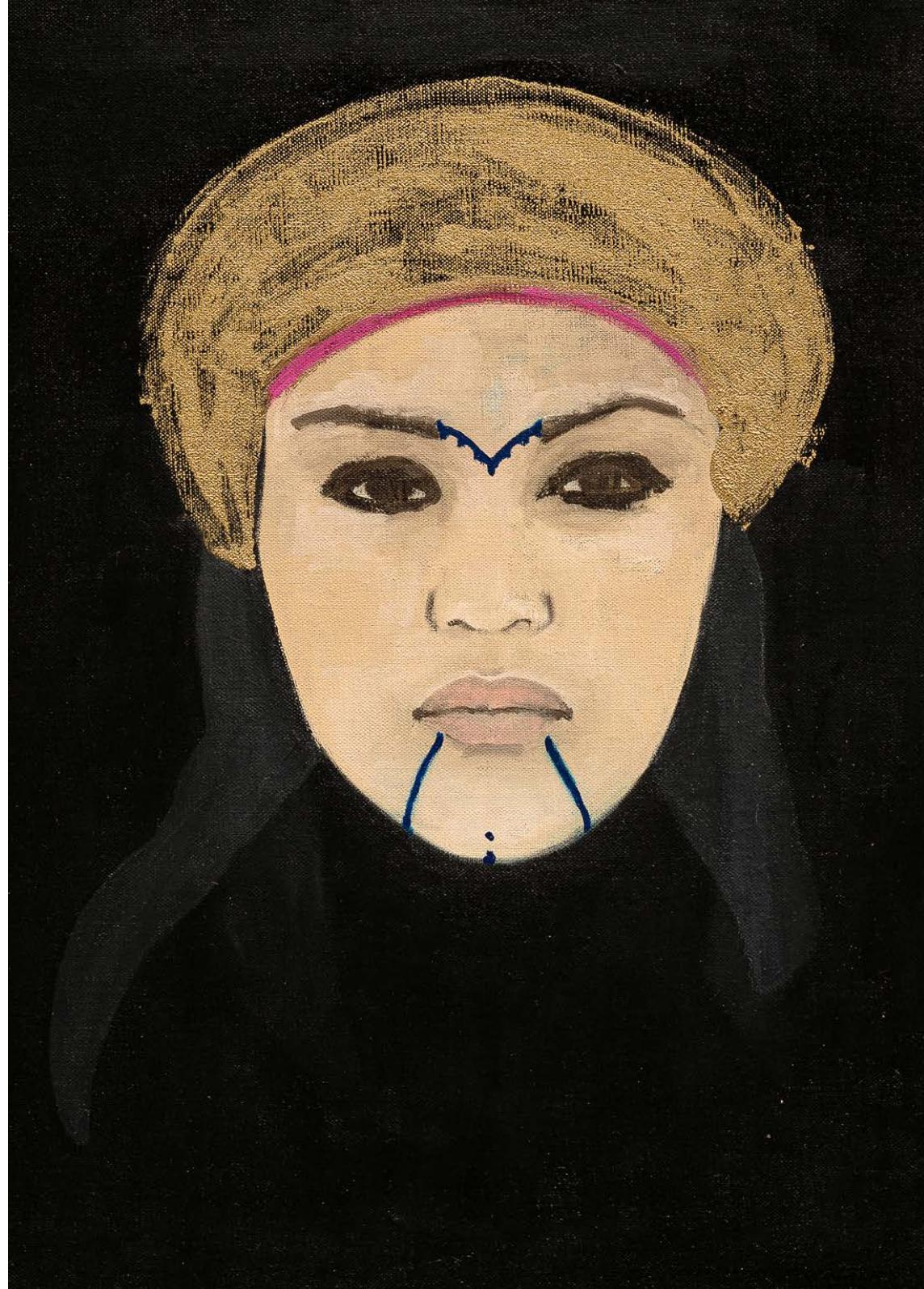
Avec la collaboration du Centre Georges-Pompidou et
le soutien de Phyllis Lambert, et de l'université Paris Lumière

Teri Wehn-Damisch, un dialogue transatlantique des arts

Cette première rétrospective française de l'œuvre de la réalisatrice et productrice franco-américaine Teri Wehn-Damisch prend la forme de trois journées et demi de projections, accompagnées de débats, de rencontres, d'une exposition de photographies et d'une installation, constituée de rushes et d'extraits inédits, en présence de la réalisatrice. Teri Wehn-Damisch a une position pionnière dans son utilisation des médias (cinéma, télévision, photographie) pour penser et faire de l'histoire de l'art. Cette œuvre protéiforme n'a cessé de déployer des passerelles entre les arts et les médiums (cinéma, télévision, photographie, peinture, architecture, histoire de l'art) et entre les pays (États-Unis, France, Russie, Allemagne). Certaines de ses productions télévisuelles, notamment celles qu'elle a tournées sur les premières expositions du Centre Pompidou (p.e. *Paris-New-York* en 1977), seront à nouveau visibles pour la première fois depuis longtemps : la plupart des films projetés auront été restaurés par l'INA. Les projections seront accompagnées par des interventions de chercheurs et de professionnels du monde de l'art, du cinéma et de la filière audiovisuelle, permettant de contextualiser ce travail. La rétrospective sera également l'occasion de valoriser les fonds d'archives et photographiques que Teri Wehn-Damisch a déposés à l'INA et au Centre Pompidou (Bibliothèque Kandinsky). L'œuvre de Teri Wehn-Damisch n'a, à ce jour, donné lieu à aucune recherche monographique et académique. Des étudiants en études de cinéma et de l'audiovisuel, en histoire de l'art et en arts plastiques seront notamment invités à participer aux événements.

Voir aussi p. 106 de l'agenda.

LIEUX / CENTRE POMPIDOU LE 13 AVRIL ;
GALERIE COLBERT DU 14 AU 16 AVRIL 2022, 9H00 – 18H00



20 – 22 AVRIL 2022

Colloque international

Responsables scientifiques: Sylvie Lindeperg, HiCSA et Perrine Val,
post-doctorante HiCSA

En partenariat avec la Goethe University Frankfurt am Main, la Czech Academy
of Sciences, l'Università degli Studi di Udine, l'European Film Gateway et l'IRCAV
(Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

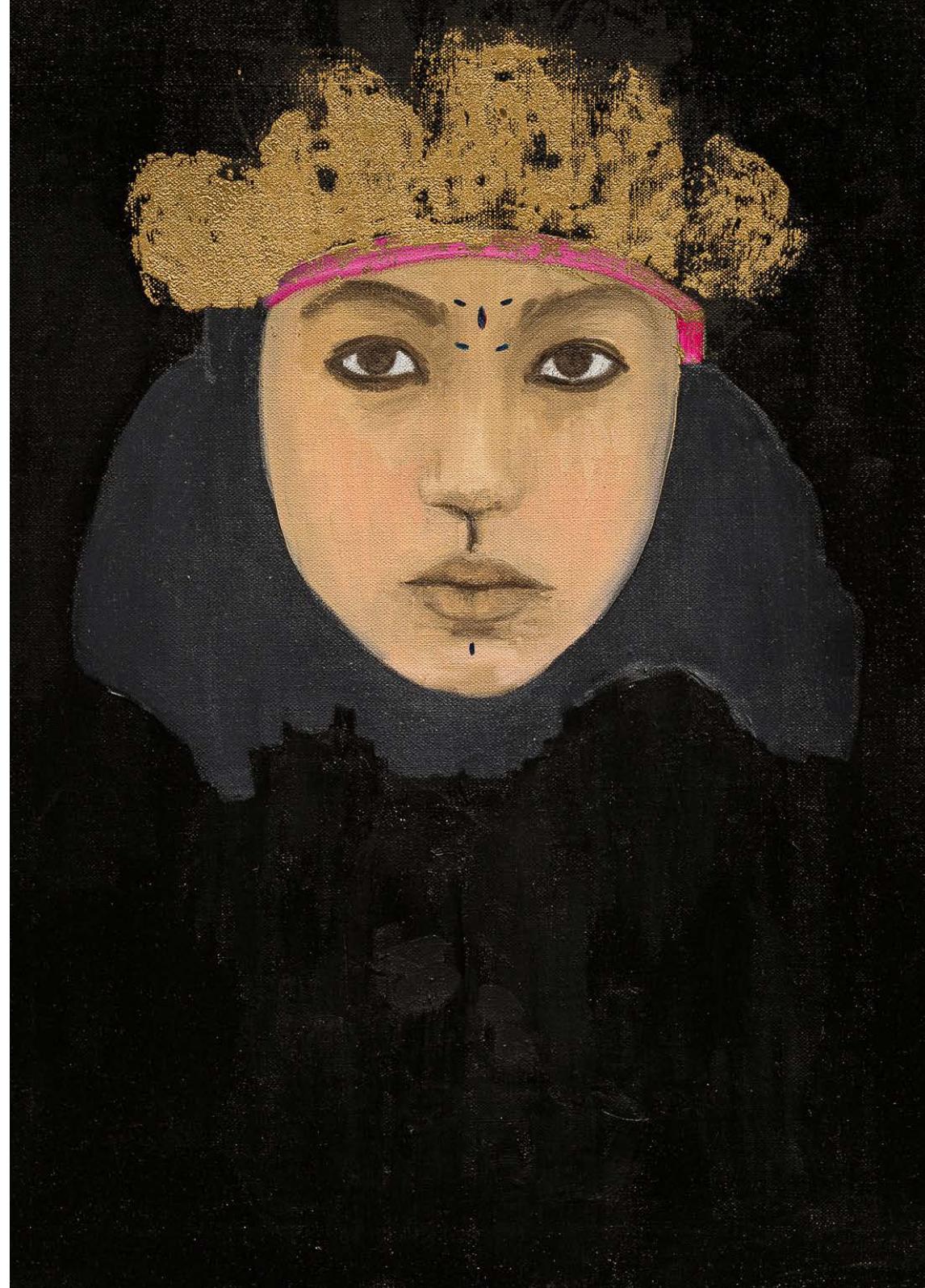
Dans le cadre du programme de recherche ViCTOR-E sélectionné par l'Agence HERA

La Reconstruction de l'Europe d'après-guerre à travers les arts visuels

Avoir survécu à la Seconde Guerre mondiale et aux bombardements de la Libération donna un nouvel élan à toute la génération de l'après-guerre. La modernité innovante des architectes qui reconstruisirent les villes détruites, l'engagement des ouvriers qui travaillèrent dans des conditions périlleuses et l'établissement de nouvelles relations diplomatiques momentanément pacifiques inspirèrent une riche production visuelle et artistique. Ce colloque réunit des historiens, des historiens de l'art, du cinéma, de l'architecture, de la photographie, de la peinture et des autres médias visuels autour de la période de la Reconstruction consécutive à la Seconde Guerre mondiale en Europe. Ce colloque constitue le dernier événement public organisé par l'équipe du projet ViCTOR-E (voir p. 102 de l'agenda), dont les recherches ont essentiellement porté sur le cinéma de non-fiction (documentaires, films d'actualités et films amateurs), produit entre 1944 et 1956. Grâce aux interventions de chercheurs et de chercheuses travaillant sur des corpus italien, (est-)allemand, tchécoslovaque, polonais, estonien, soviétique ou yougoslave, le colloque souligne l'inscription de cet héritage cinématographique dans les arts visuels. En revenant sur la reprise de motifs et sur la circulation de représentations esthétiques entre le cinéma, la photographie, l'architecture, la peinture ou les arts plastiques, il aborde les correspondances et les influences qui se sont tissées entre ces différentes expressions artistiques au cours de la période charnière du milieu du XX^e siècle et dont on retrouve encore des traces dans la culture visuelle contemporaine.

<https://www.victor-e.eu/>

LIEUX/ GALERIE COLBERT – AUDITORIUM LE 20 AVRIL 2022
(18H00–21H00) ET SALLE VASARI LES 21–22 AVRIL 2022
(9H00–17H00)



La Reconstruction de l'Europe d'après-guerre à travers les arts visuels

Les espaces publics européens ont été profondément bouleversés par la Seconde Guerre mondiale et remodelés par les reconstructions d'après-guerre. Le cinéma de non-fiction a accompagné et contribué à cette Reconstruction. En mêlant extraits de films (issus de documentaires institutionnels, d'actualités filmées et de films amateurs produits entre 1944 et 1956), documents d'archives et entretiens filmés avec des témoins de l'après-guerre, l'exposition parcourt les représentations cinématographiques de cette époque charnière. Elle propose une sélection d'environ 150 extraits et documents iconographiques, provenant d'une trentaine d'archives européennes (entre autres: Archivio Nazionale Cinema Impresa, Bundesarchiv, Ciné-archives, Cineteca Nazionale, Deutsches Filminstitut Filmmuseum, ECPAD, INA, Národní filmový archiv). Ce corpus peut être exploré à travers des chapitres thématiques ou bien encore via une carte et une frise chronologique. Le parcours thématique s'ouvre sur le rôle du cinéma dans la vie quotidienne des Européens après la guerre, avant l'arrivée de la télévision. Plusieurs témoins de l'époque se souviennent notamment des actualités filmées comme d'une « fenêtré sur le monde », au cours d'une enfance marquée par les jeux au milieu des ruines, entre nostalgie et enthousiasme. Les reconstructions de logements, d'infrastructures et de lieux publics ayant été largement filmées, l'exposition rend compte de l'importance des moyens cinématographiques déployés par des institutions nationales et internationales pour mettre en avant la construction d'une Europe pacifiée et porteuse d'avenir. Le parcours revient également sur les nouvelles tensions qui surgissent dès 1945, qu'il s'agisse des oppositions annonciatrices de la guerre froide ou de la dissolution des empires coloniaux, elles aussi à l'origine de multiples films. La diversité des images présentées et le croisement des points de vue qu'elles

proposent permettent ainsi d'aborder la complexité des enjeux esthétiques, politiques et techniques à l'œuvre dans la décennie qui succéda au conflit mondial.

Pour assurer l'accessibilité de l'exposition au plus grand nombre, l'ensemble des contenus est disponible en français ainsi qu'en anglais, en allemand, en italien et en tchèque. Un kit pédagogique, relié à la plateforme éducative *Historiana*, propose en outre des activités didactiques conçues à partir des films de l'exposition et à destination du public scolaire. Pour ceux qui souhaiteraient accéder à davantage de contenu, le portail *European Film Gateway* propose de visionner les centaines de films européens identifiés par les chercheurs et chercheurs du projet **ViCTOR-E**. 450 films sont déjà consultables en ligne : <https://www.europeanfilmgateway.eu/content/VICTOR-E-project> La quarantaine d'entretiens réalisés avec des témoins en France, en Allemagne, en Italie et en République tchèque y sera également disponible dans son intégralité.

Pour plus d'informations : <https://www.victor-e.eu/>

The project ViCTOR-E is financially supported by the HERA Joint Research Programme (www.heranet.info) which is co-funded by BMBF via DLR-PT, CAS, ANR, MIUR and the European Commission through Horizon 2020.

Responsables scientifiques: Anne-Henriette Auffret, Centre d'histoire du XIX^e siècle, Louis Deltour, université de Genève, Raphaëlle Jalenques, HiCSA, Elsa Jamet, Centre André Chastel, Adelaïde Lacotte, HiCSA, doctorants

En partenariat avec l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*, l'École doctorale 124 *Histoire de l'art et archéologie*, le Centre d'histoire du XIX^e siècle, le Centre André Chastel, l'université de Genève et l'association Articulation

Face au mur : la décoration murale en France (1870 – 1940)

Ce colloque s'inscrit dans le cadre du projet «Face au mur», qui a donné lieu à une journée d'étude en 2019 et à un séminaire préparatoire en 2021. Le colloque a pour objectif de proposer une synthèse des connaissances sur l'art mural en France dans les années 1870–1945, inscrite dans les préoccupations méthodologiques actuelles de la recherche.

Axes de réflexion

• L'histoire culturelle et sociale du mur

Quels rapports les œuvres murales et leurs auteurs entretiennent-ils avec le pouvoir politique ou les commanditaires privés? Quelles fonctions ces œuvres remplissent dans l'espace public et privé? Que nous apprennent les processus de commande et les différents cadres institutionnels entre 1870 et 1945? Comment les formes, les idées, les pratiques, les artistes (et éventuellement les œuvres) ont circulé (contextes géographiques, historiques, sociaux)?

• Esthétiques et matérialités

Comment expliquer la variété des conceptions, des formes et des gestes associés à la décoration murale? Quels sont les enjeux des «lois de la décoration» que de nombreux artistes et critiques ont si souvent voulu édicter? Quels sont les rapports entre la matérialité des œuvres (supports, techniques), les choix formels faits par les artistes et les fonctions du décor mural?

• Synthèses murales

Quelles ont été les collaborations entre peintres, sculpteurs, décorateurs et architectes, rendus nécessaires par la fonction décorative de l'art mural? Que disent ces collaborations sur le statut des artistes et sur le fonctionnement du champ artistique au tournant des XIX^e et XX^e siècles? Quels sont les enjeux artistiques et politiques des différentes déclinaisons du projet «d'œuvre d'art totale» auquel l'art mural a généralement été associé?

• Perspectives comparatives

Quels rapports les artistes et les institutions en France ont-ils entretenus avec des artistes, des projets politiques ou des formes, liés à l'art mural, situés hors des bornes chronologiques et géographiques de ce projet? Comment d'autres expériences du mur (par exemple celles qui ont accompagné la Révolution mexicaine, le New Deal aux États-Unis ou les régimes totalitaires européens) peuvent-elles éclairer notre compréhension du phénomène?

• Réflexion méthodologique et historiographique

Comment s'est écrite l'histoire de l'art mural? Comment les questions que soulève cet objet d'étude s'articulent-elles avec les préoccupations récentes de l'histoire de l'art?

7 – 9 JUIN 2022

Colloque international

Responsables scientifiques: Sylvie Rollet, Thanassis Vassiliou, FoReLLIS,
Matthias Steinle, IRC AV et Ania Szczepanska, HiCSA

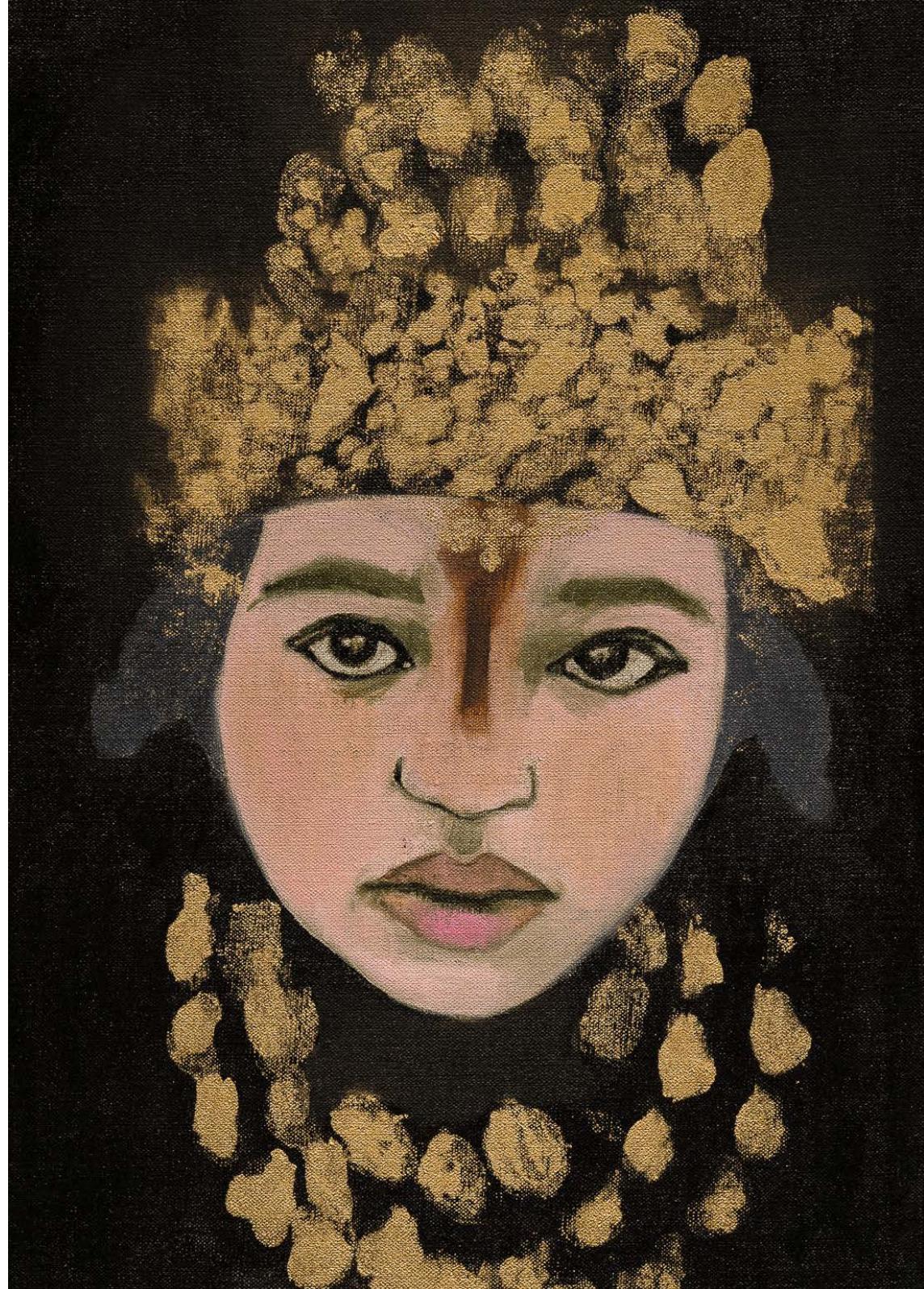
En partenariat avec l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, l'université de Poitiers,
le Mémorial de la Shoah, l'Institut Goethe, l'Académie polonaise des Sciences,
l'Institut polonais de Paris et l'Institut de la Mémoire nationale –
Commission de poursuite des crimes contre la nation polonaise

À contretemps. Prise et reprise des images filmées en régime autoritaire

Les régimes communistes (Union soviétique, Europe de l'Est) et les dictatures militaires (l'Espagne franquiste, le Portugal salazariste, la Grèce des Colonels) présentent de nombreuses similitudes, bien que la propagande y propose un rapport inverse aux temps historiques. Le colloque interroge d'abord la production et la diffusion des images officielles. Il s'agit de questionner ce dont témoigne le geste de l'opérateur face à l'événement: marge d'autonomie, distance, motivations? Inversement, quand les opposants sont parvenus à réaliser des images en «contre-champ» à la propagande du régime, quels éléments mettaient-ils en lumière? La seconde perspective est celle de l'usage de ces prises de vues, voire des archives sonores, lorsqu'elles font l'objet d'un remploi. En quoi leur remontage rend-il intelligible le passé, mais aussi notre présent?

La perspective du colloque vise plus spécifiquement l'étude de la temporalité des images-sons officielles où se répètent les mêmes rencontres sportives, rassemblements ou discours stéréotypés, toutes représentations d'un ordre perpétuel qui aurait vaincu l'imprévisibilité de l'histoire. Leur remontage induit évidemment des effets temporels plus complexes: dévoiler ce qu'elles tentaient de dissimuler, permettre au «présent perpétuel» des images d'archives de s'ouvrir à l'événement, les réinscrire dans une histoire, sinon dans l'histoire.

LIEUX/ GALERIE COLBERT – SALLE JULLIAN LES 7 – 9 JUIN 2022
ET AUDITORIUM DU MÉMORIAL DE LA SHOAH LE 9 JUIN 2022
(PROJECTION À 15H00)



Figures de musiciennes dans l'art occidental: images, représentations, scénographies

De nombreuses études ont cherché ces dernières années à reconsidérer la place des artistes-femmes dans l'histoire de la création artistique, notamment des compositrices et de leur répertoire. La figure souvent ambivalente et subversive de la musicienne occupe, depuis l'Antiquité, une place particulière dans les représentations visuelles et les récits littéraires. Omniprésente dans toutes les cultures, elle apparaît dans de nombreux mythes et légendes, ce qui lui confère un caractère protéiforme et axiologiquement complexe (sirènes, saintes, déesses, sorcières, etc.). Elle est bien souvent celle qui porte une voix singulière, se situant ainsi à la croisée entre l'intime et le politique. Elle incarne aussi la voix de l'autre, une voix parfois assourdie, parfois aliénante, et parfois au contraire chargée d'une dimension propitiatoire.

Ce colloque s'intéresse moins aux pratiques et aux œuvres musicales elles-mêmes, qu'à la manière dont les figures de musiciennes – interprètes, compositrices et cheffes d'orchestre – ont été mises en image, en scène et en récit à différentes périodes, et au sein de médiums variés au cœur des arts visuels et sonores, du cinéma, du jeu vidéo et de la littérature occidentale. Il porte à la fois sur des musiciennes réelles – amatrices comme professionnelles – et sur des musiciennes fictives, représentées de la Renaissance à la création contemporaine.

Quelle est la place occupée par ces voix singulières dans la culture artistique et littéraire? Quels sont les enjeux esthétiques, sociologiques et culturels des récits, des œuvres d'art et des images consacrées à ces figures? Ces questionnements croisent plusieurs domaines de recherche et approches méthodologiques (études littéraires, histoire de l'art, musicologie, études cinématographiques, anthropologie, sociologie, *cultural studies*, etc.). Nous nous interrogeons sur la manière dont les images, les représentations et les scénographies dédiées à ces figures sont en affinité ou au contraire s'émancipent d'un imaginaire musical traditionnellement associé, dans ses représentations mythiques ou légendaires, dans ses symboles et dans ses archétypes, à un univers féminin idéalisé voire fantasmé. Nous espérons que la confrontation des corpus travaillés par différents chercheurs et chercheuses dans un large spectre temporel mettra au jour de nouvelles pistes de réflexion.

13 JUIN 2022

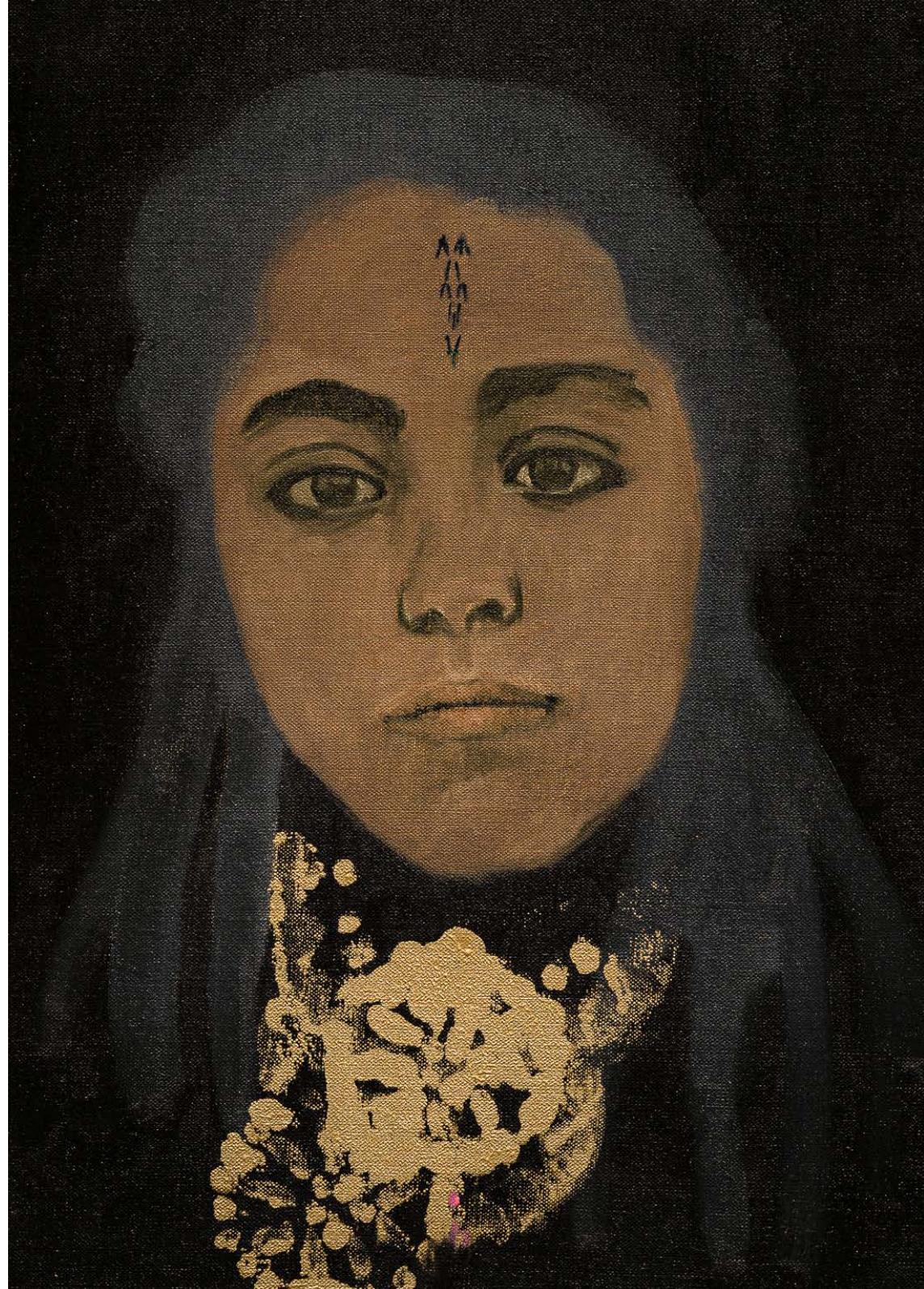
Journée d'études doctorales

Responsables scientifiques: Philippe Morel, HiCSA-CHAR,
Fiammetta Campagnoli et Florence Larcher, doctorantes HiCSA-CHAR

En partenariat avec l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*

Meta, Matrix, Mater : les métaphores de la matrice à la Renaissance

Envisagé comme un complément de l'approche plutôt tournée vers les organes génitaux extérieurs et vers leur représentation mise à nu, cette journée d'étude souhaite ré-explore l'imaginaire du sexe féminin de l'intérieur et se consacrer aux métaphores de la matrice dans les images et la culture matérielle à la Renaissance. À la suite d'Hippocrate et de Galien, la Renaissance confond l'utérus et la matrice qu'elle considère comme l'essence même de la féminité. C'est ainsi la matrice qui conditionne la maternité en intervenant dans la procréation en tant que principe féminin, récipient et réceptacle. C'est aussi elle qui, de manière moins glorieuse, cause la plupart des maladies qui affectent spécifiquement les femmes, plus enclines à se laisser gagner par le flegmatique que les hommes. L'étymologie du mot conserve d'ailleurs très bien le souvenir de ces deux fonctions, l'une louable, l'autre méprisable: en latin la *mater*, la mère, a donné la *matrix*, la matrice, créant une filiation qui est restée ancrée dans le français, l'italien et encore plus dans l'allemand (de *Mutter* à *Gebärmutter*); tandis qu'en grec ancien l'*hústeros*, le bas ou l'inférieur, a donné l'*hustera*, l'utérus, qui a servi à nommer péjorativement l'hystérie. Alors que la matrice se trouve au cœur de ces préoccupations, la représenter pose un problème de taille. Organe interne soustrait à la vue des médecins, des artistes et des spectateurs à cause de l'opacité de la chair, sa forme varie au gré de l'imaginaire. Comment se construisent les différentes métaphores qui ont pu être utilisées pour représenter la matrice que ce soit pour exalter sa capacité de procréation ou pour blâmer ses aspects horribles, parfois presque démoniaques. Et sûrement faut-il s'interroger encore davantage sur les savoirs et les pratiques culturelles auxquels cette poésie est liée.



14 JUIN 2022

Journée d'études doctorales

Responsables scientifiques: le GRHAM et Charlotte Rousset, doctorante, université de Lille

En partenariat avec l'ED 441 *Histoire de l'art* et l'IRHiS, université de Lille

Art et amitié aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe

À la suite de la pandémie qui nous a chacun isolés, des revues telles que le *Courrier international* et *Philosophie magazine* consacraient leur numéro de l'été 2021 à l'amitié. Nous souhaitons, à travers cette journée d'étude, interroger cette notion d'actualité au prisme d'une histoire sociale et culturelle de l'art. Comment les artistes des XVII^e et XVIII^e siècles vivaient-ils et concevaient-ils l'amitié ?

Comme le rappelle Aurélie Prévost dans son ouvrage *L'Amitié en France aux XVI^e et XVII^e siècles: histoire d'un sentiment* (2017), ce terme recouvre, pour les Modernes, une polysémie très riche. Il désigne tout autant le sentiment de bienveillance, la relation érotique amoureuse, l'harmonie que l'affection filiale, conjugale, charitable ou religieuse. Dans son *Dictionnaire*, Furetière l'applique même à la viande. Il explique ainsi: «...qu'une viande n'a point d'amitié, pour dire, qu'elle est dure, infipide, ou degouftante¹».

De Descartes à Kant en passant par la marquise de Sablé, Spinoza, Jean de La Fontaine et les philosophes des Lumières, cette notion a été largement traitée en littérature et en philosophie. Qu'en est-il du domaine artistique? Quelles relations, qu'il s'agisse d'amitiés ou de rivalités, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, orfèvres, miniaturistes, médaillistes et tisseurs des XVII^e et XVIII^e siècles entretiennent-ils? Quelles sont les conséquences de ces relations sur les productions artistiques contemporaines? Est-il possible d'identifier et de cartographier des réseaux d'artistes unis par les liens de l'amitié et mettant leurs affinités au service de créations communes ?

1. Furetière, Antoine, « Amitié », *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.

16 – 17 JUIN 2022

Colloque international

Responsable scientifique: Dominique Poulot, HiCSA

En partenariat avec l'université Viadrina (Francfort-sur-l'Oder) et la Chaire *Pensées Françaises Contemporaines* du Centre Marc Bloch (Berlin)

L'effet musée. Les expériences de communication des musées entre rupture et continuité

Ce colloque articule trois axes de recherche, afin de rendre compte des différents aspects de *l'effet musée*. Tout d'abord, il examine la notion de devenir muséal – qui requiert ce qu'en termes prescriptifs les milieux marchand et conservateur des mondes de l'art nomment souvent, dans une expertise commune des pièces, la « qualité musée ». Ce statut illustre une vie sociale particulière de certains objets, qui sont sélectionnés, acquis ou collectés, expertisés, restaurés et préservés dans un musée, de par leur rareté, leur qualité de conservation, leur exemplarité. Pour faire tout leur effet, ils doivent subir différents traitements, plus ou moins radicaux ou intrusifs, voire être reconfigurés, au nom d'idéaux changeants de la préparation et de la réparation. La construction de l'effet (d'ensemble), que le musée élabore pour ses collections passe par un décor et son efficacité: ainsi des *period rooms* et plus généralement de toute espèce de muséographie « analogique », qui repose sur une ambition immersive, afin de « plonger » les visiteurs dans un contexte spécifique. Enfin, l'effet des musées coïncide avec l'admiration et l'émerveillement, certes, mais aussi avec le malaise ou la colère, sinon la terreur, de manière concertée ou involontaire, suscitant des attachements, des engagements, mais aussi des contestations et des revendications. Les représentations ou les célébrations de sorties d'objets des collections, à l'issue de demandes de restitution, sous forme de cérémonies, dans le contexte postcolonial, sont ainsi directement liées à *l'effet musée* qu'elles reconnaissent pour tel en souhaitant s'y confronter.

Voir aussi p. 53 de l'agenda.

20 JUIN 2022
Journée d'étude

Responsables scientifiques: Claire Betelu, HiCSA et Karen Chastagnol,
Musée de la Chasse et de la Nature

En partenariat avec le Musée de la Chasse et de la Nature

Dans le cadre du programme de recherche PictOu et RIR Peint
(soutenu par le DIM-MAP Ile de France, voir aussi p. 98 de l'agenda)

Oudry. Art et matérialité

À l'heure où la peinture animalière et de la nature jouit d'un intérêt nouveau, les compositions de Jean-Baptiste Oudry retrouvent une place de choix sur les cimaises des musées et des demeures historiques. Cette journée réunit un ensemble de chercheurs internationaux qui étudient les œuvres et la technique du peintre.

Oudry. Art et matérialité sera l'occasion de dresser un état des travaux en cours sur l'œuvre d'Oudry (1686–1755). Élève de Largillière, héritier de la tradition rubéniste, agrégé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1717, le peintre devient directeur de la manufacture royale des tapisseries de Beauvais en 1734. Il laisse derrière lui plus de mille œuvres peintes, ainsi qu'un nombre conséquent de dessins et de pastels qui couvrent la première moitié du siècle. Ses deux discours, prononcés à l'Académie royale de peinture et de sculpture, sont aujourd'hui considérés comme les seuls relevant d'une démarche explicitement appliquée: *Sur la manière d'étudier la couleur* puis *Sur la pratique de la peinture*, respectivement le 7 juin 1749 et le 2 décembre 1752. Figure centrale de la peinture animalière du XVIII^e siècle, son expérience beauvaisienne a notamment nourri sa pratique de peintre. Elle a certes forgé un regard critique sur la matérialité des œuvres, mais l'a également encouragé à adopter une pratique conservatoire de la peinture.

LIEU/ MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE – AUDITORIUM,
9H00 – 18H00



30 JUIN 2022

Rencontres – colloque

Responsables scientifiques: Michel Poivert, HiCSA et Linda Garcia d'Ornano,
doctorante HiCSA

En partenariat avec le Collège international de Photographie

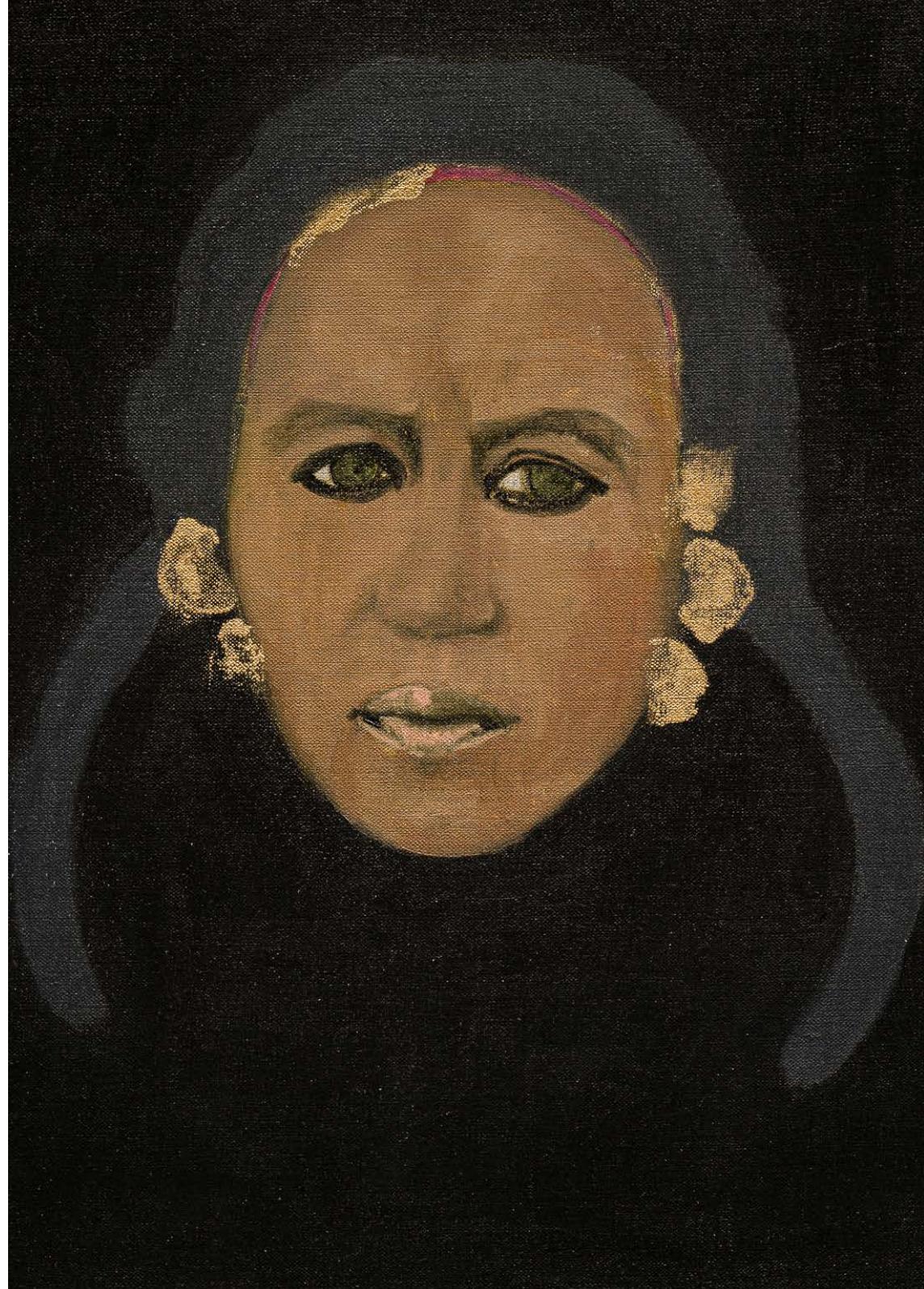
Le tirage photographique à l'heure du patrimoine vivant – métiers et création contemporaine

Dans le prolongement de la journée d'étude organisée en octobre 2020, intitulée «Où va le tirage?», cette manifestation invite à approfondir le débat à partir des résultats d'une année de séminaire de master 2 – doctorat au sein de l'École d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Sorbonne, où ont été accueillis de nombreux professionnels et experts. Le bilan de ces travaux sera présenté et discuté, afin d'établir le protocole de description et d'analyse du métier de tireur photographe, entre tradition et innovation, en vue de son classement au titre de l'inventaire national du patrimoine culturel immatériel.

Des professionnels et des chercheurs interviendront pour proposer un ensemble de réflexions et de programmes d'action autour de la valorisation des métiers d'art en photographie. Seront abordées notamment les questions de collaboration entre métiers et recherche artistique et celles liées à la transmission des savoir-faire photographiques. Cette rencontre – colloque envisagera ainsi, à sa manière, la relation artisan-artiste.

Au-delà du sujet d'étude spécifique que constituent les métiers de la « mise en œuvre » de la photographie, ce sont les enjeux d'une présence marquée des métiers d'art dans le champ de l'art contemporain que nous chercherons à saisir.

Voir aussi p. 55 de l'agenda.



Les amateurs d'estampes. Une pratique des images et ses représentations, dans la France du Second Empire et de la Troisième République

Cet atelier est préparatoire à un colloque qui aura lieu les 1^{er} et 2 juin 2023 à Amiens et à Paris. L'amateur d'estampe, isolé ou en groupe, a nourri les représentations de la société urbaine au XIX^e siècle. Nombreux sont les artistes qui en ont dessiné les contours, en élevant son personnage au type. Ces figures, signées Boilly, Daumier ou Meissonier, font ressortir des pratiques de collectionneurs et des usages de l'image qui se distinguent d'autres modes de rapport aux œuvres d'art. Conservation des pièces en cartons, contact manuel, manipulation ritualisée, contemplation en petit comité, l'estampe a suscité une forme d'approche particulière qui a fait naître un type social riche en déclinaisons graphiques, picturales mais également littéraires. Au-delà de ses représentations pittoresques, et à travers elles, l'amateur d'estampe – qui se conjugue aussi au féminin – constitue un phénomène au carrefour du marché de l'art, de l'histoire des collections, de la sociologie des cercles et des associations. C'est également un aspect important de la littérature artistique, tant les amateurs d'estampes contribuèrent à la connaissance des images imprimées, notamment par le biais des catalogues raisonnés. Des figures comme Burty, Dutuit, Beraldi, Ramiro, Roger Marx, Delteil, Lieure, Koechlin, ne se contentèrent pas de collectionner, mais eurent une activité savante

qui, si elle n'appartenait pas toujours aux circuits académiques, fut déterminante pour l'histoire des estampes. À côté de ces figures connues, maints amateurs plus modestes contribuèrent également à faire avancer la science dans le domaine des images imprimées, que ces dernières soient « aristocratiques » comme l'eau-forte des peintres, ou « circonstancielles » comme les gravures de mode, pour reprendre les termes d'un illustre amateur du XIX^e siècle, collectionneur et familier du Cabinet des Estampes, Charles Baudelaire. L'un des défis du futur colloque consistera à réfléchir à cette histoire de l'art écrite par les amateurs. Plus largement, la question des amateurs devrait permettre de reconsidérer l'histoire de l'estampe au tournant du XIX^e et du XX^e siècle par les approches croisées de l'histoire économique, sociale, artistique et culturelle.

22 – 23 SEPTEMBRE 2022

Colloque international

Responsables scientifiques: Philippe Morel, HiCSA-CHAR, Philippe Plagnieux, HiCSA
Comité d'organisation: Vincent Dorothee et Matthieu Somon, docteurs HiCSA,
Esther Guillaume et Carole Fonticelli, doctorantes HiCSA

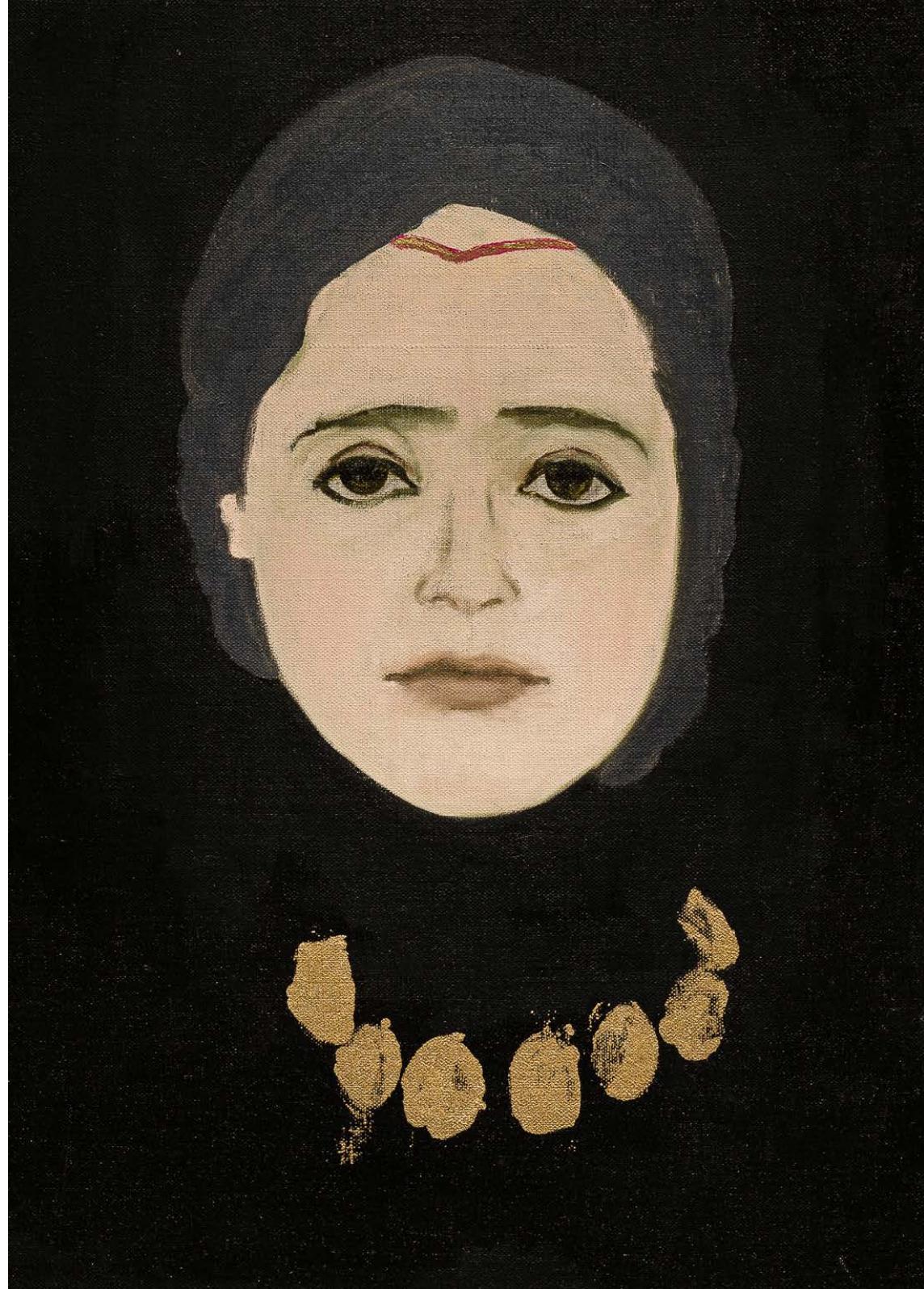
En partenariat avec l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*, la Société d'étude
du XVII^e siècle, l'université catholique de Louvain

Soutenu par la Collège des Écoles Doctorales de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Allégories. Colloque en l'honneur de Madame Colette Nativel

Dans l'introduction de l'ouvrage *Le noyau et l'écorce: les arts de l'allégorie XV^e–XVII^e siècles* (2009), Colette Nativel affirme: «Tous les rhétoriciens, de l'antiquité à l'époque moderne, s'accordent à définir l'allégorie comme une figure qui consiste à dire une chose et à en faire comprendre une autre». À l'image des nombreuses publications qui jalonnent sa carrière, mais aussi de ses séminaires, Colette Nativel ne se contente toutefois pas de cette définition et envisage l'allégorie dans le rapport étroit qu'elle induit entre les textes et les images.

Ce colloque permettra de prolonger la pensée de l'auteure et de comprendre comment l'allégorie est une théorie cohérente que la peinture fonde dans la rhétorique. Autrement dit, l'allégorie est ce qui permet à l'image et au texte d'apporter un sens nouveau. Dès lors, la question de la réception et de l'interprétation de l'allégorie à travers l'image est à envisager tant du point de vue du spectateur à travers des textes contemporains, que de celui de l'historien de l'art qui l'interprète avec des données historiques et culturelles éloignées du contexte de création de l'œuvre. Pour cela, les textes de l'antiquité et leur compréhension par les auteurs et les artistes des Temps Modernes s'avèrent fondamentaux. Le Néo-latin, domaine cher à Colette Nativel, et ses apports à l'histoire de l'art seront ainsi placés au cœur de ce colloque.



Responsables scientifiques : Michel Poivert, HiCSA et Léa Miranda

En partenariat avec l'Institut de la Photographie des Hauts de France
et le Collège International de Photographie

Valorisation des patrimoines photographiques privés, quels enjeux ?

L'intérêt général en matière de patrimoine photographique n'est-il aujourd'hui que du ressort des institutions publiques? Alors que toute une génération de photographes s'interroge sur le devenir de ses archives, et qu'un marché de la photographie s'est institué – de la photo vernaculaire aux œuvres d'artistes patentés –, le rôle longtemps joué par l'État pour préserver les fonds photographiques compose désormais avec de nouveaux acteurs dans le domaine. Qui sont les ayants droit soucieux de valoriser un héritage souvent riche et complexe à inventorier, classer et mettre en valeur? Faut-il vendre ou faut-il investir dans la recherche et l'inscription d'un corpus photographique dans l'histoire? Est-ce d'ailleurs antagoniste? Comment trouver conseil et expertises en dehors des milieux académiques?

Du côté des galeries, on observe un effort et un intérêt nouveaux pour traiter des ensembles conséquents, des archives qu'il faut savoir mettre en lumière pour leur donner une valeur et répondre aux attentes des héritiers. L'issue que représentaient les ventes aux enchères ne semble plus isolée sur le marché. Du reste, parle-t-on des images elles-mêmes ou bien des droits d'auteur? Comment articuler tous ces points de droits pour ne pas disséminer des ensembles qui, bien souvent, trouvent leur sens dans la cohérence de leur histoire? À l'heure où les agences de photographes doivent elles-mêmes gérer un patrimoine d'auteurs disparus ou inquiets de leur succession, quelle stratégie adopter pour servir leurs intérêts et par extension l'histoire de la photographie?

Depuis quelques années, en France et dans tous les pays où la photographie est devenue une richesse culturelle, la mission patrimoniale des institutions est aux prises avec d'autres modes de valorisation du domaine privé. Les fondations nées de l'engagement des héritiers, les fonds de dotation visant à financer des projets, les associations, le développement de la philanthropie, mais aussi des institutions liées aux collectivités territoriales ouvrent de nouveaux horizons au patrimoine photographique. Bibliothèques, archives et musées, comme dans le marché de l'art, doivent composer avec galeries, maisons de vente et fondations. Dès lors, comment répondre aux photographes et à leurs ayants droit lorsque l'heure arrive de transmettre?

Au travers d'études de cas, de témoignages et de débats, cette journée d'étude propose d'explorer l'un des grands sujets de société en matière de photographie, alors que la révolution numérique a transformé notre rapport au patrimoine des images depuis plus d'une génération.

11 OCTOBRE 2022

Journée d'étude

Responsables scientifiques: Arnaud Bertinet, HiCSA et Juliette Lavie,
docteur de l'université Paris-Nanterre

En partenariat avec l'ADRA et le CNAP

Dans le cadre du programme de recherche ARP (voir p. 104 de l'agenda)

Les artothèques. Histoire de collection(s) 2

Fondées il y a une cinquantaine d'années, les artothèques publiques souffrent d'un déficit de reconnaissance, et d'une méconnaissance de leurs missions, actions et collections tels que le seul mot « artothèque » interroge. Inégalement réparties sur le territoire français, les artothèques, comme les FRAC, font partie des dispositifs expérimentés par l'État afin de renforcer la politique de décentralisation et la démocratisation de l'art contemporain. L'ambition du ministère de la Culture était alors forte: encourager l'acquisition d'œuvres d'art contemporain originales, essentiellement des œuvres multiples (estampes et photographies), afin de former des collections dans le but de les prêter au plus grand nombre.

Que conservent les artothèques à l'heure actuelle? Que connaissons-nous des œuvres acquises par ces établissements? Personne ne le sait réellement. Ce constat d'un déficit de reconnaissance et de visibilité des artothèques, et de la patrimonialisation progressive de leurs collections, a engagé le lancement d'un programme de recherche au sein de l'HiCSA. Cette deuxième journée d'étude porte sur les collections conservées dans les différentes artothèques françaises tout en s'intéressant aux questions d'inclusion et de médiation auxquelles ces dernières sont confrontées.



20 – 21 OCTOBRE 2022

Colloque international

Responsables scientifiques: Eléonore Challine, HiCSA, Christophe Gauthier, École des chartes, Priska Morrissey, université Rennes II, Paul-Louis Roubert, Paris 8 Vincennes – Saint-Denis et Dimitri Vezyroglou, HiCSA

En partenariat avec l'École des chartes et l'université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Le cinéma par ses photographies. Figurer, publier et écrire le cinéma avec des photographies (des origines aux années 1960)

Si le mouvement historique du XIX^e siècle, qui voit en 1839 la divulgation publique du daguerréotype puis en 1895 celle du cinématographe, va de la photographie vers le cinéma, de l'image fixe aux images en mouvement, il faudrait faire retour sur la présence (assez) massive des photographies dans la promotion, la critique et l'écriture du cinéma. On ne s'intéressera pas ici aux photographies dans les films, mais bien au rôle endossé par la photographie, image fixe, dans la monstration du cinéma lorsque la mise en mouvement de celui-ci est impossible, qu'elle concerne les publications, des plus savantes aux plus populaires (presse cinématographique et artistique, livres de cinéma, histoires du cinéma, ou ciné-romans), ou les expositions, vitrines et devantures de cinéma où des photographies s'affichent. En effet, au début du XX^e siècle, entre les développements de la presse illustrée et l'essor de la production cinématographique, les photographies sont de plus en plus présentes dans les pages des articles consacrés aux films ou dans les vitrines des cinémas, avec tout le paradoxe d'une image fixe comme expression privilégiée du film (où le cinéma précisément nous échappe). Ces images photographiques, qu'elles soient des mises en scènes sur le tournage ou des scènes tirées de la pellicule (photogrammes), influencent la critique et nourrissent une manière de

penser, de commenter et sans doute de regarder le cinéma. Aussi l'industrie cinématographique en tant qu'industrie culturelle soutient-elle toute une économie photographique, qui fait appel aux photographes de plateau (ainsi par exemple Eli Lotar ou Sam Levin pour Renoir), et veut disposer d'images commerciales à médiatiser. Photogrammes de films, photographies de plateau ou d'exploitation: ces productions et les archives qu'elles constituent aujourd'hui, ont été relativement peu étudiées, tant par les historiens de la photographie que par ceux du cinéma. Ce colloque voudrait envisager l'histoire de la production, ainsi que les usages de ces photographies relatives au cinéma, autrement dit les rôles joués par les images photographiques destinées à figurer / illustrer, publier et écrire le cinéma.

22 OCTOBRE 2022

Colloque international

Responsables scientifiques: Aurore Blanc et Maxime Georges Métraux,
Association Ma Desheng, Sophie Cras et Catherine Méneux, HiCSA

En partenariat avec l'Association Ma Desheng

Ma Desheng (马德升). Parcours et créations d'une étoile

Ce colloque propose de revenir sur le parcours hors du commun de Ma Desheng (马德升), peintre, poète, sculpteur et performeur autodidacte. Fondateur en 1979 des Étoiles (星星), premier mouvement artistique contemporain en Chine, Ma Desheng est entouré par une imposante communauté composée d'artistes tels que Wang Keping (王克平), Huang Rui (黄锐) ou encore Ai Weiwei (艾未未). Exposant ses premières œuvres dès 1980 au Musée national des Beaux-Arts de Pékin, Ma Desheng s'installe par la suite en France au printemps 1986. Il n'a jamais cessé de créer et de se renouveler, habité par les préceptes de la philosophie taoïste et guidées par le «souffle vital» – le qi (气).

Au regard de sa trajectoire singulière, il semble essentiel de se pencher sur le parcours et la carrière de cet artiste fascinant qui fêtera ses 70 ans en 2022, dont 35 de présence à Paris. Chevalier des arts et des lettres, mais aussi acteur incontournable de l'histoire de l'art contemporain, Ma Desheng est une figure majeure qui permet d'interroger les conséquences de la vie en Occident sur le développement artistique individuel. Ce colloque propose aussi de réfléchir aux différents aspects de l'œuvre de Ma Desheng et d'explorer son histoire, ainsi que son univers relationnel. L'artiste nous fera l'honneur de sa présence à l'occasion de cet événement qui se clôturera par une discussion avec lui.

24 – 25 NOVEMBRE 2022

Colloque triennal groupe ICOM CC – *Art Technological Source Research* (20 ans)

Responsables scientifiques: Claire Betelu, HiCSA et Anne Servais, docteur HiCSA

En collaboration avec Doris Olttrogge, université de Cologne,
présidente de l'ATSR Group

Work in progress. Gestes et savoir-faire des artistes

Le groupe de travail ICOM-CC Art Technological Source Research fêtera ses 20 ans avec la 9^e rencontre intérimaire organisée par l'HiCSA à Paris. Un jubilé invite non seulement à regarder en arrière et à réfléchir de manière critique sur l'état de l'art, mais aussi à envisager l'avenir. La rencontre est ainsi l'occasion d'approfondir la réflexion sur la place des sources technologiques dans le contexte interdisciplinaire de la recherche sur les œuvres d'art. La rencontre portera sur les gestes et les savoir-faire des artistes, leurs processus de travail et sur la manipulation des matériaux qu'ils ont utilisés. Les œuvres d'art sont façonnées par des idées religieuses, sémantiques et esthétiques, ainsi que par des contextes politiques, sociaux et économiques. Ils sont également définis par leurs caractéristiques matérielles, par les compétences des artistes et artisans, par les outils qu'ils ont utilisés et par les traditions de manipulation de ces matériaux, outils et objets. Dans cette perspective, la recherche en technologie de l'art enrichit notre connaissance des œuvres et notre compréhension des processus de création. Au-delà de la simple analyse matérielle, l'exploration des sources écrites et orales permet de contextualiser les interprétations stylistiques, matérielles et techniques des objets d'art, tandis que les sources et outils nous en disent plus sur les savoir-faire des artistes et leurs méthodes de travail. Les enquêtes ne considèrent pas seulement les œuvres d'art au moment de leur genèse et de leur création, mais aussi au cours de leur vie ultérieure, car les sources offrent un aperçu des utilisations des objets du patrimoine, de leur manipulation dans des actes performatifs, de leur réaffectation, de leur restauration et de leur adaptation à de nouveaux concepts et activités, qui impliquent à nouveau des compétences manuelles.

8 DÉCEMBRE 2022

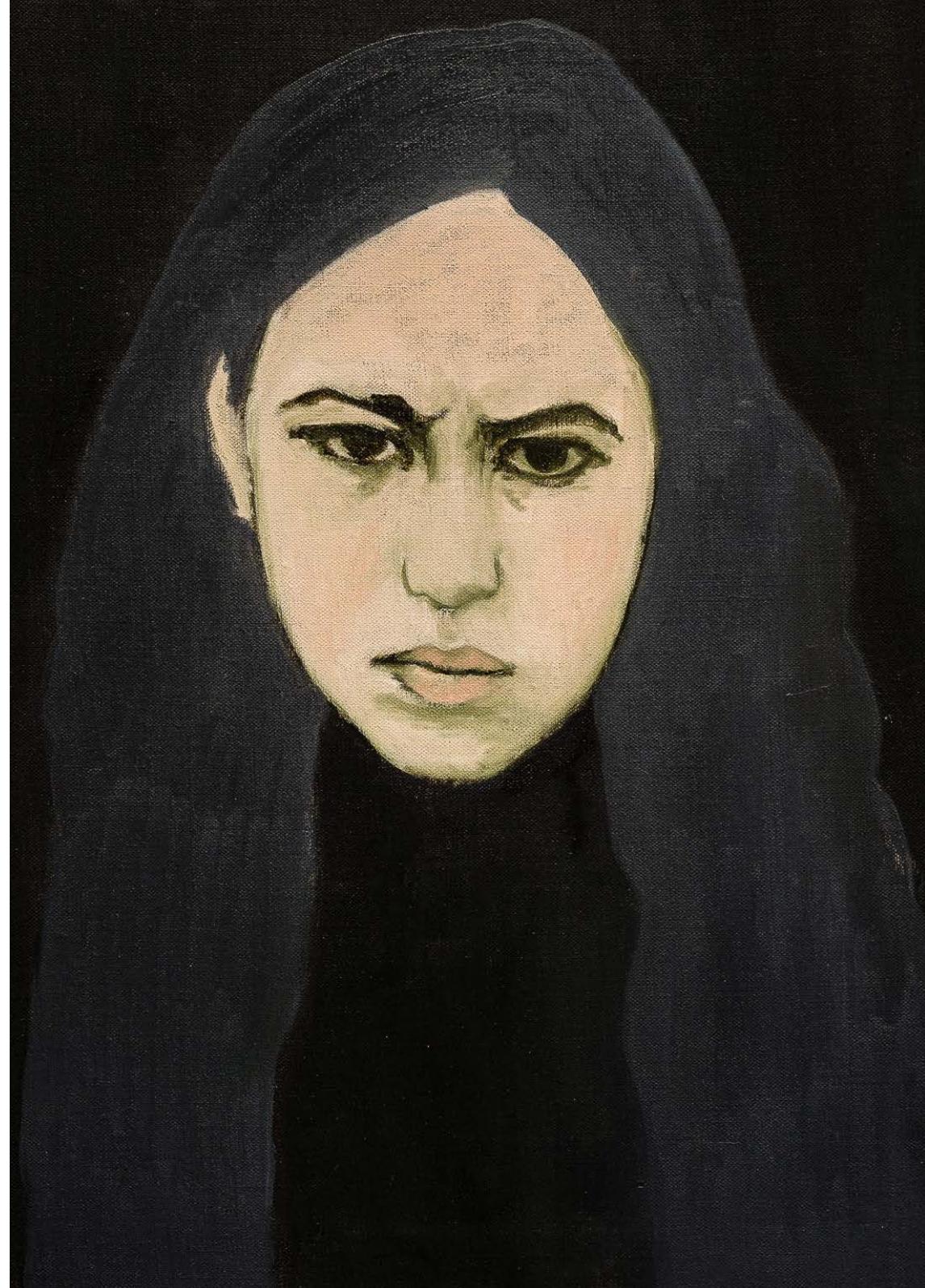
Journée d'études doctorales

Responsables scientifiques: Jean-Philippe Garric, HiCSA, Marie Beauvalet et
Lucie Prohin, doctorantes HiCSA

En partenariat avec l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*

L'architecture au prisme des événements à la période contemporaine: temporalités, matérialités, représentations

Cette journée d'étude a pour objectif de mettre en lumière les enjeux qui sous-tendent la production d'architecture dans le cadre de manifestations temporaires. Fêtes et célébrations, événements sportifs, ou encore expositions et biennales ont, en effet, été à l'origine de nombreuses réalisations architecturales marquantes – dont certaines sont restées matériellement éphémères tandis que d'autres se sont pérennisées. Sur le plan théorique, certains événements semblent constituer des laboratoires d'expérimentation, d'innovation, et des lieux de production et de diffusion des savoirs. En outre, leur rôle de représentation, et notamment de mise en scène des villes et des nations, en fait de véritables lieux de pouvoir propres à exprimer des valeurs et des revendications politiques, qui se traduisent sur le plan architectural. Il s'agit ainsi de questionner selon quelles modalités et temporalités ces manifestations ont marqué les espaces – physiques et intellectuels – dans lesquels elles s'inscrivaient. À l'approche des Jeux Olympiques de 2024, ce sujet s'impose avec encore davantage d'acuité en raison de l'urgence climatique, car il soulève la question de l'empreinte de ces événements sur la planète et amène à prendre en compte les risques qu'ils engagent. Dans une perspective diachronique, les échanges pourront concerner l'ensemble de la période contemporaine et interroger tous les temps de l'événement: au moment d'existence propre de la manifestation s'ajoutent, en effet, les phases de conception et d'organisation, ainsi que «l'après» qui questionne tant la réception que l'héritage laissé.



Cycle de
conférences
et universités
d'été

2022

2 JUIN – 30 NOVEMBRE 2022

Cycle de conférences dans le cadre d'une installation de Sophie Delpeux, HiCSA et Marc Bauer, artiste

Avec le soutien de la Fondation Antoine de Galbert et du Fonds National pour la Recherche Suisse

Le musée des moulages

Cette collaboration entre Sophie Delpeux et Marc Bauer au sein du musée-bibliothèque de l'Hôpital Saint-Louis prend la forme d'un dialogue conditionné par la spécificité du lieu, son histoire, ses usages, comme les mémoires qu'il conserve. Une série d'interventions viennent le revisiter. Ce musée-bibliothèque, dont le centre névralgique est la salle des moulages, a été inauguré lors d'un colloque en 1889. Il s'agit d'une collection hospitalière sans équivalent, conservée dans sa présentation originale. Cet espace était à la fois dédié à la formation, mais aussi à la valorisation de l'école française de dermatologie, dont la naissance, comme la renommée, sont liées à l'Hôpital Saint-Louis. L'installation cherche à modifier les conditions de visibilité de la collection pour révéler certains rapports de pouvoir que gestes et regards médicaux peuvent imprimer sur les corps au XIX^e siècle. Elle est composée en cinq temps et se déploie dès l'escalier d'accès au musée-bibliothèque, dans la galerie de portraits, puis sur le palier avec un grand dessin, et enfin dans la salle des moulages avec une pièce sonore, trois *gisants* et des tentures en gaze, dessinant des présences évanescences avec des silhouettes ou en voilant les cires.

Dans l'escalier, l'ajout de portraits de malades à la galerie des éminents représentants de l'école française de dermatologie révèle à quel point les espaces du musée-bibliothèque sont déterminés par la notion de présence – poursuivant cette investigation, un grand dessin de Marc Bauer, reprenant la photographie du congrès de 1889, *mélange* praticiens du monde entier et malades, ces derniers ayant été *exposés* aux premiers lors de ces journées, mais sans en retirer les honneurs. Dans la salle des moulages, une pièce sonore, *cut up* initié par Marc Bauer à partir du livre à paraître de Sophie Delpeux, désigne un paradoxe: la mise en images des malades ne les empêche pas de rester *invisibles*.

LIEU/ AP-HP – MUSÉE DES MOULAGES –
HÔPITAL SAINT-LOUIS – PARIS

52

14 – 19 JUIN 2022

Université d'été

Responsable scientifique: Dominique Poulot, HiCSA

En partenariat avec l'université Viadrina (Francfort-sur-l'Oder) et le Centre Marc Bloch (Berlin)

L'effet patrimoine

Lors de cette université d'été, nous examinons l'efficacité de l'institution du patrimoine et du musée dans des champs très divers – musées-châteaux, musées d'art, de littérature, d'ethnologie, d'histoire, de société – dans l'Europe contemporaine. Seront analysés la transformation des regards et les débats culturels à travers le choix de controverses et de tournants, de paradoxes et d'ambiguïtés, en s'attachant aux mises en exposition de collections et de lieux, et le rapport aux recherches et à l'espace critique de diverses institutions. Les trois thématiques principales abordées dans le cadre de l'université d'été sont:

- les lieux de mémoire en lien avec les legs patrimoniaux de l'Ancien Régime et la construction nationale (cas de Postdam, du Souvenir huguenot à Berlin et du musée littéraire Kleist à Frankfurt)
- les lieux de souvenirs difficiles et les musées de société du XX^e siècle (cas de la ville et du musée du Land à Francfort-sur-l'Oder)
- les musées du XXI^e siècle et la question post-coloniale (cas du Humboldt Forum et des débats à son propos).

L'université d'été s'inscrit dans une vive actualité berlinoise des musées, avec l'ouverture des expositions du Humboldt Forum, ou encore la réouverture de certains musées de mémoires particulières comme celui des Huguenots français. Berlin est aujourd'hui au cœur de diverses recherches muséologiques en Europe, notamment au sein du Carmah de l'Université Humboldt dirigé par l'anthropologue Sharon McDonald. Grâce au partenariat avec le professeur Zalewski (Viadrina), l'université d'été coïncidera également avec le colloque *L'effet musée* (voir p. 31 de l'agenda) et avec le lancement d'un centre de recherches sur le patrimoine de la cour à Postdam, inspiré du Centre de recherches du château de Versailles et de ses collaborations universitaires.

LIEUX/ BERLIN, FRANCFORT SUR L'ODER, POTSDAM,
ALLEMAGNE, 9H00 – 18H00

53



31 JUIN – 2 JUILLET 2022

Université d'été

Responsables scientifiques : Michel Poivert, HiCSA et Linda Garcia d'Ornano, assistés par Anna Grumbach

En partenariat avec le Collège international de photographie (CIP) (Maison Daguerre Bry-sur Marne), La fondation des artistes (Maison Bernard Anthonioz / Bibliothèque Smith – le Souëf – Nogent-sur-Marne), l'École professionnelle supérieure d'art graphique ville de Paris (Ivry-sur-Seine) et l'École doctorale 441 *Histoire de l'art*

Patrimoine vivant : le tirage photographique entre tradition et expérimentation

Le CIP propose, en partenariat avec l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (École Doctorale Histoire de l'art) et la Fondation des artistes, une université d'été consacrée aux métiers de la photographie et plus spécifiquement à la patrimonialisation du tirage photographique. Ces journées d'étude et d'atelier permettront de croiser des approches techniques, théoriques et artistiques dans une perspective d'alliance des savoirs en direction de l'innovation et de l'histoire. Une place particulière sera donnée aux expériences pratiques (initiations et démonstrations) et aux échanges avec les professionnels.

Les travaux et réflexions profiteront des cadres stimulants de la propriété Daguerre et de la Fondation des artistes.

Voir aussi p. 34 de l'agenda.

4-8 JUILLET 2022

Université d'été

Responsables scientifiques: Claire Betelu et Sarah Gould, HiCSA

En partenariat avec LAMS, C2RMF, Sorbonne université, université de Cologne, Tate (Londres), musée de la Chasse et de la Nature

Techniques de la peinture (1400-1900)

L'université d'été se propose d'explorer certains pans de l'histoire de l'art pictural sous l'angle de la technologie. L'exhaustivité sur le plan tant chronologique que technique n'étant pas envisageable, nous proposons de nous concentrer sur des points clés de la peinture tels que: le dessin et la production de multiples, la préparation des toiles et la peinture à l'huile ou encore la couleur et ses modes de fabrication. Chaque point sera développé au travers d'une école artistique par des conférences et des ateliers pratiques. En guise d'introduction, la première journée permettra de situer le champ de recherche de la technologie artistique par rapport à l'histoire de l'art. Un panorama historique et géographique donnera aux étudiants une vision d'ensemble. Un temps au cours de la première matinée sera notamment consacré à l'observation de tableaux. Il s'agira pour les participants de prendre connaissance des principes méthodologiques du constat technologique qui préside à une recherche technique. Ce moment permettra aux étudiants de comprendre les apports d'une observation croisée sous lumière naturelle, ultraviolet et infra-rouge. L'après-midi permettra de présenter les modalités d'une recherche en laboratoire. Les quatre jours suivants répondront à un schéma similaire: conférences à deux voix dans la matinée où historiens d'art et restaurateurs partageront la parole devant les œuvres. Les après-midis seront consacrées à la mise en pratique des notions vues le matin. L'enjeu de cette université d'été est que les participants acquièrent les fondements d'une étude technologique et expérimentent ces notions. Ainsi, réunis dans les ateliers du centre Malher de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ils seront amenés à utiliser une machine à dessiner, à fabriquer des pigments ou à reproduire des éléments de composition d'œuvres vues dans les séances matinales.

LIEU/ PARIS, CENTRE MALHER, 9H00 - 18H00



56

57

Publications

2022

CONSERVATION-RESTAURATION DES BIENS CULTURELS

Recherche et restauration : histoire, pratiques et perspectives

Actes de journée d'étude, dirigés par Barbara Jouvès-Hann, docteure HiCSA
(DIM Matériaux anciens et patrimoniaux Île-de-France – ENS Paris-Saclay)

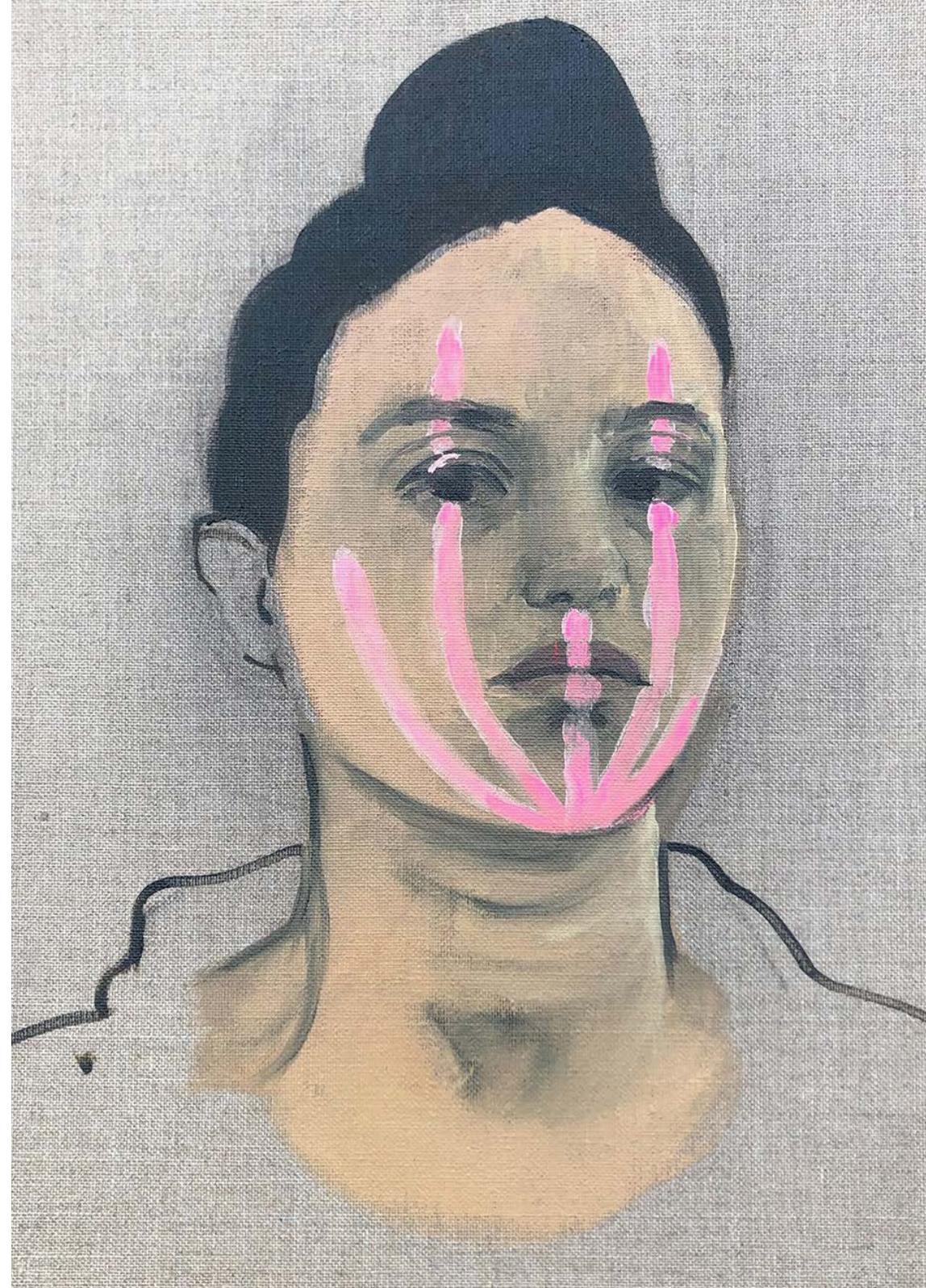
HiCSA Éditions en ligne

Parution : automne – hiver 2022

Dans sa première phase, de janvier à septembre 2021, le projet « Recherche et Restauration » a été conduit auprès du DIM Matériaux anciens et patrimoniaux Île-de-France, à l'ENS Paris-Saclay en partenariat avec l'HiCSA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a eu pour objectif d'établir un état des lieux de la culture recherche en conservation-restauration, en revenant sur les cadres d'exercice des professionnels et en appréhendant certaines limites à leur insertion dans des projets de recherche.

Les idées fournies dans le cadre de ce projet ont pu être discutées et enrichies au cours de la journée d'étude « Recherche et restauration : histoires, pratiques et perspectives » qui s'est tenue le 22 septembre 2021. Cette journée a eu pour objectif d'alimenter des échanges et de valoriser le dialogue avec des professionnels de la conservation-restauration qui s'investissent dans la recherche.

Ces actes seront ainsi constitués d'essais qui s'intéressent aux professionnels de la conservation-restauration dans leur pratique de la recherche, que ce soit à travers des comptes-rendus d'enquêtes ou par la valorisation de l'interdisciplinarité sur différents projets, ou dans une institution muséale comme le Rijksmuseum. Ces essais seront complétés par plusieurs cas d'études qui permettront de souligner l'importance de l'accès à l'information, par exemple grâce à la numérisation de travaux, et de l'apport des études historiques et technologies dans le domaine.



HISTOIRE DE L'ART DES XVIII^e–XX^e SIÈCLE – CRITIQUE D'ART

Goûter, sentir, toucher : les autres sens de la critique d'art (1747 – 1839)

Actes de journées d'étude publiés sous la direction de Frédérique Desbuissons,
université de Reims Champagne-Ardenne/HiCSA, Erika Wicky, Institut
universitaire de Florence et Laurence Brogniez, université libre de Bruxelles

Édition en OpenAccess

Parution : courant 2022

Le sensualisme du XVIII^e siècle affirmait la supériorité, dans le domaine de l'esthétique et des arts, de la vue et de l'ouïe par rapport aux sens de proximité considérés comme « bas » que sont le goût, l'odorat et le toucher. Cette hiérarchie des sens *per se* et dans l'appréciation des œuvres d'art a une histoire longue, complexe, voire paradoxale, dont témoigne la fortune de la métaphore lexicalisée du goût pour désigner la sensibilité artistique. Au croisement de l'histoire de l'art et de celle des sens, ce volume observe l'articulation entre la perception visuelle et celle des sens bas dans le lieu par excellence de l'évaluation et de la mise en récit de l'expérience esthétique qu'est la critique d'art. S'attachant à la période allant de sa naissance jusqu'à la fin de l'Entre-Deux-Guerres, les évocations des sens bas y sont saisies depuis les premiers débats publics sur l'art exposé jusqu'à l'époque où les pratiques artistiques faisant délibérément appel à d'autres sens que la vue sont encore peu développées.

Il s'intéresse à la manière dont les manifestations des sens bas au Salon, ou encore dans les boutiques et les ateliers, contribuent à l'existence sociale de ces espaces dès lors qu'ils se constituent comme publics, y compris dans le cas d'espaces privés, mais néanmoins ouverts aux amateurs. Il aborde ainsi le discours critique sur les sollicitations sensorielles inattendues, et éventuellement intempestives, comme des sources à même de contribuer à une histoire de l'art exposé et à une approche matérielle de l'expérience esthétique. Examinant tout d'abord les perceptions sensorielles réputées basses dans leur acception littérale, il examine aussi comment les

critiques d'art ont pu témoigner des odeurs d'atelier, pour souligner par exemple leur proximité avec l'artiste et leur familiarité avec son travail. Il s'attache également aux convocations métaphoriques de ces sens dans la critique d'art. Parce qu'ils impliquent un contact, voire une incorporation, et interdisent la distance objective que l'on acquiert en *prenant du recul* au profit d'un rapport plus viscéral à l'œuvre d'art, les sens réputés bas sont censés agir davantage sur le corps que sur l'intellect, donnant lieu à de nombreuses métaphores évoquant la violence de l'effet d'une œuvre. Filés, répétés, détournés, ces tropes ont constitué de véritables imaginaires récurrents dans la critique d'art et les salons caricaturaux, à l'exemple de l'œuvre faite de la nourriture ou des motifs dont l'odeur affecte jusqu'à l'indisposition les spectateurs et les spectatrices, les réactions de ces dernières constituant d'ailleurs un topos critique au XIX^e siècle. Intervenant tantôt pour louer ou critiquer la qualité de la représentation et son mimétisme, tantôt pour stigmatiser sa facture et évoquer la matière picturale, les sens réputés bas ont offert aux critiques un moyen privilégié pour évoquer la matérialité de l'œuvre en amont, ou en congruence avec la représentation. Le goût, le toucher, l'odorat ont également permis de métaphoriser un type de savoir singulier que l'on se représente comme incarné et moins intellectuel, et de ce fait rétif à toute verbalisation. Une forme de connaissance réputée relever de l'inné, de l'instinctif et de l'intuitif, mais aussi de l'intime – autant de connotations associées aux sens de proximité que l'on retrouve aujourd'hui dans le lexique quotidien : avoir l'œil, avoir du goût, du tact, du flair, être touché-e, etc. Enfin, ce volume ne néglige pas la circulation entre les sens et les interactions qui peuvent se créer au travers de la synesthésie. On sait, par exemple, que le regard peut saisir dans une certaine mesure la dimension haptique de certaines œuvres d'art, ou encore que la perception gustative est intimement liée à celle du toucher et de l'odorat. Il s'attache ainsi à la manière dont la critique d'art a rendu compte de ce type de mécanismes et quelles significations elle leur a données.

Examinée à travers un large corpus de textes critique, la question des sens bas met ainsi en évidence et permet de mieux comprendre non seulement la nature et la force de l'expérience artistique durant la période envisagée, mais aussi les modèles sensoriels qui gouvernaient alors le rapport au monde et à l'art.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

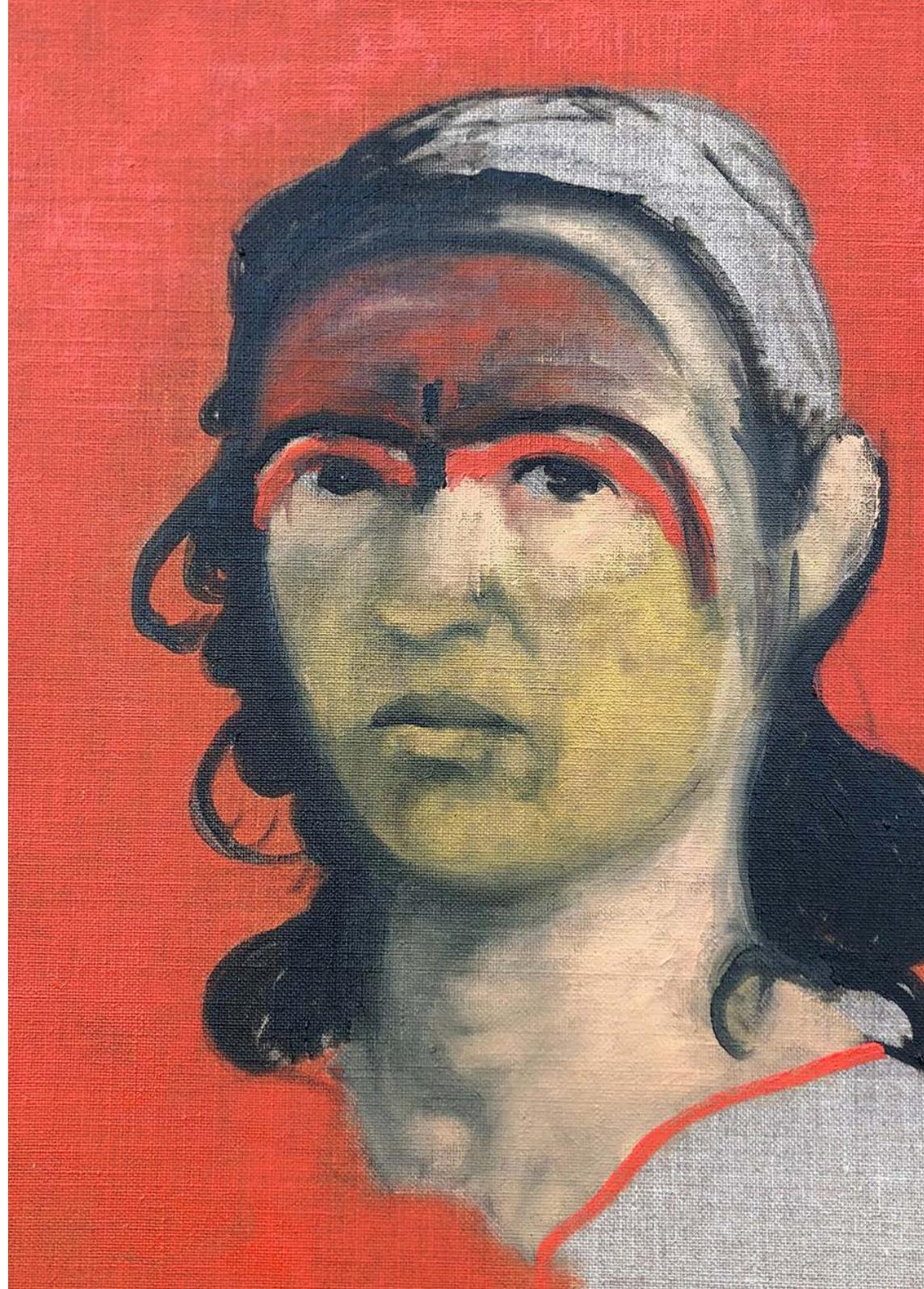
Lieu de l'art. Topographie et modes opératoires de l'art contemporain

Ouvrage collectif sous la direction d'Anna Battiston, doctorante HiCSA
et de Natalia Prikhodko, doctorante CERCEC

Dans le cadre de la résidence jeunes chercheurs INHALab

Parution : septembre 2022

Suite à la critique institutionnelle qui a remis en question les principes d'exposition, ainsi que les valeurs et les enjeux idéologiques des institutions d'art, les actions artistiques qui se déploient en dehors de ce cadre ne cessent de se multiplier. Les artistes créent et présentent leurs œuvres dans des ateliers et appartements, dans la ville comme en pleine nature, dans des squats ou cafés, dans des zones industrielles désaffectées et dans des institutions alternatives (artistiques et non-artistiques). La diversification de la topographie de l'art contemporain pose la question des modes opératoires qu'il élabore et met en œuvre, pour pouvoir agir dans un lieu plutôt que dans un autre. Or la multiplication des lieux de la production et de l'exposition artistique se déploie sur des territoires de plus en plus variés, dans lesquels l'art ne cesse de s'hybrider avec d'autres pratiques tout aussi diverses. Si la forme de l'expression artistique se trouve profondément liée au lieu dans lequel elle se réalise, alors cette expansion spatiale induit une extension des esthétiques. Ainsi, le lieu de l'art est compris ici comme une situation localisée au croisement des contextes multiples où l'œuvre se produit et acquiert son spectateur. En tant que tels, les lieux de l'art comportent chacun plusieurs dimensions : un site physique où l'œuvre est exposée et auquel se rattachent des valeurs symboliques, un espace dans lequel des interactions sociales se créent à travers les pratiques spécifiques qui s'y déploient, un territoire associé à des ressources et des modes de vie singuliers. Par le biais de ces trois dimensions, l'ouvrage utilise donc la notion du lieu de l'art comme prisme d'analyse de l'art contemporain dans ses aspects socio-culturels et politiques.



ARCHITECTURE

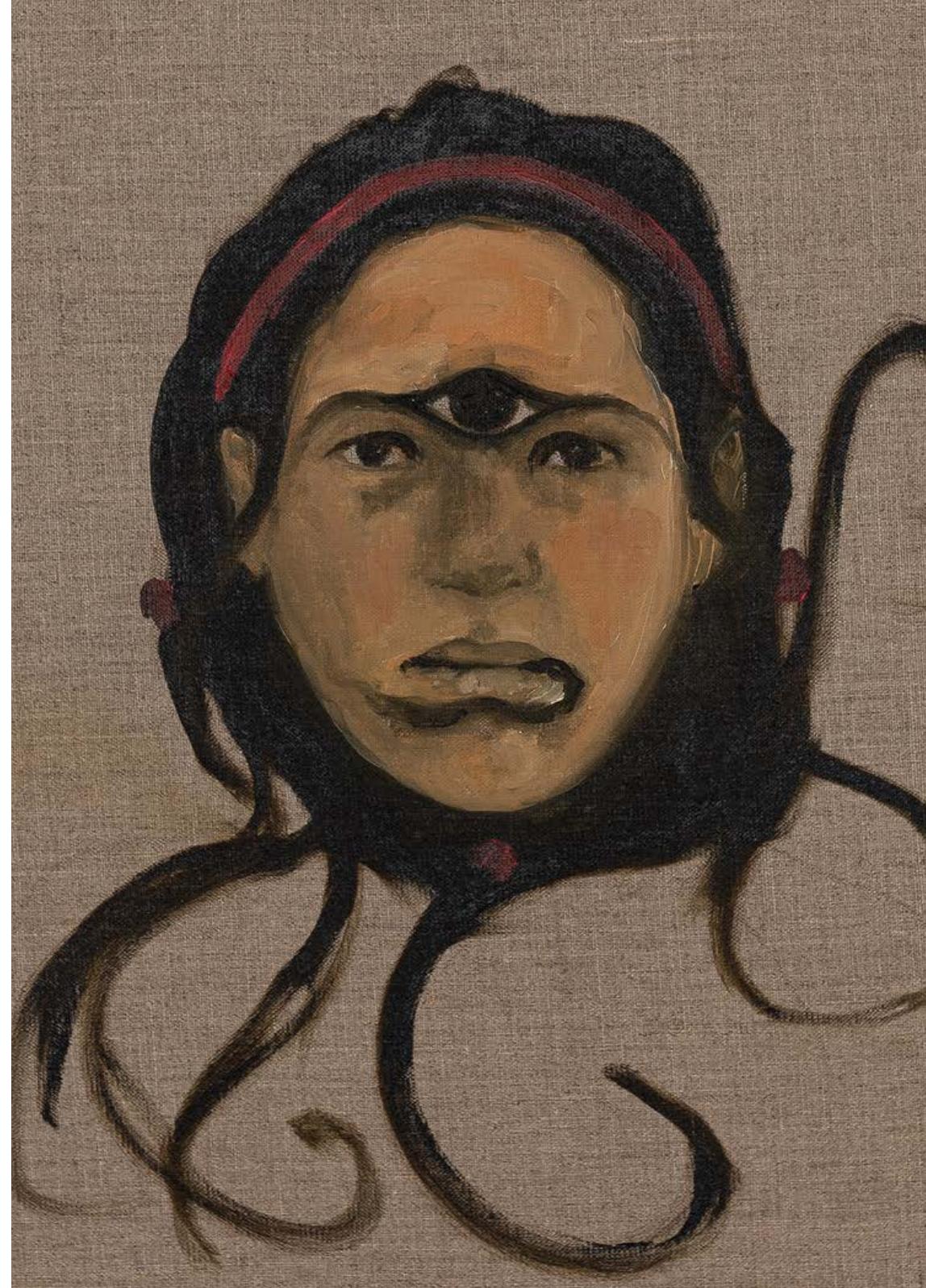
Tianjin, transferts mondiaux et appropriations locales. Architecture et aménagement urbain dans la Chine moderne 传播与本土化： 近代天津的建筑与城市规划

Ouvrage collectif franco-chinois publié sous la direction de Nobuo AOKI, Chinese University of Hong Kong, Maria Gravari-Barbas, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne-IREST, Christine Mengin, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne-HiCSA et XU Subin, Tianjin University

Éditeur: Éditions de la Sorbonne

Parution: 2022

Cet ouvrage collectif concerne l'histoire architecturale et urbaine de Tianjin, ville chinoise majeure, port de Pékin, marquée par la présence de neuf concessions occidentales, dont le patrimoine est mieux conservé que celui de Shanghai. Nourri par de nombreuses archives européennes, il vient combler une lacune béante sur une ville pionnière dans la modernisation de la Chine et centrale pour comprendre le rapport de la Chine à l'Occident. Il comprend 30 textes, réunis à parts égales entre Paris 1 et l'université de Tianjin et sera publié en deux versions, française et chinoise. Il entend porter l'histoire de Tianjin à la connaissance d'un public francophone les résultats des recherches coordonnées par Paris 1, ainsi que celles menées par les chercheurs de Tianjin. La réunion de ces contributions apportera un éclairage, précieux dans le contexte de la mondialisation de la recherche, sur les approches académiques respectives.



PHOTOGRAPHICA

Revue papier et en ligne, *Photographica* est une publication semestrielle consacrée à la photographie, à son histoire et aux cultures visuelles et matérielles qui lui sont liées, du XIX^e siècle au XXI^e siècle. Produite par la Société française de Photographie avec le soutien financier du ministère de la Culture et de l'HiCSA, elle est éditée par les Éditions de la Sorbonne et mise en ligne sur la pépinière de revues conçue par le laboratoire InVisu (CNRS–INHA). Son premier numéro est paru en octobre 2020.

Éditeur

Éditions de la Sorbonne (212, rue Saint-Jacques, 75005 Paris)

Édition en ligne

InVisu (CNRS – INHA)

Lire Photographica en ligne:

<https://devisu.inha.fr/photographica>

Rédaction

Direction de la revue: Paul-Louis Roubert

Rédaction en chef: Éléonore Challine

Secrétariat de rédaction: Laureline Meizel

Courriel: secretariat-redaction@photographica-revue.fr

Comité de rédaction

Damarice Amao, Marie-Ève Bouillon, Manuel Charpy, Carolin Görger, Julie Jones, Anaïs Mauuarin, Laureline Meizel.

Comité scientifique

Philippe Artières, Sylvie Aubenas, Christine Barthe, Gil Bartholeyns, Charlotte Bigg, Nathalie Boulouch, Sophie Delpeux, Pierre-Olivier Dittmar, Dominique de Font-Réaulx, Christophe Gauthier, Anne McCauley, Michel Poivert, Dominique Poulot, Pascal Rousseau et Herta Wolf.

Photographica, n°4

« Derrière l'image »

Date de parution: avril 2022

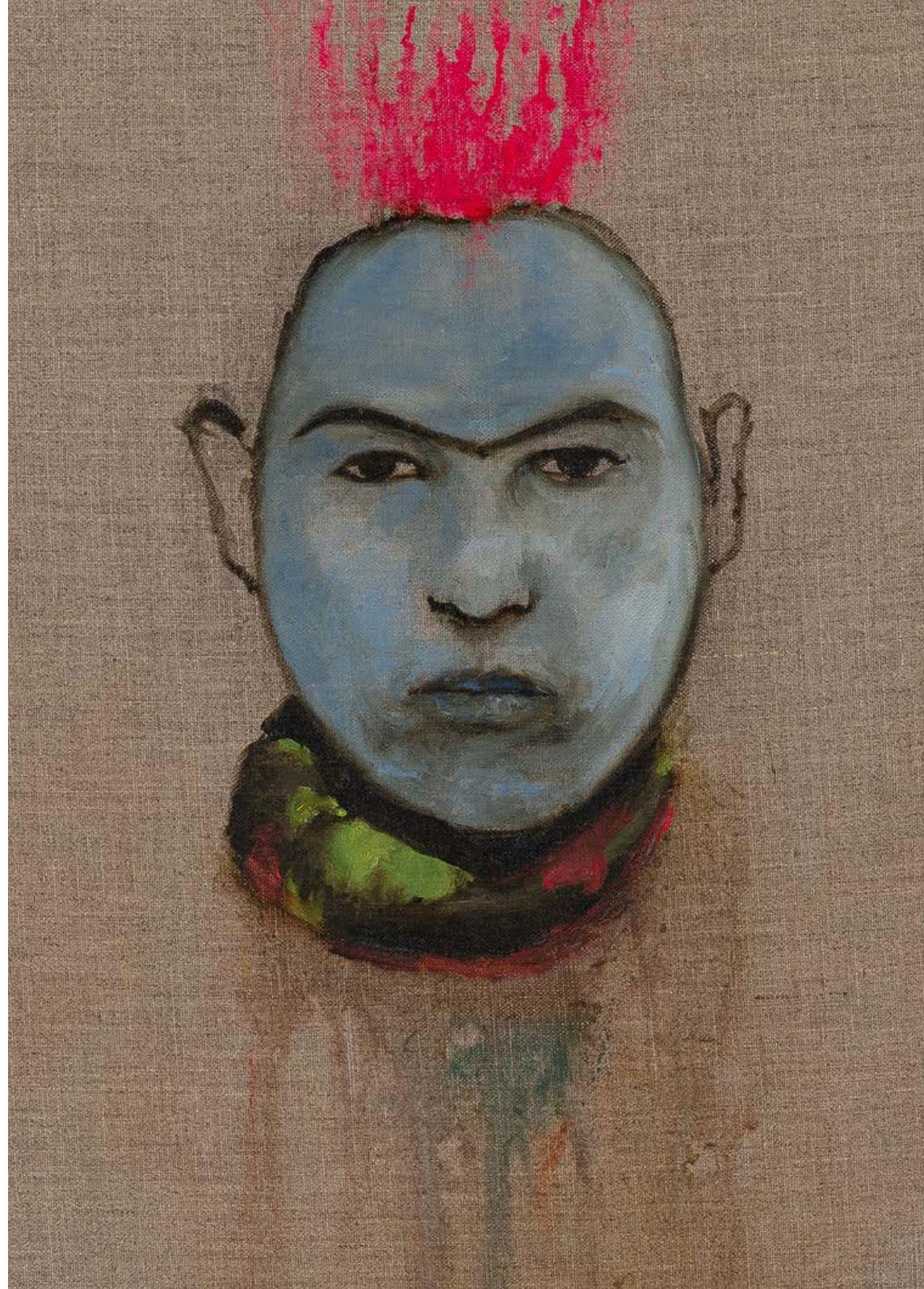
Le numéro 4 de *Photographica* propose de définir la notion de « productrices/producteurs de photographies », afin de prendre en compte des individus jusque-là peu considérés dans l'historiographie des images photographiques, alors même qu'ils participent pleinement à leur fabrique et à leur diffusion. Se plaçant « derrière l'image » plutôt que devant elle (Didi-Huberman, 1990), les contributrices et contributeurs du numéro analysent ainsi la façon dont les rapports de coopération, les luttes et les négociations, modèlent les photographies mises en circulation (Philippe Artières à partir d'un *Objet de grève* de Jean-Luc Moulène, Nicole Hudgins au prisme du genre des métiers de la colorisation des photographies au XIX^e siècle, Marlène Van de Castele étudiant les revendications auctoriales des employé.e.s du *Vogue* américain autour de 1940). Sous l'angle de l'histoire du travail, cette focale permet aussi d'envisager les espaces où se tissent les rapports des productrices et producteurs de photographies (la photothèque Hachette par Sylvie Gabriel, l'agence Roger-Viollet dans un entretien avec Delphine Desveaux). Parallèlement, cette notion conduit à reconsidérer la figure du photographe, lorsqu'il s'engage dans la gestion et la diffusion de ses images (Marie Durand et Anaïs Mauuarin, Agnès Devictor et Shahriar Khonsari). De cette façon, c'est le champ des objets photographiques offerts à l'analyse qui s'élargit, notamment à la photographie industrielle et commerciale. Généralement peu contextualisé, ce type d'images peut ainsi être situé dans une histoire sociale, économique et culturelle (Anne-Céline Callens), que les archives des conseillères sociales du travail, présentées par Chloé Goualc'h, pourront contribuer à étayer.

Photographica, n°5

« Portraits choisis, portraits subis »

Date de parution: novembre 2022

Ce numéro de *Photographica* consacré au portrait photographique sera coordonné par deux directrices de numéro invitées, Anne Roekens et Alexandra de Heering, à partir d'un colloque organisé à l'université de Namur (26–27 mai 2021) et intitulé « Portraits choisis, portraits subis ». Lorsque la photographie s'engage, dès les années 1860, dans ce tournant scientifique qui la dote d'une dimension productive jusque-là inexistante, elle se distingue du « portrait » photographique choisi – réalisé contre paiement pour un client par un professionnel dans un établissement dédié à la réalisation de portraits – sans pour autant que l'image des individus ne cesse d'être capturée. Ces portraits imposés à certaines sections de la population pour des usages – catégorisation, identification, surveillance, exhibition, etc. – qui évoluent au gré des nouveaux champs d'intervention investis par la photographie, sont ce que nous appelons ici des portraits subis. Pour des raisons scientifiques, ils sont bientôt teintés du contenu des idéologies qu'ils sont destinés à servir, et dont les contours évoluent au fil des décennies et des régions du monde concernées. Face à ce constat, il nous est apparu primordial de questionner ces portraits nés dans des contextes si spécifiques, et de les examiner comme des sources historiques pour ce qu'elles peuvent révéler des logiques iconographiques qui les structurent, des bases conceptuelles qui ont pu faire « que de telles images soient concevables », et des contextes sociaux, politiques et culturels dont elles émanent.



REGARDS CROISÉS

REVUE FRANCO-ALLEMANDE D'HISTOIRE DE L'ART, D'ESTHÉTIQUE ET DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Comité de rédaction: Claudia Blümle, Humboldt-Universität Berlin, Markus A. Castor, Centre allemand d'histoire de l'art, Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität Berlin, Boris Roman Gihardt, université de Bielefeld, Marie Gispert, HiCSA-université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Johannes Grave, Universität Jena, Fanny Kiefer, université de Strasbourg, Julie Ramos, Université de Strasbourg, Muriel van Vliet, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Publication sur le site de l'HiCSA
www.hicsa.univ-paris1.fr

La revue en ligne *Regards croisés* a été fondée en 2013. Le principe de départ en était simple: il partait du constat des lacunes et de la lenteur des traductions des ouvrages d'histoire de l'art et d'esthétique allemands et français dans ces deux aires linguistiques, et de leurs répercussions sur la connaissance des nouveaux corpus, sur la circulation des méthodes et des débats d'idées nécessaires à notre discipline. Nous avons donc souhaité créer une revue proposant des recensions d'ouvrages allemands par des chercheurs français et d'ouvrages français par des chercheurs allemands, de l'Antiquité à nos jours. Au cours des onze numéros déjà parus, plus de cent-vingt ouvrages ont ainsi été recensés. Chaque numéro propose également un dossier thématique bilingue de quatre essais portant alternativement sur un auteur ou une autrice d'esthétique ou d'histoire de l'art encore peu connu·e dans l'autre aire linguistique, comme ce fut le cas pour Daniel Arasse (n°1), Stefan Germer (n°3), Elie Faure (n°5), Max Imdahl (n°7), André Leroi-Gourhan (n°9) et Stella Kramrisch (n°11) ou sur une thématique transversale. Si certaines thématiques telles que la notion et l'histoire du gothique (n°2) sont marquées par l'historiographie franco-allemande, l'orientation de la revue n'est pas de se limiter à des sujets franco-allemands, mais plutôt d'ouvrir un dialogue scientifique franco-allemand de qualité sur des sujets susceptibles d'intéresser l'ensemble des chercheurs et chercheuses. Ainsi le numéro 4 était-il consacré à l'image de l'Académie et des académies, le numéro 6 à la mode et son lien avec l'art et l'histoire de l'art, le numéro 8 à la critique d'art et le numéro 10 à

la question des visages. Depuis le numéro 3 est également proposée une rubrique intitulée «Projets croisés», qui consiste en entretiens avec les acteurs et les actrices des échanges culturels entre espaces francophones et germanophones.

Regards croisés, n° 12

Huis clos / Geschlossene Räume

Parution: décembre 2022

De *l'hortus conclusus* au Moyen Âge au Songe de Poliphile, *Combat d'amour en songe renaissant* (1467), l'espace intime se construit patiemment et de manière complexe, entre introspection autorisant l'élévation au sacré, réinvention poétique de l'Antiquité et labyrinthe érotique où le sujet moderne se découvre paradoxalement en acceptant de s'égarer. L'expression «à huis clos» sert à partir du XVI^e siècle à désigner, notamment dans le domaine judiciaire, une action accomplie les portes closes, à l'abri des regards du public (du latin *ustium*, l'ouverture).

Au sens métaphorique, le huis clos qualifie paradoxalement aussi bien l'espace secret où se jouent les crimes dans les maisons closes du XIX^e siècle, décor par excellence des premiers romans policiers qu'au contraire l'intérieur bourgeois, qui se voudrait indéfiniment «protégé» des agitations du prolétariat. Tantôt guêpier ou même coupe-gorge, tantôt refuge ou asile, espace où à force de vouloir se protéger on finit par se retrouver enfermé, le *huis clos* est toujours le théâtre d'un singulier jeu de regards, magistralement dramatisé par Jean-Paul Sartre en 1944 au travers de sa pièce *Huis clos*, qui questionne le regard à la fois pesant et indispensable d'autrui sur nos intentions morales et sur nos actes. Espace de jeu où se construit l'enfant qui s'invente des règles pour affronter ses peurs et surmonter le manque de confiance en soi originaire qui l'habite, le huis clos est aussi espace de liberté par configuration et reconfiguration à la fois physique et symbolique de l'espace.

Le huis-clos peut donc au sens large être réfléchi tant à partir de la théorie de l'architecture et du paysage du Moyen Âge et de la Renaissance que de la littérature du XIX^e, de la psychanalyse des XIX^e et XX^e siècle que la théorie contemporaine des jeux vidéo, espace à configurer et à reconfigurer de manière interactive par la médiation d'images; autant de pistes qu'interrogera le numéro 12 de *Regards croisés* au travers de textes d'Hervé Brunon, Stefan Zandt, Emmanuel Pernoud et Stefan Günzel.

COLLECTION HISTO.ART

Éditions de la Sorbonne

La collection *Histo.art* des Éditions de la Sorbonne publie annuellement un recueil d'articles présentant les travaux des doctorants, docteurs et chercheurs d'histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ainsi que de chercheurs invités. Les textes publiés s'articulent autour de questions méthodologiques ou bien, autour d'une notion centrale dans une logique thématique dans le but de rendre compte de l'actualité des recherches sur une période de l'histoire de l'art. Ainsi, le quatorzième volume de la collection *Histo.art* (parution en juin 2022) sera-t-il consacré aux *Museum Studies*.

Volume 14, juin 2022

L'effet musée : objets, pratiques et cultures

Sous la direction de Dominique Poulot, HiCSA

L'effet des musées est généralement envisagé quant à leur rôle dans le développement culturel, l'identité urbaine ou l'économie touristique. On l'entend ici, au contraire, de l'intérieur : dans son efficacité à l'endroit de ses fonds, de leurs dispositions, et de leurs leçons ou influences. Résolument pluridisciplinaire, cette enquête collective réunit jeunes chercheurs et universitaires confirmés, et s'attache à couvrir une grande diversité des collections – beaux-arts, sciences, ethnologie, société, histoire... de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui.

Il s'agit de décrire d'abord le travail des établissements sur leurs objets, non seulement dans le choix de les collecter ou de les collectionner, mais dans leur traitement : en les nommant, en les classant, en les cataloguant, en les restaurant ou en les réparant, voire en les méconnaissant, sciemment ou non. Ces processus d'identification et de sélection, déterminants pour la vie sociale des collections, donnent souvent lieu à des jugements en termes de renaissance ou de mise à mort, de célébration ou d'oubli. Les gestes d'exposition analysés ensuite revêtent des physionomies très différentes, des démonstrations visuelles aux expériences immersives, mais tous manifestent l'omnipotence de l'institution sur ses espaces de déambulation ou d'étude, de la profession de foi didactique ou normative aux préoccupations exclusives de succès. Enfin, l'effet musée s'opère sur ses publics, entre fascination, émerveillement, respect, jouissance mais aussi malaise, dédain voire colère, ainsi dans le moment postcolonial au sein des « musées des autres ». Ces effets contrastés révèlent les aléas de la légitimité sociale des faiseurs de musées, des appareils étatiques aux initiatives philanthropiques et aux idiosyncrasies de collectionneurs. Ils dessinent plus largement un paysage d'amitiés et d'inimitiés envers l'institution, contribuant à faire naître un consensus plus ou moins large, selon les périodes, autour de ses installations et de leurs valeurs.

FOCUS
sur quatre
programmes
individuels /
Habitations
à diriger des
recherches

2020 – 2021

Mettre en images la vie du Christ dans les livres d'évangiles carolingiens et ottoniens (VIII^e – XI^e siècles)

Représenter la vie du Christ participe de la définition même de l'image et de l'art chrétiens depuis leurs origines, instaurant un lien étroit entre les œuvres et les textes sacrés. Mais, figurer la Bible en image, et à plus forte raison l'histoire racontée par les quatre évangiles, revient-il à imiter la narration textuelle et à produire pour les yeux un objet de même nature que le texte biblique originel? Une historiographie déjà ancienne convoquait, pour expliquer la présence et la nécessité de l'imagerie biblique dans les monuments culturels, la célèbre lettre de Grégoire le Grand à Serenus de Marseille (vers 600), ainsi que les travaux d'Émile Mâle, au début du XX^e siècle, auteur de l'expression géniale mais trompeuse, de «Bible des pauvres», muée par la suite en «Bible des illettrés». Dans la préface à *l'Art du XIII^e siècle*, une analogie avec les Bibles imprimées du XV^e siècle fonde cette formule, les sculptures des cathédrales gothiques portant témoignage de ce qu'enseignait l'Église de sorte que «les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait «la sainte plèbe de Dieu», apprenaient par les yeux presque tout ce qu'ils savaient de leur foi». Ainsi, «les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles». Cette faculté de l'image de se faire ainsi médiatrice pour le plus grand nombre est rapportée à l'ensemble de la culture médiévale avant le concile de Trente. Pensée comme le fruit d'une activité intellectuelle et conceptuelle, et comme le reflet d'un certain type de savoir, l'image est également perçue de cette façon par l'ensemble des contemporains. Elle se fait ainsi le vecteur d'une vision savante du monde mise en forme pour le plus grand nombre: une version sensible, visuelle, donc simplifiée, de constructions intellectuelles situées en amont. Cette théorie de la réception fonde l'idée d'une éducation et d'une édification des masses grâce l'image.

L'appartenance à un contexte cohérent et homogène des programmes monumentaux des cathédrales du XIII^e siècle et du *Speculum Majus* de Vincent de Beauvais (œuvre sur laquelle Émile Mâle fonde l'armature de son ouvrage), limite les possibilités de transposer cette méthode aux périodes antérieures. Par ailleurs, l'observation de certaines images bibliques – souvent inaccessibles à la vue des fidèles, au sommet des murs des églises ou au fin fond des livres – révèle d'autres intentions qu'une substitution au texte pour raconter au plus grand nombre. Notre propre difficulté à décrypter et comprendre les messages des images médiévales rappelle combien la figuration et le visuel sont des médiations construites et complexes, produits sophistiqués d'un environnement historique et religieux aux antipodes de celui de notre

temps et de son débordement permanent de propagande publicitaire. Si les livres médiévaux ne sont accessibles qu'à une frange restreinte et savante de la société chrétienne, ils abritent une très grande quantité d'images, qui ne peuvent en aucun cas se prévaloir d'une réception par un public non instruit. Par ailleurs, les nombreux échos de ces images avec les programmes figurés des églises suggèrent d'envisager en d'autres termes les finalités des images, en particulier des images narratives, en se plaçant du point de vue de la conception et non de la réception.

L'interrogation à l'origine de cette étude est d'ailleurs née du constat d'une absence de narration en images dans un lieu où elle pourrait être attendue. Dans de précédents travaux sur les livres d'évangiles carolingiens, portant sur d'autres aspects de leur décor, nous avons relevé que l'image évoque le Christ de multiples manières, sauf pour ce qui touche à narration de sa vie terrestre, sujet des quatre récits contenus dans ces mêmes livres. Une partie de la réponse a déjà été apportée par des travaux fondamentaux sur les manuscrits latins enluminés du premier millénaire, abordés sous l'angle de leur valeur culturelle et liturgique, et sur la caractéristique particulière des livres évangéliques de se substituer littéralement à la présence du Christ en ce qu'ils recèlent le Verbe divin, manifesté dans la matérialité du livre. L'idée ici est d'aborder l'autre versant de ce constat consistant à comprendre ce que cela révèle des stratégies de mise en images de la vie du Christ, dès lors qu'elle intervient à proximité des textes évangéliques, et plus largement de la construction et du rôle de la narration christologique dans les décors hauts médiévaux carolingiens et ottoniens.

La suspension de la narration christologique dans les livres bibliques carolingiens implique aussi, pour les concepteurs et les peintres, de renoncer sciemment à des modèles tardo-antiques – source d'inspiration pourtant prisée aux VIII^e et IX^e siècles – témoignant d'une illustration des évangiles dans les manuscrits dès le Ve siècle. Cela révèle d'ailleurs une sélectivité minutieuse dans ce qui est retenu de l'Antiquité romaine impériale: un certain vocabulaire stylistique au service d'un message repensé. Une deuxième observation vient en renfort des précédentes. Ces modalités carolingiennes de contention de la narration christologique sont brusquement abandonnées dans les années 970–980. En effet, les livres d'évangiles produits pour les grands commanditaires germaniques du nouvel empire européen de la fin du X^e siècle, témoignent d'un complet renversement de l'approche carolingienne puisque des cycles christologiques particulièrement développés, allant jusqu'à une cinquantaine de scènes, peuplent certains de ces manuscrits. Cela témoigne d'un profond changement de paradigme quant aux fonctions des images figurant la vie du Christ, entre deux moments d'une histoire politique impériale connectés entre eux par de multiples références et procédés de filiation vis-à-vis de la romanité. Mettre – ou ne pas mettre – en images l'histoire de la vie du Christ dans les manuscrits évangéliques n'a donc pas du tout la même portée, entre le IX^e siècle de Charlemagne et de Charles le Chauve, et les X^e–XI^e siècles des Otton et des grands évêques, commanditaires de livres de grand luxe.

L'étude entreprise ici tente de comprendre et d'analyser les raisons qui sous-tendent ces deux démarches diamétralement opposées vis-à-vis de l'image et de la narration

christologique, lorsque celle-ci s'inscrit dans une proximité spatiale et matérielle des textes qui en sont la source. Cela témoigne de mutations survenant autant sur le plan religieux que sur celui de la valeur des médiations figurées, et quant à ce que l'on attend, à différents moments, de la possibilité de pouvoir voir la vie du Christ, l'histoire de l'Incarnation.

Cinq parties articulent l'étude d'un corpus sélectif d'œuvres exemplaires. Un premier chapitre est consacré à l'examen détaillé d'un manuscrit majeur daté de la fin du VI^e siècle, et comportant un important cycle christologique figuré, les Évangiles de saint Augustin (Cambridge, Corpus Christi College, 286). Cette œuvre précède la chronologie visée mais son étude est rendue nécessaire par l'omniprésence du référent antique dans l'historiographie, ainsi que dans les œuvres elles-mêmes, qui imposait d'avoir une idée très précise de la narration christologique antique dans les manuscrits les plus anciens. Dans les chapitres finaux, portant sur les manuscrits des X^e-XI^e siècles, lorsqu'il s'agit de prendre position sur l'existence ou non d'un évangélaire tardo-antique comme modèle des œuvres ottoniennes, les hypothèses avancées sont fondées sur la comparaison des modalités de la narration et sur l'analyse des aménagements spatiaux et visuels des livres à différentes périodes, notamment à la fin de l'Antiquité.

Les manuscrits évangéliques carolingiens de la fin du VIII^e et du début du IX^e siècle, abordés ensuite, sont représentés par une sélection de livres somptueux et produits dans l'environnement aulique. Le climat réformateur auquel ils se rattachent, fondé sur un recentrement biblique, est guidé par un esprit de *correctio* et d'*emendatio* animant Charlemagne dans son gouvernement du royaume chrétien. Représentatifs d'une conception du livre évangélique visant à suspendre la mise en image de la vie du Christ à proximité des textes, ils témoignent néanmoins de quelques remarquables exceptions à ce principe, comme les Évangiles de Saint-Médard-de-Soissons, dont l'étude permet une plus grande précision dans l'analyse que l'on pose de ce phénomène. Dans la mesure du possible, les reliures d'ivoire, support d'une narration en image très détaillée, sont associées à la présentation de ces cas, afin d'aborder le livre évangélique dans la pluralité de ses dimensions matérielles, iconographiques et visuelles, où le programme iconographique est pensé à l'intérieur et à l'extérieur de l'objet comme un tout. Les principes d'ordonnement du décor révélés par ces manuscrits, représentatifs d'une diversité artistique et stylistique consubstantielle à la profusion créatrice de cette période, se répètent dans toute la production de manuscrits évangéliques latins jusqu'à la fin du X^e siècle.

Grâce aux exceptions, les principes ne s'en comprennent que mieux. Ainsi, les manuscrits commandés par l'évêque Drogon de Metz, vers 850, sont parmi les œuvres les plus remarquables et les plus atypiques de leur temps. Ces Évangiles (Paris, BnF, latin 9388) abritent un cycle figuré dédié au Christ, inséré à l'intérieur des lettres du texte évangélique. S'y manifeste l'usage de schémas iconographiques inédits ainsi qu'un travail visuel et conceptuel sur la lettre comme lieu et abri pour la figuration, éclairant d'une manière originale la façon dont on envisage la narration christologique en images imbriquée au texte. Les manuscrits postérieurs permettent aussi de voir





dans les solutions adoptées dans les Évangiles de Drogon, des expérimentations préparant les nouveautés de la fin du X^e siècle. Les ivoires sculptés, utilisés comme ornement pour la reliure (conservée depuis le IX^e siècle), sont également examinés, témoignant d'une présence de la narration christologique à l'extérieur du livre, révélant un peu mieux la façon dont le livre est un lieu de narration, doué d'espaces de différentes valeurs pour l'image, et combinant les techniques.

Les évangéliers (un type de livre évangélique spécifique, adapté aux lectures liturgiques) produits dans les années 970–980 dans les foyers ottoniens répondant aux commandes des aristocrates, ecclésiastiques et souverains, opèrent un changement radical dans les modalités mises en place depuis la fin du VIII^e siècle dans les livres latins. Quatre évangéliers, issus de l'abbaye germanique de Reichenau, contiennent les cycles narratifs christologiques les plus importants associés aux textes évangéliques dans des manuscrits latins (jusqu'à 80 scènes). Dans ces cycles pléthoriques, chaque image est insérée au plus près du texte, instaurant une dialectique visuelle inédite, y compris dans des précédents tardo-antiques.

Le moment ottonien concrétise la pénétration à l'intérieur du livre de cette narration en image, qui n'est plus cantonnée aux ivoires des reliures mais investit la proximité des textes. L'Évangile comme présence vivante du Verbe n'en est pas pour autant diminué, mais trouve dans la figuration un relai visuel où l'histoire de la vie du Christ renvoie à la trajectoire terrestre du Verbe incarnée comme réactivée par la liturgie. L'image endosse la faculté de donner à voir le corps christologique en une diversité d'états, convergeant tous vers sa présence réelle dans les espèces consacrées. La commémoration des événements de la vie du Christ, prioritairement à Noël et Pâques, donne lieu à une image qui permet de figurer ce que la liturgie rejoue et que seuls les clercs voient. Cela entraîne des évolutions substantielles des principaux thèmes iconographiques, en particulier autour de la Crucifixion qui connaît une démultiplication visuelle sans précédent, mettant au premier plan le corps défunt du Christ. À ce titre, l'évolution des conceptions eucharistiques vers un plus grand réalisme, selon une progression s'amorçant au IX^e siècle, forme la courbe sur laquelle les mutations de l'image progressent et s'organisent. La vision du corps historique du Christ présent sur l'autel, manifesté dans les événements de l'histoire de l'Incarnation, et présentifié par la succession des épisodes qui en forment le récit, prend peu à peu le pas sur une approche du décor et de l'ornement centrée sur le texte en tant que tel – et non sur son contenu – comme expression du Verbe divin. Entre la fin du VIII^e et le XI^e siècle, le statut de l'*historia* transforme les attentes quant à sa mise en image, dans et sur les livres d'évangiles.

Visions de l'Égypte dans l'art profane de la Renaissance entre France et Italie

Pourquoi François I^{er} et le Cardinal de Lorraine se déguisent-ils en sphinx pendant l'une des nombreuses mascarades organisées à la cour? Pourquoi le poète Pontus de Tyard imagine-t-il un bassin isiaque dans le château d'Anet? Pourquoi Étienne Dupérac copie-t-il à Rome la statue du prince et grand prêtre Padiimenemipet aujourd'hui au Louvre? Enfin, quel est le rôle joué par l'Italie dans la renaissance française de l'Égypte?

Cette étude porte sur l'interaction complexe entre continuité historique et artistique, discontinuité, survie et re-naissance. Travestissements des dieux, incompréhensions et détournements sémantiques parent d'autres significations les vestiges égyptiens et leurs avatars gréco-romains. En employant les outils épistémologiques de l'histoire de l'art, de l'anthropologie visuelle, de l'histoire des idées et de la littérature, nous proposons une réflexion sur l'héritage, autant que sur les processus créatifs qui ont assuré la postérité d'une antiquité étrange, complexe, changeante, proche et distante à la fois. Nous interrogeons l'histoire de la réception des *egyptiaca*, de leur circulation iconique et culturelle, ainsi que les déclinaisons multiples de leur reproductibilité en envisageant les différents supports et modalités d'expression artistique, de la petite à la grande échelle. Nous retraçons donc l'histoire de la réception et des métamorphoses des monuments et des images égyptiennes à la Renaissance qui avaient d'abord germé et fleuri en Italie et avaient été ensemencés par la suite dans l'humus particulièrement fertile du «jardin France». Quelles étaient les conditions de cette implantation et les raisons de la naissance d'une «manie» qui a traversé les siècles jusqu'à Champollion, et bien au-delà?

Pendant sa renaissance française, l'Égypte prend de nouvelles significations et fait l'objet d'associations inédites; elle est interprétée, comprise, mal comprise et, bien sûr, manipulée à des fins politiques. Jean Desmoulins réélabore à l'intention de Louise de Savoie les hiéroglyphes de l'*Hypnerotomachia Poliphili*; un couple de statues égyptisantes surveille la porte du pavillon des Armes du château de Fontainebleau; un obélisque éphémère monumental, orné de hiéroglyphes encomiastiques, expressément inventés pour l'occasion, est érigé lors de l'entrée parisienne d'Henri II en 1549; un sphinx avec une mystérieuse phrase latine est placé à l'entrée du château de Claude d'Urfé dans le Forez... Sans oublier que la première édition illustrée des *Hieroglyphica* d'Horapollon est publiée à Paris en 1543. Les savants français essayent de percer les secrets de la sagesse égyptienne. Nostradamus interprète les hiéroglyphes d'Horapollon, d'autres relisent l'*Asclepios*, le *Pimander*, ou les *Mystères d'Égypte* de Jamblique. Lefèvre d'Étaples et Symphorien Champier

étudient les *Hermetica*... La figure du grand mage trois fois grand – Hermès Trismégiste – se détache, imposante et mystérieuse de ce fond syncrétique. Est-il l'égyptien Thot, le gréco-latin Hermès-Mercure, ou le juif Moïse?

La première égyptomanie française a commencé. Envoyé en mission à Rome par François I^{er}, Primaticcio moule les sculptures antiques les plus prestigieuses afin de les couler en bronze à son retour à Fontainebleau. Ces noires et reluisantes copies comprennent deux sphinx qui ont disparu plus tard dans le creuset révolutionnaire. Avec elles, l'artiste italien conduit à la cour de France la «Cléopâtre» que le César pontife Jules II avait emprisonnée dans son jardin au Belvédère. Elle dormait, la belle de marbre, observée et désirée, mais personne ne savait qu'elle n'était pas la reine d'Égypte, mais Ariane, l'épouse de Dionysos. Lorsque sa doublure de bronze trouve sa place à Fontainebleau, le César français l'enferme dans le réseau des renvois et résonances entre peinture, stucs et sculptures habilement tissé dans sa galerie privée, au cœur du débat sur le *paragone* dont trois italiens – Rosso Fiorentino, Primaticcio et Cellini – sont les acteurs principaux dans le château. La reine d'Égypte obtient le premier rôle quelques années plus tard lorsque, transfigurée sur la scène, elle est la protagoniste de la tragédie d'Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*. Entretemps, les ombres égyptiennes qui l'avaient suivie de Rome ont changé de dimensions, se sont métamorphosées en motifs ornementaux «libres et cocasses», ou ont été capturées dans les arabesques fantasques des grotesques pour devenir des images de répertoire malléables et modulables qui fourmillent sur les supports les plus variés dans une incroyable effervescence décorative quelque peu gratuite. En parcourant les voies multiples des processus créatifs, ce travail explore une Égypte qui est moins un lieu qu'une idée, moins une réalité historiquement déterminée qu'une figure du souvenir culturel. C'est non seulement une terre sans confins géographiques certains, mais aussi sans confins temporels puisque ses origines s'enfoncent dans un passé révolu, jusqu'au commencement du monde. Écrin de sagesse et de justice, berceau de toutes les nobles inventions et de la civilisation, son prestige en fait aussi la plus importante des conquêtes romaines. Si la soumission de l'Égypte est la preuve de la grandeur de l'empire romain, Rome est une petite Égypte, la ville des obélisques et des étranges divinités qui continuent à émerger de la terre au Campo Marzio où s'érigeaient jadis les grands temples d'Isis et Sérapis. Certes, la France possède des obélisques et des pyramides d'époque romaine, mais il faudra attendre jusqu'à 1836 pour voir un vrai obélisque égyptien s'implanter sur le sol français dans la place parisienne de la Concorde. Faute de grive, une Égypte de plâtre, de bois et de toile surgit, ne serait-ce que pendant quelques jours, lors de ces grands rituels publics qui sont les entrées royales. Incarnations à la fois du pouvoir et du savoir, ces monuments éphémères sont investis d'une forte dimension symbolique et sont en même temps les témoins de la *translatio studii et imperii* dont la France se considère comme le point d'arrivée. Ce travail veut contribuer à l'étude de ces «figures du souvenir» avec leurs mutations et ramifications en proposant un aperçu de l'histoire de la représentation de l'Égypte dans la mémoire culturelle de l'Europe de la Renaissance. Très peu connue, cette première égyptomanie – en entendant par là le processus créatif néo-égyptien – est «un cas étonnant d'imagination rétrospective» (Assmann).



MARIE GISPERT, HICSA

Jean Cassou, une histoire du musée d'art moderne

Conservateur puis conservateur en chef du musée national d'Art moderne de 1945 à 1965, Jean Cassou est celui qui a permis la réouverture du musée national d'Art moderne en 1947, celui qui en a dirigé la politique pendant près de vingt ans. Mais son intérêt pour les questions muséales, sa pensée et même son action à ce sujet sont loin de se limiter à ces vingt années décisives. Membre du cabinet de Jean Zay, inspecteur des Monuments historiques et chargé de mission pour les Affaires artistiques, il est nommé en janvier 1938 conservateur adjoint du musée du Luxembourg aux côtés de Louis Hautecœur. Dans les années 1970, l'homme de près de 80 ans réunit une importante documentation sur le futur Centre Pompidou et fait partie des plus fermes opposants au projet, craignant qu'il n'absorbe complètement le musée national d'Art moderne et n'en dénature l'esprit, et s'inquiétant de son aspect commercial marqué. Cassou meurt en 1986 : c'est ainsi plus d'un demi-siècle de réflexion sur ce que devrait être un musée d'art moderne qu'embrasse le conservateur. Il fallait donc d'inscrire ces réflexions dans la durée – une cinquantaine d'années – et dépasser le seul cadre du musée national d'Art moderne, tout en gardant Cassou comme point de repère, approches qui n'avaient jusque-là été privilégiées ni dans les études sur l'ancien conservateur en chef, ni dans celles sur l'histoire du Musée national d'art moderne. Il s'agit donc ici de confronter le parcours de Cassou à l'évolution des musées d'art moderne, de comprendre la position de Cassou vis-à-vis du musée d'art moderne à la lumière de l'évolution de la pensée et de la pratique muséales des années 1930 aux années 1970 mais aussi d'éclairer cette évolution au travers de la position et de l'action de Cassou.

Cette étude peut donc d'abord se définir en creux. Elle n'est pas un essai sur Cassou et l'art moderne, ni sur Cassou et la modernité. La question de ce qu'aime et de ce que n'aime pas le conservateur en matière d'art moderne, voire de ce qu'il défend et de ce qu'il ne défend pas, ne constitue pas le cœur de notre propos et ne sera envisagée que dans la mesure où elle détermine non pas seulement son action comme conservateur mais également sa pensée du musée d'art moderne. Il ne sera pas non plus question de retracer précisément l'histoire des collections du musée national d'Art moderne sous la direction de Jean Cassou, ni même l'histoire du musée lui-même. La problématique ici envisagée est celle du musée d'art moderne en général et non celle du seul musée national d'Art moderne tel qu'il s'est concrétisé à Paris en 1947, même s'il est évident que la pensée du musée de Cassou est le plus souvent une pensée pratique, prenant pour principal cas d'étude son propre musée. Notre approche ne saurait pas non plus être celle d'une biographie intellectuelle de Jean Cassou, puisque nous avons choisi de nous concentrer sur la question du musée et que la vie de Cassou est aussi celle d'un écrivain, d'un poète, d'un traducteur, d'un

critique artistique et littéraire, celle d'un militant également, inscrit dans la complexe histoire de son temps. Elle n'est rien de tout cela, mais à chaque piste emprunte néanmoins. Impossible en effet de comprendre les débuts du musée d'Art moderne sans envisager les idéaux politiques, et pas seulement culturels, du Front populaire; impossible également de comprendre ces débuts – et notamment la place faite à l'art français et à l'École de Paris – sans considérer la participation de Cassou à la Résistance dès la fin de l'été 1940; impossible d'apprécier la physionomie internationale des collections du musée sans prendre en compte l'engagement de Cassou pour la République espagnole et son appétence pour les lettres espagnoles; impossible enfin d'expliquer son idée d'un musée «synthétique» sans tenir compte de son activité de poète et d'écrivain et de ses liens avec la littérature, la philosophie et la musique de son temps.

En cela, notre étude, sans être une biographie à proprement parler, emprunte certaines pistes à cette méthodologie qui s'est largement renouvelée ces trente dernières années, abandonnant le récit linéaire et orienté que Bourdieu qualifiait d'«illusion biographique». Notre approche s'inscrit en partie dans une voie défrichée depuis une quinzaine d'années, à la suite du développement des *museum studies*: celle de monographies consacrées à des acteurs du monde des musées, centrées sur des figures dont l'importance de leur marque sur l'histoire de la muséographie moderne laisse peu de place à la polémique, comme Alfred H. Barr Jr, Willem Sandberg et Pontus Hultén ou, plus récemment pour le domaine français, François Mathey et Georges Henri Rivière. Ces ouvrages se présentent néanmoins pour plupart sous la forme de récits de vie ou se limitent aux années durant lesquelles ces personnalités ont dirigé des institutions muséales. Notre démarche est autre. À en croire Bourdieu, qui affirme que l'on ne peut «comprendre une trajectoire [...] qu'à condition d'avoir préalablement construit les états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée¹», on ne pourrait envisager d'étudier la trajectoire de Cassou – trajectoire qu'il définit comme le «vieillessement social» d'un individu, qu'il distingue du vieillissement biologique – qu'après avoir reconstruit l'histoire des différents champs qu'il a traversés, et notamment du champ artistique ou, plus précisément encore, du champ muséal. Nous faisons le pari qu'il est en réalité possible de comprendre – au sens de rendre intelligible mais aussi d'embrasser ensemble – les deux choses simultanément: qu'analyser la trajectoire de Cassou permet de construire les états successifs du champ muséal, et que cette construction, notamment la réflexion sur ce qui unit le conservateur en chef aux «autres agents engagés dans le même champ²» peut en retour éclairer la trajectoire de Cassou. Nous partageons ainsi la conviction que cette approche par l'individu, par le singulier, «loin d'être réductrice, permet au contraire de balayer large: s'y lisent en filigrane les enjeux politiques d'une époque, les routes possibles qui s'ouvrent au choix individuel, les paramètres

1. Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», Pierre Bourdieu, «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62–63, 1986, p. 69–72, ici p. 72.

2. Ibid., p. 72.

qui pèsent sur ce choix³». Si les enjeux sont ici culturels autant que politiques, il apparaît clairement que la réflexion sur les choix de Cassou vis-à-vis du musée et les raisons de ces choix en disent autant sur son époque que sur lui-même.

Afin de comprendre avec le plus de nuance et de précision possibles ce que furent la pensée et l'action de Cassou, nous avons opté pour une démarche empirique extrêmement attentive aux sources. Il s'agissait en premier lieu de s'attacher aux écrits de Cassou lui-même, dans une approche exhaustive de ses articles sur le musée: depuis son article sur le musée de Grenoble dans *Marianne* en 1935⁴ jusqu'à l'entretien paru dans *Le Monde* à sa mort en 1986⁵, ce sont ainsi les constantes, nombreuses, et les évolutions, nécessaires, de sa pensée sur le musée que nous avons pu commenter et tenter d'expliquer. Cette pensée devait par ailleurs être confrontée à son action et c'est donc là encore à partir d'un important travail sur les sources que cette réflexion a été bâtie, aussi bien aux Archives nationales dans les fonds du Musée du Luxembourg puis du Musée national d'art moderne et du Ministère de l'Éducation Nationale puis du Ministère de la culture, que dans le fonds Cassou conservé à la BnF. Il était enfin nécessaire de resituer ces sources en fonction des positions successives que tient Cassou dans les champs politique, culturel, muséal et étatique et donc de comparer son discours à celui d'autres acteurs de ces champs.

Notre méthode fut également interdisciplinaire. Travailler sur Cassou suppose en effet d'associer à une approche historique de l'art une approche historique – tant il fut lui-même acteur de l'histoire, et ce, comme le montre cet ouvrage, jusque pendant la guerre d'Algérie et Mai 68 – mais aussi, de manière moins attendue, sociologique. L'enquête sur les publics qu'il commande pour son musée en 1964–1965 tout comme sa fréquentation de sociologues à l'EPHE entre 1965 et 1970 interrogent en effet ses rapports avec la sociologie de l'art. La pluridisciplinarité, plutôt que l'interdisciplinarité, est essentielle aussi en ce qu'elle est au cœur de la pensée de Cassou qui n'envisageait le musée et les expositions que comme les témoins d'une civilisation dans son ensemble. Dès lors il souhaitait réunir non pas seulement la peinture, la sculpture et l'estampe mais également l'architecture, les arts décoratifs, le cinéma, la littérature ou la musique, dans un musée qu'il souhaite synthétique. Les «Sources du XX^e siècle» organisées en 1960, tout comme le projet de Musée du XX^e siècle qu'il met ensuite en œuvre avec Maurice Besset en sont des exemples frappants.

3. Jean-François Sirinelli, «Avant-propos», *Dictionnaire de la vie politique française au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1995, p. VI.

4. Jean Cassou, «Le Musée de Grenoble au Petit Palais», *Marianne*, 3^e année, n° 121, 13 février 1935, p. 5.

5. Jean Cassou, «Rencontre XII. Jean Cassou et les cimaises de l'art vivant / Jacques Michel» [Interview], 27 janvier 1986.

Empruntant à différentes méthodes, ce travail sur Cassou et le musée propose un certain nombre d'éléments inédits et féconds pour l'histoire des musées, l'histoire des expositions, mais aussi l'histoire des médiations en général.

Outre l'analyse détaillée de plusieurs des expositions organisées au musée national d'Art moderne en 1947 et 1965, cet ouvrage permet surtout d'inscrire ces cas d'étude dans des problématiques plus globales qui interrogent la place des expositions temporaires dans la politique muséale, et, au-delà, dans la politique culturelle. Ces expositions apparaissent en effet comme des rouages essentiels permettant à la fois de pallier aux lacunes du musée, notamment en matière d'art étranger, d'assurer la place du musée sur la scène internationale mais aussi de réfléchir aux procédés muséographiques, comme en témoignent par exemple « 50 ans d'art aux États-Unis » en 1955 et surtout « Les Sources du XX^e siècle » en 1960. Ces questionnements muséographiques sont aussi ceux qui apparaissent à l'échelle du musée et non plus des seules expositions temporaires. L'évolution de l'accrochage, de la circulation ou de la place faite à la documentation, depuis le Musée du Luxembourg jusqu'au Centre Pompidou, est ainsi analysée, tout en insistant également sur la compréhension de l'art moderne qui sous-tend une telle évolution. Un certain nombre de malentendus et d'imprécisions sont également levées: ainsi de la place de Cassou au Musée du Luxembourg entre 1938 et 1940, de la période de crise au Musée national d'art moderne dans la deuxième moitié des années 1960 et du projet du Musée du XX^e siècle. Cet ouvrage est en effet l'occasion de témoigner de la complexité des relations du musée d'art moderne avec l'État – sous les différentes formes qu'il prend sur notre période, depuis la Direction des beaux-arts et la Direction des Musées de France jusqu'au Ministère de la culture –, le Musée national d'art moderne apparaissant souvent comme un véritable enjeu de pouvoir. La crise qui suit le départ de Cassou en 1965 et la crispation autour de la figure de Dorival comme la question du statut du Centre Pompidou vis-à-vis de l'État et de la direction des Musées de France n'en sont que les exemples les plus frappants.

Ce travail sur Cassou et le musée d'art moderne permet également d'envisager la question des circulations artistiques et d'une approche transnationale à la fois de l'art et des musées. La constitution des collections comme l'organisation des expositions, voire, plus encore, l'articulation entre ces collections et ces expositions, témoignent ainsi de la complexité de la réception de l'art étranger en France, complexité qui doit être mise en regard de la position de Cassou bien au-delà de ses vingt années passées à la tête du musée national d'Art moderne. De même, l'action du conservateur en chef ne peut être comprise sans être inscrite dans le cadre plus général non seulement de l'action d'autres musées dans le monde, mais également de la collaboration et de la concurrence entre ces musées: « ces cordiaux échanges d'œuvres et d'idées, [...] cette vaste circulation artistique qui, dans notre époque tragique, constituent le seul aspect positif et consolant de ce que nous appelons la civilisation moderne⁶ », écrit Cassou en 1954.

6. Jean Cassou, « Préface », *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1954, p. IV.

L'ouverture du musée au public, notamment populaire, apparaît enfin centrale dans ces réflexions, ouvrant à une histoire des médiations. La terminologie employée et son évolution au cours de la période étudiée – popularisation, éducation populaire, instruction, enseignement, instrument de culture des masses – disent évidemment beaucoup des buts du musée et doivent être replacées dans une réflexion plus large sur l'emploi de ces termes dans d'autres champs que le champ muséal. La place et le rôle du conservateur au sein de ce musée tourné vers le public apparaissent dans ce cadre comme l'une des questions les plus débattues. Au fur et à mesure que les expositions se multiplient, que le musée s'étend et s'ouvre à de nouveaux types de relation avec le public, les missions des conservateurs se diversifient et leur nombre comme leur rôle doivent être redéfinis. Le départ de Cassou, le problème Dorival et les questionnements autour du Centre Pompidou s'inscrivent ainsi dans un contexte plus globalement difficile pour le musée et une étude sur la longue période sur le personnel du Musée national d'art moderne et ses spécificités – dans une approche à la fois historique de l'art et sociologique – permettrait certainement de comprendre mieux encore l'évolution du musée sur cette période.

L'art de la décolonisation. Relations transnationales entre la France et le Sénégal 1950–1970

Jusque récemment, l'histoire de l'art des lendemains de la Seconde Guerre mondiale a essentiellement été envisagée sous un angle national et occidental: la compétition entre Paris et New York est bien connue (Serge Guilbaut), tandis que l'art américain ou l'art français ont fait l'objet de nombreuses expositions et publications (Laurence Bertrand Dorléac, Eric de Chassey, Catherine Dossin). Les scènes artistiques africaines ont, quant à elles, donné lieu à d'importantes études, qu'il s'agisse des ouvrages d'Elizabeth Harney pour le Sénégal, de Chika Okeke-Agulu pour le Nigéria ou d'Elizabeth W. Giorgis pour l'Éthiopie. Mais il semble que ces champs de recherche se soient constitués de manière parallèle, selon des répartitions par aires culturelles qui ne rendent pas compte des circulations des artistes et des œuvres, à l'époque. Inscrit dans le champ d'une histoire mondiale (Romain Bertrand, Patrick Boucheron) et connectée (Sanjay Subrahmanyam), le présent ouvrage procède à l'étude des échanges et des circulations (artistiques, diplomatiques et politiques) entre la France et le Sénégal dans les années 1950 à 1970. En histoire de l'art, ce moment est généralement considéré comme transitoire (Terry Smith), souvent conçu entre les parenthèses d'un *après* la guerre et d'un *avant* la mondialisation des années 1990: dans cette logique, l'art contemporain véritablement international (ne se limitant pas à l'Europe et aux États-Unis) n'advierait qu'à partir de l'exposition *Magiciens de la terre*, et toutes les initiatives antérieures (souvent réalisées hors de l'Europe) sont considérées comme une série d'essais inaboutis dont auraient résulté des œuvres calquées sur le modèle européen. L'exposition parisienne de 1989 fit table rase de cette époque en renouant avec l'idée du « primitif » et en présentant des créations lavées de tout lien avec le vieux continent: masques, autels vodous et sculptures funéraires ... Le « tribal » était de retour et offert au marché qui se hâta de construire un art contemporain « authentique ». La littérature anglo-saxonne prit, quant à elle, le chemin inverse, insistant plutôt sur l'idée de rupture avec l'Europe, de radicale opposition, d'une modernité qui ne devait rien à l'Occident (*The Short Century*, MoMA, 2001). Or, les œuvres qui accompagnèrent les Indépendances témoignent de liens, d'affinités, d'échanges évidents avec l'Europe. Plutôt que de penser l'histoire sur un mode binaire opposant l'Occident au reste du monde, les victimes aux bourreaux, ce livre invite à embrasser la complexité des échanges, le partage des luttes, les affinités politiques et esthétiques dans une concordance de temps qui permet d'inscrire pleinement les œuvres de cette époque dans une histoire sociale et culturelle de l'art.

Le deuxième parti pris méthodologique de cet ouvrage consiste à envisager les créations artistiques pour leur apport historique, et non seulement pour leur appartenance à des catégories esthétiques: films, peintures ou tapisseries entrent ainsi en dialogue pour restituer la texture d'un moment qui ne se construit pas par la juxtaposition de cases hermétiquement closes. Dans les années 1970, déçus par les lendemains des Indépendances, le peintre Iba Ndiaye et le réalisateur Djibril Diop Mambéty optèrent ainsi tous deux pour le symbole du sacrifice: le premier en peinture dans la série *Tabaski*, le second en cinéma dans *Touki Bouki*. Tous deux eurent recours à l'onirique et à la poésie, tandis que la colère qui traversait leurs réflexions résonnait avec les luttes en cours au Sénégal. Les échanges et partages ne se limitèrent pas non plus aux frontières nationales: les résistances des artistes sénégalais vis-à-vis de l'instrumentalisation de leurs œuvres par Senghor et l'équipe française en charge de *L'art sénégalais d'aujourd'hui* (Grand Palais, 1974) rejoignent la critique des Malassis qui retirèrent leur fresque, *Le grand Méchoui*, de l'exposition des collections du Président Georges Pompidou, au Grand Palais, en 1972. Sembène Ousmane et Bernard Rancillac se retrouvent, en 1966, dans leur critique du Festival mondial des arts nègres: l'un utilisant la caméra pour réaliser *La noire de ...* (1966), l'autre dans un triptyque aux couleurs de feu. C'est d'ailleurs le soutien aux incendiaires du centre culturel français en 1971, à Dakar, qui vaudra à Omar Blondin d'être emprisonné, lui qui quelques années plus tôt, à Paris, jouait son propre rôle d'étudiant marxiste dans *La Chinoise* de Jean-Luc Godard. Ces œuvres et événements n'avaient jamais été envisagés dans leur contemporanéité car les ornières disciplinaires nous empêchaient de les lier et de les penser conjointement. La littérature postcoloniale, l'histoire mondialisée ou décoloniale ont ceci de vertueux, qu'ils nous aident à penser autrement pour mieux voir ce qui fut toujours présent, mais qui avait été relégué aux marges ou au transitoire.

Notre démarche rejoint en ce sens celle de Béatrice Joyeux-Prunel dans une volonté de rendre visible une pluralité de centralités: Dakar est à ce titre abordé comme un lieu de création et de rayonnement au même titre que Paris, New York ou Lagos. Mais l'attention portée à cette scène, jadis considérée comme périphérique, n'induit pas pour autant la mise au ban de tout ce qui fut publié auparavant, comme le suggère Joyeux-Prunel. Regarder autrement n'est pas réviser ou annuler mais contribuer à bâtir autrement un récit plus juste, en révélant les rouages de l'enquête. Ainsi, si les capitales telles que Paris et New York ne furent certes pas les seules pourvoyeuses de modernité, elles n'en constituèrent pas moins de véritables pôles attractifs pour les artistes des Suds. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle certains d'entre eux se rendirent à Paris dans les années 1950. Fuyant la sclérose du monde colonial, des artistes tels que le sud-africain Ernest Mancoba ou le sénégalais Iba Ndiaye vinrent à la capitale en quête de liberté, d'innovation et d'échanges avec leurs pairs. La scène artistique parisienne est ainsi envisagée ici sous l'angle de la présence et de l'apport de ces artistes, pour mieux inverser les regards et repenser la notion même d'École de Paris (Laurence Bertrand Dorléac, Natalie Adamson). Pour restituer la complexité de ce moment historique particulier, *L'art de la décolonisation* adopte

une approche multiscale et située, en envisageant à la fois le rôle des autorités officielles (André Malraux, Léopold Sédar Senghor, le Général De Gaulle ou Georges Pompidou), des institutions (les musées, les écoles d'art) et la pratique des artistes et des activistes anti impérialistes. Au plus près des œuvres et des archives, cet ouvrage fait le choix d'une étude culturelle large et polyphonique en portant l'attention sur les lieux de la rencontre: les ateliers, les œuvres d'art, les expositions et les revues sont envisagés comme autant de sites de création, de contestations, d'ajustements et de débats qui témoignent des rapports de force qui agitent la scène artistique de ces années marquées par la guerre froide et dont les ramifications se font ressentir aujourd'hui encore.

La notion de «décolonisation» telle qu'elle est utilisée dans ce livre s'inscrit ainsi moins dans la lignée de Walter Dignolo, que dans une réflexion plus ciblée sur l'histoire coloniale et ses ramifications dans le temps présent. L'un des arguments défendus ici consiste à envisager cette notion comme un processus (Frederick Cooper) toujours en cours, plutôt que comme un point de rupture radical. À cet égard, le chapitre consacré à la politique d'échanges d'œuvres d'art mise en place en 1967 entre le Sénégal et la France éclaire d'un angle nouveau la question des restitutions qui agite le débat public depuis le discours prononcé par Emmanuel Macron à Ouagadougou en 2017. La nature transnationale des échanges est questionnée pour comprendre ce qui permet de maintenir les liens qui unissaient ces deux pays au-delà de l'époque coloniale: c'est la mise en place d'une politique de coopération qui est en jeu ici et qui implique la formation, l'échange d'expertises et la circulation des agents (artistes, coopérants, experts). L'importance conférée aux symboles, à la culture et aux arts dans cette perpétuation des liens et des rapports de pouvoir constitue l'une des principales singularités des modèles français, tandis que les Britanniques privilégiaient plutôt la dimension économique du rapport à l'Empire. Comparative, transnationale et connectée, cette étude offre de nouvelles clés de compréhension du présent par une immersion dans la texture des œuvres et des débats du passé.



Programmes de recherche

2022

Responsables scientifiques: Claire Betelu, HiCSA et Oriane Beaufils,
Château de Fontainebleau

En partenariat avec le Château de Fontainebleau
Soutenu par le DIM-MAP Île-de-France

Étude et restauration des chiens de Louis XV de Jean-Baptiste Oudry

PictOu s'engage dans sa quatrième phase. Une synthèse documentaire, réalisée en 2018–2019, avait notamment permis de dégager un corpus d'étude à même d'éclairer la technique de Jean-Baptiste Oudry. Le projet s'était alors consacré en 2018–2019 à l'étude iconographique, patrimoniale et matérielle du cycle les *Quatre saisons* conservé au château de Versailles. L'examen des œuvres s'était déroulé dans les ateliers du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF). En 2020–2021, à l'occasion du chantier des collections du Musée de la chasse et de la nature (mCN), l'ensemble des portraits d'animaux du musée peint par Oudry ont pu être étudié. Soutenu par le DIM-MAP Île-de-France, dans le cadre du projet RIR-Peint, une partie des résultats de cette séquence de recherche sera notamment partagée lors de la journée d'étude *Oudry. Art et matérialité*, le 20 juin 2022, à l'auditorium du mCN (voir aussi p. 32 de l'agenda).

La nouvelle phase du projet se déroule dans les salles du château de Fontainebleau. PictOu s'intéresse à présent aux débuts d'Oudry au service du Roi. Les portraits de chiens de Louis XV, présentés dans l'exposition dossier *Cave Canem. Jean Baptiste Oudry et les chiens de Louis XV* (23 octobre – 30 juin 2022), sont analysés à cette occasion. Pour la première fois pour PictOu, restauration et étude sont conduites conjointement. Aucun traitement curatif n'est à prévoir. La proposition relève de la restauration, dans la mesure où nous envisageons de travailler sur le rendu esthétique de l'ensemble. L'encrassement général, les irrégularités de vernis, certaines transparences accrues et des lacunes perturbent l'appréciation de la touche et de la palette. Dans cette phase, l'étude matérielle se concentrera sur l'examen des processus de dégradation.

Responsables scientifiques: Jean-Philippe Garric, HiCSA, Michele Luminati,
Lucernaïuris – Institut für Juristische Grundlagen, Letizia Tedeschi
(porteur principal), Archivio del Moderno, Mendrisio et Maurizio Viroli,
Università della Svizzera italiana et Princeton

Dans le cadre du programme *Synergia*

Milan et le Tessin (1796 – 1848), construire la spatialité d'une capitale européenne

La recherche porte sur la spatialité urbaine – une réalité physique et culturelle – qui est étudiée ici à travers l'exemple de Milan, de son territoire et du canton du Tessin, dans la première moitié du XIX^e siècle: un cas d'étude qui permet de construire un modèle sophistiqué d'hybridation, où les transformations physiques, architecturales et urbaines, les mutations culturelles et celles des cadres juridiques, sont déterminées par l'hégémonie de Paris, puis de Vienne, sans rompre pour autant avec la continuité des pratiques et des coutumes propres aux territoires de langue. Suivant une hypothèse principale qui définit la spatialité comme une réalité à la fois physique et culturelle, elle croise, dans une perspective interdisciplinaire, des approches qui relèvent de l'histoire du droit, de l'histoire culturelle, de l'histoire de l'architecture.

Le projet se propose d'analyser l'évolution de Milan et du Tessin avec un partenariat interdisciplinaire, l'étude des transformations physiques de la ville et des projets prenant appui sur une approche transversale de trois domaines qui contribuent fortement à la formation de la spatialité urbaine: les évolutions juridiques, les politiques éditoriales, et l'opinion publique. Il s'agit de présenter Milan comme l'archétype d'une capitale européenne contemporaine: un modèle alternatif à celui des capitales nationales porteur d'une idée de spatialité associant les dimensions physiques, intellectuelles et culturelles de la ville. L'objectif général du projet est donc de dégager, à partir de la situation milanaise, une méthode et des outils valides pour aborder un corpus plus vaste de villes européennes, donc de proposer un nouveau paradigme qui mette en évidence, voire revendique, les caractères et les valeurs d'une centralité relative dans un système territorial complexe, où le Tessin joue un rôle de premier plan.



PROGRAMME DE RECHERCHE 2019 – 2022

Responsables scientifiques: Lucie Cesalkova, Académie des Sciences (Prague),
Vinzenz Hediger, Goethe-Universität (Francfort), Sylvie Lindeperg,
HiCSA et Francesco Pitassio, Università degli Studi di Udine

En partenariat avec l'Association des Cinémathèques Européennes,
le Deutsches Filminstitut, l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa,
le National Film Archive de Prague

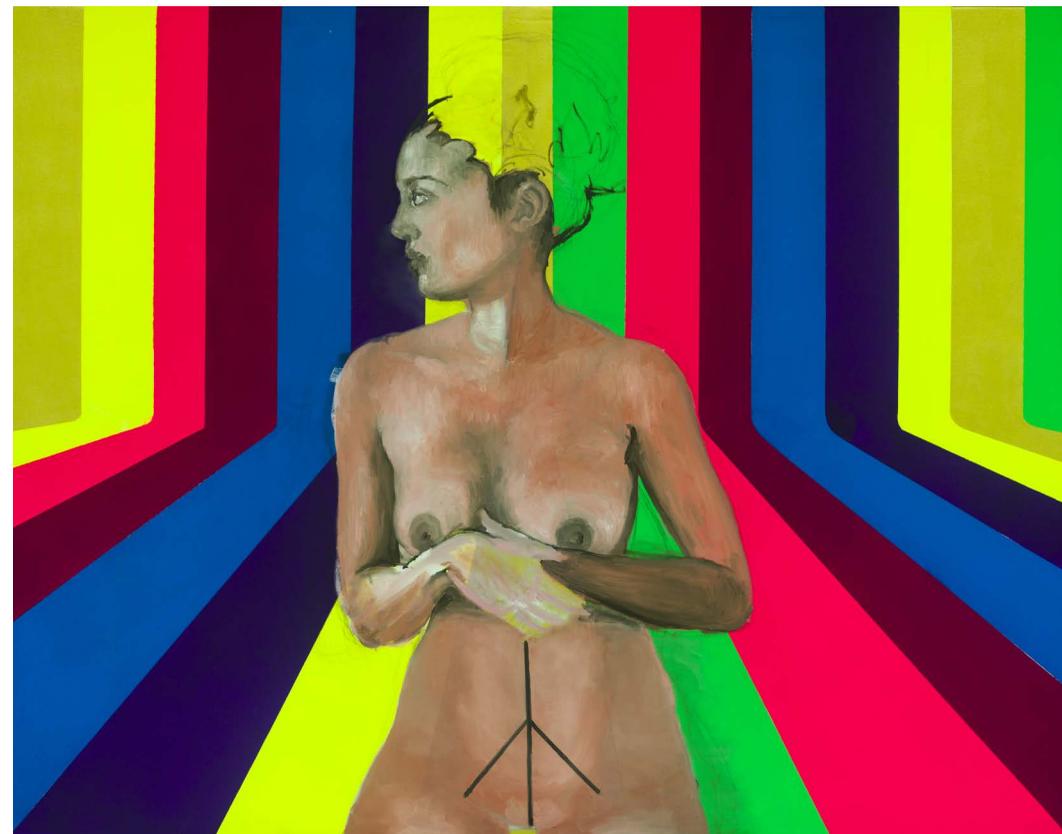
Post-doc Perinne Val, HiCSA

Projet de recherche lauréat du programme HERA
«Public Spaces: Culture and Integration in Europe»

VICTOR-E

Comment les représentations des espaces publics – particulièrement celles liées aux dommages de guerre et aux efforts de reconstruction – ont-elles contribué à modeler les politiques étatiques, à forger les imaginaires, à redéfinir les identités et les communautés nationales dans l'Europe d'après-guerre? De la fin des hostilités (1944–1945) jusqu'à la période de «Détente» (1956), le projet étudiera la manière dont les actualités filmées et le cinéma documentaire mirent en récit les politiques de reconstruction et une culture du trauma – ruines, destructions, personnes déplacées, remodelages des frontières. L'espace public est envisagé comme un lieu privilégié de construction narrative des communautés régionales, nationales et supranationales. Le projet **VICTOR-E** réunit des spécialistes du cinéma de non-fiction dans quatre pays européens (enseignants-chercheurs et post-doctorants) qui travaillent en collaboration avec les représentants de grandes institutions d'archives. Les recherches s'appuient sur un corpus de sources écrites, l'analyse des documents audiovisuels ainsi qu'une vaste collecte d'entretiens oraux. Outre des publications scientifiques et des colloques, le programme comprendra la création d'une exposition virtuelle multilingue mise en ligne sur le site European Film Gateway. Elle donnera accès aux résultats de la recherche, aux témoignages oraux et présentera de nombreuses archives filmées qui éclaireront la manière dont le cinéma et les médias audiovisuels représentèrent les destructions de guerre et modelèrent l'espace public européen dans une perspective mémorielle et socio-politique.

Voir aussi p. 18 et p. 20 de l'agenda.



Responsables scientifiques: Arnaud Bertinet, HiCSA, et Juliette Lavie,
docteur de l'université Paris-Nanterre

En partenariat avec: ADRA (Association de Recherche
et Développement des Artothèques)

ARP – Les artothèques publiques françaises et leurs collections

La première artothèque publique a été inaugurée il y a une cinquantaine d'années en France en se référant à des modèles et à des contre-modèles pour définir ses ambitions et ses méthodes, d'une part le modèle allemand, d'autre part le modèle nord-américain, quoique de façon moins évidente et moins assumée. Plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis les premières créations; pourtant le déficit de reconnaissance de cet établissement culturel, de ses missions, de ses actions et surtout de ses collections est important. Les artothèques font pourtant partie des dispositifs anciens, expérimentés au sein des Maisons de la culture dans les années 1960 par le ministère des Affaires culturelles, avant d'être reconfigurés en 1976 à Grenoble, puis déployés à l'échelon national, dès 1982, dans les bibliothèques et les musées. L'ambition du ministère de la Culture est alors forte et ses intentions démocratiques. Il encourage jusqu'en 1986 la création d'artothèques par les collectivités en cofinçant et en orientant les premières acquisitions d'œuvres d'art contemporain originales, initialement des œuvres multiples (estampes et photographies), dans le but de permettre la constitution d'une collection en vue de la mettre à la disposition des particuliers sous forme de prêts. Si les subventions accordées par le ministère de la Culture s'arrêtent en 1986, les créations et les reconfigurations d'artothèques n'ont pas cessé, et l'enrichissement des collections s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui.

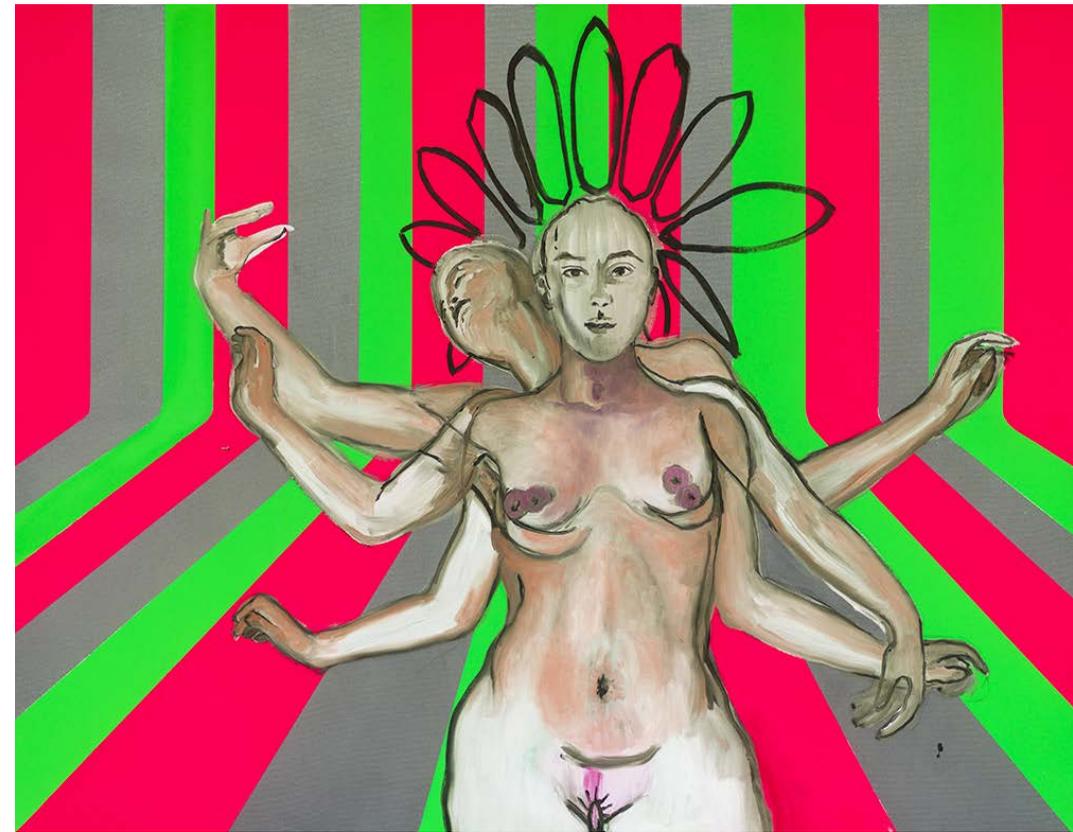
Combien d'artothèques ont été créées depuis 1982? Combien d'œuvres les artothèques publiques ont-elles acquises? Que conservent-elles aujourd'hui? Que sont devenues les collections des artothèques qui ont fermé comme celles de Toulouse, Saint-Brieuc, Montpellier? Quels ont été les effets de la politique d'acquisition de ces établissements sur l'économie de l'œuvre multiple en France? Comment les artothèques ont-elles fait évoluer leurs acquisitions au fil de leur histoire? Quel rôle les directeurs et directrices des artothèques, les conseillers artistiques ont-ils joué sur la sélection des œuvres, quel a été l'implication des marchands, des collectionneurs, des galeristes... dans ces choix? Personne aujourd'hui ne peut répondre à ces interrogations, car les artistes sont, avec les œuvres, les grands absents des études réalisées sur les artothèques. Cette absence conduit non seulement à méconnaître le rôle des artothèques sur les politiques culturelles, le marché de l'art et sur les carrières artistiques, mais surtout à n'avoir aucune vision globale des collections et à en sous-estimer la qualité et la valeur. Pourtant, bien des catalogues d'artothèques comptent des noms prestigieux français et étrangers de l'art contemporain depuis 1945: Pierre Alechinsky, Dieter Appelt, Lewis Blatz, Sonia Delaunay, Valérie Jouve, Barbara Kruger, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Bernard Plossu, Pierre Soulages.

L'équipe de recherche qui s'est constituée autour d'une réflexion sur l'importance des artothèques sur la création artistique contemporaine, a pour ambition de réaliser une étude inédite et d'envergure sur les collections des artothèques publiques françaises.

Voir aussi p. 42 de l'agenda.

Teri Wehn-Damisch – un parcours transatlantique entre les arts

Venant de New York, Teri Wehn-Damisch intègre au début des années 1970 le Service de la recherche de l'ORTF, à l'invitation de Pierre Schaeffer. Par la suite, elle deviendra productrice déléguée sur Antenne 2, où elle concevra des émissions sur l'art et la culture. Elle y produit par exemple *Zig Zag*, une émission mensuelle, qui favorisera ses passages entre les arts. En phase avec les grandes expositions de son temps, elle conçoit la série documentaire *Ping Pong*, qui lui permettra de faire fructifier sa culture transatlantique. À partir des années 1980, elle signe ses documentaires en tant que réalisatrice: face au monde de la photographie, du cinéma et de l'art (André Kertész, Michael Snow, Robert Morris), elle fait à nouveau preuve de son talent de la rencontre. Parmi ses portraits parisiens figurent plusieurs films dédiés à des femmes artistes ou intellectuelles, souvent originaires, comme elle, d'autres cultures: Sonia Delaunay, Gisèle Freund, Julia Kristeva. Les films sur l'architecte Phyllis Lambert ou sur l'ethnographe Françoise Héritier témoignent également d'un sens aigu de l'altérité. Ce projet souligne l'attention particulière que Teri Wehn-Damisch porte à la diversité culturelle et à la circulation transatlantique de l'art, tout en travaillant sur une contextualisation de son travail au sein de la filière audiovisuelle. Une série d'entretiens sera complétée par des recherches sur les expositions filmées et permettra de valoriser le fonds d'archives qu'elle a déposé à l'INA en 2017 et celui déposé à la Bibliothèque Kandinsky. Une rétrospective prévue du 13 au 16 avril 2022 (voir p. 16 de l'agenda), à la Galerie Colbert et au Centre Georges-Pompidou, suivie d'un atelier de recherche, constituera l'autre point fort du projet.





Carnet
des thèses
soutenues
à l'HiCSA

en 2021

De la tombe à la châsse : commémorer les dames et célébrer les saintes à l'époque romane (XI^e – XII^e siècle)

Jury

Claude Andrault-Schmitt, Professeur, université de Poitiers

Brigitte Boissavit-Camus, Professeure, université Paris Nanterre

Michel Lauwers, Professeur, université de Nice

Philippe Plagnieux, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Emmanuelle Santinelli, Professeure, université Polytechnique des Hauts-de-France

Cécile Treffort, Professeure, université de Poitiers, co-directrice de la thèse

Résumé

Au tournant des XI^e et XII^e siècles, les sources écrites, essentiellement dues à la main des clercs, sont peu disertes au sujet des femmes. Cependant, les monuments funéraires des grandes dames de l'aristocratie et des saintes n'ont rien à envier à ceux de leurs homologues masculins, et particulièrement pour les fondatrices. Épouses associées à leur mari ou assumant seules le rôle de figure tutélaire, elles font l'objet d'une commémoration à part qui se manifeste dans la réalisation de tombeaux d'exception.

Dans le cas des reines, leur effigie réapparaît même sur les tombeaux au XII^e siècle, comme pour Adélaïde de Savoie († 1154), bien avant la diffusion du gisant dans l'art funéraire. C'est également chez les saintes que l'on trouve quelques exemples de monuments romans de facture exceptionnelle, tel que le cénotaphe de sainte Pharaïlde. Ces œuvres sculptées de grande qualité soulignent la considération dont jouissent ces dames « hors du commun », loin du « mâle Moyen Âge » trop souvent associé à l'époque romane.

Approche des demeures médiévales de la partie septentrionale du duché de Bourgogne

Jury

Sylvie Balcon, Maître de conférences HDR, Sorbonne Université

Philippe Bernardi, Directeur de recherche, CNRS,

Laboratoire de Médiévisique occidentale de Paris

Pierre Garrigou Grandchamp, Docteur en histoire de l'art

Hervé Mouillebouche, Maître de conférences HDR, université de Bourgogne

Philippe Plagnieux, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

La partie nord de l'ancien duché de Bourgogne possède plusieurs sites riches en vestiges de constructions domestiques médiévales (XII^e–milieu du XVI^e siècle). Leur analyse architecturale, formelle et archéologique, en convoquant lorsque cela est possible la documentation ancienne (sources écrites et graphiques), rend possible la constitution d'un corpus cohérent d'édifices et de structures inséré dans une base de données. Cette démarche permet de cerner le fait domestique à travers de multiples thèmes : modes de conservation, analyses spatiales, aspects techniques, esthétiques et fonctionnels de la demeure et de ses dépendances, la notion de propriété, mais également les modes de construction et d'habitation. Cette approche globale dans le cadre d'un milieu représentatif examine un pan majeur de la société médiévale dans sa grande diversité.

Approche archéologique et architecturale des monastères de l'ordre des Célestins : l'exemple de Sainte-Croix-sous-Offémont (Oise – France)

Cotutelle internationale de thèse
université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – université Libre de Bruxelles

Jury

Philippe Bernardi, Directeur de recherche, CNRS,
Laboratoire de Médiévisiologie Occidentale de Paris
François Blary, Professeur, université Libre de Bruxelles, co-directeur de la thèse
Quitterie Cazes, Maître de conférences HdR, université Toulouse Jean-Jaurès
Alain Dierkens, Professeur, université Libre de Bruxelles
Philippe Plagnieux, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

Encore relativement peu étudié, notamment du point de vue architectural, l'ordre des Célestins jouit d'un prestige important à la fin du Moyen Âge et durant la période Moderne en Europe de l'Ouest. Si la plupart de leurs monastères ont aujourd'hui disparu, un nombre restreint de sites dispose encore de vestiges. Le prieuré de Sainte-Croix-sous-Offémont, implanté en forêt de Laigue, à quelques kilomètres de Compiègne (Oise), figure parmi les mieux conservés. Fondé en 1331 par Jean de Nesle et Marguerite de Mello, le monastère conserve encore en partie son église, son cloître et ses bâtiments claustraux, dont certaines structures remarquables du XVI^e siècle témoignent de l'introduction des formes italianisantes dans l'architecture en France. L'analyse minutieuse du bâti subsistant, des sources écrites et des documents graphiques, dessine l'évolution architecturale du monastère entre le XIV^e et le XVIII^e siècle. Largement marqués par les racines érémitiques des premiers temps de l'ordre en Italie, les édifices des Célestins traduisent du rapprochement progressif des religieux vers les élites laïques de leur temps. L'architecture, la topographie, les vestiges matériels et l'histoire des Célestins révèlent l'organisation interne et externe de leurs monastères, mais aussi leur influence sur les sociétés médiévale et moderne avant leur disparition peu avant la Révolution.

Le Désert italien. Formes, fonctions et réceptions d'un motif à la Renaissance (fin XIV^e – milieu XVI^e siècle)

Jury

Maurice Brock, Professeur émérite, université François-Rabelais de Tours
Hervé Brunon, Directeur de recherche, CNRS, Centre André Chastel
Philippe Morel, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Piroska Nagy, Professeure, université du Québec à Montréal
Daniel Russo, Professeur honoraire, université de Bourgogne

Résumé

La thèse porte sur les images du désert réalisées en Italie entre la fin du XIV^e et le milieu du XVI^e siècle. Elle s'interroge sur les relations entretenues entre sentiment et nature par le prisme des arts visuels produits à la Renaissance, en s'articulant autour de trois grands axes. Le premier est d'ordre historique. Il consiste à mesurer la sensibilité à la nature dans les images de la fin de l'Époque médiévale. Le deuxième axe explore la dimension et les usages sociaux des images du désert. Les œuvres sont destinées à des commanditaires variés, du banquier humaniste décorant son palais citadin aux communautés monastiques. La variété des spectateurs et des spectatrices pose la question des pratiques et des discours qui étaient produits devant les images. Enfin, le troisième axe s'interroge sur l'importance du motif du désert pour la créativité et l'*imaginatio* à l'aube de la Modernité. En s'appuyant sur un corpus de près de 2000 peintures, quelques sculptures et des dessins, cette thèse se nourrit des récents apports de l'histoire du paysage et des émotions, et se veut une contribution à l'histoire du sentiment paysager en Occident.

Le corps précipité. Chute et châtement dans l'art européen de la première modernité (XV^e – XVII^e siècle)

Jury

Giovanni Careri, Directeur d'études, EHESS
Ralph Dekoninck, Professeur, université Catholique de Louvain
Michel Hochmann, Directeur d'études, EPHE
Jérémie Koering, Professeur, université de Fribourg
Philippe Morel, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

Si Phaéton, Icare, les Géants ou encore les mauvais anges de la tradition judéo-chrétienne ont suscité bien des réflexions, rares sont les études qui portent sur la représentation de leurs chutes. Comment ces transgresseurs tombant du ciel construisent-ils ou réinventent-ils un imaginaire de la chute punitive à l'époque moderne? En confrontant des œuvres significatives, cette thèse interroge la place des «chuteurs» (L. Jenny) dans la production et dans la théorie artistiques, principalement en Italie, aux anciens Pays-Bas et dans le sud de l'Allemagne. Tout en explorant la métamorphose physique et la déchéance morale que suppose la chute, diversement mises en image, on s'intéresse aux valeurs politiques et religieuses des représentations, à leur instrumentalisation à partir des années 1520 (Mantoue, Rome, Munich). À l'appui d'un grand nombre de textes modernes et contemporains, on tente de dégager un «statut» théorique de la chute humaine en tant que mouvement extrême, de réfléchir au renversement du corps de haut en bas par le prisme de la mimesis. L'artiste peut-il observer la chute ou ne peut-il que l'imaginer? Comment dépeindre une multitude de figures chutant dans des attitudes variées tout en construisant une «pluie de nus» (G. Vasari) unifiée dans l'espace fictif? Il s'agit donc également d'explorer les difficultés que pose la représentation du corps précipité aux artistes et de voir comment l'image interagit avec le spectateur. Partant d'un corpus éclectique qui culmine avec certains décors baroques du dernier quart du XVII^e siècle (Gaulli et Bernini au Gesù de Rome), cette étude apporte un éclairage nouveau sur la chute punitive, ses valeurs et sa réception.

Un crépuscule pour une aurore : les échanges franco-lorrains à la lumière des arts et du spectacle au premier XVII^e siècle

Jury

Frédéric Cousinié, Professeur, université de Rouen Normandie
Laurent Jalabert, Professeur, université de Lorraine (Nancy)
Colette Nativel, Professeure émérite, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directrice de la thèse
Anne-Elisabeth Spica, Professeure, université de Lorraine (Metz)

Résumé

Dès le XVI^e siècle, un véritable paramètre lorrain était entré en ligne de compte dans l'élaboration des arts et du spectacle de cour français. Au début du XVII^e siècle, sur l'arrière-fond de rapports ambigus, et bientôt d'une montée en tension des relations entre le royaume et le duché, les échanges artistiques et culturels entre les deux états prennent une dimension politique particulière. Cette thèse se propose d'en déceler les signes, notamment à travers les spectacles et cérémonies élaborés dans les deux pays jusqu'au commencement de l'amer crépuscule du pouvoir lorrain, bientôt hâté par la progression absolutiste de la monarchie des Bourbon et les drames de la guerre. La thèse commence par envisager les arts et le spectacle français dans le contexte politique des règnes d'Henri IV et de Louis XIII. La seconde partie est consacrée à l'épanouissement des arts lorrains entre 1600 et 1630 et à la mise en évidence d'un certain nombre de résonances françaises dans les spectacles ducaux. La dernière partie s'attache à déterminer, en élargissant le propos au-delà de la trentaine d'années envisagée dans les deux parties précédentes, les modalités et les enjeux de l'incorporation d'un legs lorrain dans les arts français et dans le système de représentation du pouvoir monarchique. Deux aspects de cette incorporation sont distingués. L'un, non concerté politiquement, résulte des échanges artistiques internationaux favorisés par l'interaction du mécénat princier et des réseaux nobiliaires. L'autre, éminemment politique, concerne le dessein concerté d'incorporation symbolique du duché de Lorraine au royaume de France au moyen des arts.

Le sommeil des Lumières (1699 – 1789)

Jury

Susanna Caviglia, Associate Professor, Duke University, Durham
Guillaume Faroult, Conservateur en chef, musée du Louvre
Martial Guédron, Professeur, université de Strasbourg
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Christophe Martin, Professeur Sorbonne Université

Résumé

Si la déesse vénusienne endormie au sein de la nature s'impose immédiatement à l'esprit quand il s'agit d'évoquer l'image du sommeil, elle ne saurait rendre compte de la richesse du sujet. Au travers de ses productions artistiques – peintures, sculptures mais aussi gravures –, le XVIII^e siècle français permet de conduire, sur le sommeil, une enquête d'autant plus passionnante que la philosophie sensualiste invite à poser un regard nouveau sur le corps qui dort. Devant celui-ci, le satyre se transforme en un voyeur libertin qui pénètre dans les boudoirs et les chambres. Ce voyeur questionne – de manière moqueuse, voire irrévérencieuse – le respect des règles de bienséance tout en mettant en relief les exigences d'une société hédoniste qui préfère gazer les images de viol et de meurtre. Plus encore, la représentation du sommeil permet de rendre compte de la formation de nouvelles mythologies profanes qui s'intéressent au sommeil des petites gens et promeuvent les nouvelles valeurs bourgeoises d'une famille rassemblée autour du nouveau-né. Elle est aussi un moyen d'interroger l'identité du dormeur tout autant que la place du spectateur tandis que se forme l'opinion publique et que naît la critique d'art. Dans le face à face contemplatif entre regardant et regardé, s'instaure les prémisses d'une réflexion sur l'autonomie de l'œuvre, cet objet endormi que le regard éveille. Ultimement, la représentation de cet état énigmatique qu'est le sommeil conduit à la reconnaissance de l'importance des rêves dans la construction du rapport de l'individu au monde.

La « partie des spectateurs » : l'intérieur des salles de spectacles en France au XVIII^e siècle

Jury

Philippe Bourdin, Professeur, université Clermont-Auvergne
Lauren R. Clay, Associate Professor, Vanderbilt University
Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Sara Harvey, Associate Professor, University of Victoria
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

« Qui va à Paris sans voir l'Opéra est comme celui qui va à Rome sans voir le pape » : cette comparaison écrite par le voyageur Nicolai Karamzine en 1790 met en lumière l'importance du rapport tissé entre la société lettrée du XVIII^e siècle et les salles de spectacles dans lesquelles elle se rassemble. En effet, à partir des années 1750, la France est en pleine « théâtromanie » et de nombreux édifices de loisirs sont élevés partout sur le territoire, en même temps que ceux-ci connaissent une importante transformation dans leur structure. Après les travaux de D. Rabreau (1978), concentrés sur les rapports entre théâtres et urbanisme, et de M. Sajous d'Oria (2001) sur l'évolution de la relation entre salle et scène, cette thèse s'interroge sur un autre aspect du problème : en quoi la salle de spectacles, par sa forme et par sa décoration, constitue un lieu clos visant à répondre aux attentes du public en matière de représentation sociale ? À travers l'étude de documents d'archives conservés sur l'ensemble du territoire à propos des chantiers, ainsi qu'un corpus composé principalement de dessins d'architectures concernant environ une centaine de salles, cette thèse analyse du point de vue de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'architecture, la « partie des spectateurs », à savoir l'espace dédié au public dans le bâtiment. Cette étude est apparue comme nécessaire tant les réponses qu'elle apporte avaient été abordées jusque-là de façon peu approfondie et elle apporte ainsi un regard nouveau sur cette partie du bâtiment généralement ignorée par la discipline alors même qu'au XVIII^e siècle, l'intérêt d'une salle de spectacles est d'offrir de bonnes conditions d'écoute au public, mais aussi de faciliter les jeux sociaux et la circulation des idées entre les spectateurs.

Les transformations de Paris étudiées à travers l'évolution de la maison urbaine de 1780 à 1810 : projets, publications et réalité bâtie

Jury

Antonio Brucculeri, Professeur, ENSA Paris-La Villette
 Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
 Valérie Nègre, Professeure, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
 Susanna Pasquali, Professeure, Università Uniroma La Sapienza
 Allan Potofsky, Professeur, université Denis-Diderot

Résumé

L'objectif de cette thèse est de repenser la relation entre l'évolution du tissu urbain parisien et une forme d'architecture domestique mal connue : la maison urbaine. Il ne s'agit pas de revenir sur la genèse de cet habitat, mais de questionner son état à un moment précis : 1780–1810. Cette étude contribue à faire connaître des praticiens oubliés, à faire émerger les pratiques constructives les plus répandues, ou encore à démêler le lien entre l'image publiée des maisons et leur réalité bâtie. Les lotissements engagés à la fin de l'Ancien Régime sont davantage considérés pour leur remplissage à travers le procédé du sous-lotissement et les petites transactions qui s'en suivirent. Les architectes déjà célèbres en leur temps sont étudiés au regard du pendant le moins visible de leur production. Celle de leurs confrères est observée sur un pied d'égalité, en partant du principe qu'un Michel Duval ou qu'un Guireaud de Talairac produisait des ensembles aussi intéressants que la triade Bélanger, Brongniart et Ledoux. Les caractéristiques de ces maisons urbaines protéiformes émergent de l'analyse du corpus réuni – à l'image des terrasses aménagées en jardin – et illustrent les capacités d'adaptations des maîtres d'œuvre. La prolifération d'images et de commentaires dont elles sont l'objet permettent de saisir la place qu'occupaient ces demeures non plus dans la ville, mais dans l'espace public. Ce travail favorise la réévaluation de cas d'études tantôt inconnus, tantôt lacunaires, à l'aune d'une mise en contexte nouvelle.

Portrait et théorie des arts en Grande-Bretagne. Le rôle de Sir Joshua Reynolds

Jury

Claire Barbillon, Professeure, université de Poitiers, directrice de l'École du Louvre
 Guillaume Faroult, Conservateur en chef, musée du Louvre
 François-René Martin, Professeur, ENSBA Paris
 Emmanuel Pernoud, Professeur émérite, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
 Pierre Wat, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

L'une des singularités de la peinture britannique au XVIII^e siècle est la place prééminente du portrait. Or l'histoire du portrait y connaît un tournant. Après une peinture considérée comme relativement pauvre, uniforme, et sans vrai fondement théorique, œuvre souvent des disciples de peintres venus de l'étranger, survient une période nouvelle. Cette période est marquée par la naissance de la Royal Academy of Arts en 1768, qu'accompagne l'émergence d'une théorie des arts, laquelle s'incarne en la personne de Sir Joshua Reynolds. Dans ses *Discours sur la peinture*, qui forment le corps de sa théorie, Reynolds doit adapter une théorie classique venue du continent à un public dont le rapport à l'art, dans ses aspects économiques, mais aussi historiques et religieux, est bien différent, voire en contradiction. Il développe une théorie dense autour de la recherche du « beau idéal », et d'une réflexion sur les maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance. Loin de n'être qu'un théoricien, Reynolds a lui-même été amené à peindre d'innombrables portraits, auxquels il est parvenu à insuffler l'essence de sa théorie. Il offre ainsi subtilement aux jeunes peintres des outils pour élever l'art du portrait. Il est l'un des peintres les plus imités de sa génération. Sa théorie de l'art a porté la grande majorité des portraitistes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

Les vernis or sur les bronzes d'ameublement : acteurs, pratiques et marchés à Paris au XIX^e siècle

Jury

Laura Brambilla, Docteur en chimie, Haute Ecole Arc, Neuchâtel, co-directrice de la thèse
 Anne Dion-Tenenbaum, Conservatrice en chef, musée du Louvre
 Anne-Françoise Garçon, Professeure émérite, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
 Florence Hachez-Leroy, Maître de conférences HdR, université d'Artois
 Thierry Lalot, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
 Austin Nevin, Professeur assimilé, Institut Courtauld, Londres

Résumé

L'imitation de la dorure véritable par le biais d'un vernis transparent et coloré – ne contenant aucune particule d'or – est une pratique fréquente au XIX^e siècle sur les bronzes d'ameublement. L'attention portée à ces revêtements découle de deux problématiques inextricablement liées : l'absence d'une étude historique approfondie permettant de déterminer leur possible intérêt patrimonial, les bronzes vernis étant relégués jusqu'à présent au second plan dans l'historiographie des bronzes décoratifs français et d'autre part, la conservation matérielle des vernis qui pourrait être argumentée grâce aux résultats d'une telle analyse.

La présence de ces vernis sur des objets conservés dans les musées ou dans des intérieurs privés soulève de nombreuses questions à commencer par leur composition, le degré de technicité nécessaire et le profil du ou des artisans dédiés à cette tâche. Elle soulève également la question du possible lien entre la qualité d'exécution et la typologie des bronzes d'une part, et le type de revêtement appliqué d'autre part. Les vernis or peuvent-ils être considérés comme une simple variante économique par rapport à la dorure véritable ? En quelle mesure leur usage ou leur absence d'usage peuvent-ils être associés aux mutations technologiques et socio-économiques importantes que connaît le XIX^e siècle et en particulier la fabrication du bronze d'ameublement ?

Afin d'apporter des éléments de réponses, une recherche à partir de sources à la fois textuelles et matérielles a été menée. Naturellement, elle se veut comparative, puisque la pratique du vernissage doit se mesurer continuellement aux techniques de dorure véritable, elles-mêmes évolutives, que le vernissage cherche à imiter.

Le fantastique français : histoire de la construction du genre par l'image

Jury

Ségolène Le Men, Professeure émérite, université Paris Nanterre
 Denis Mellier, Professeur, université de Poitiers
 Emmanuel Pernoud, Professeur émérite, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
 Valérie Sueur-Hermel, Conservatrice de bibliothèque, Bibliothèque Nationale de France
 Pierre Wat, Professeur, université Paris I Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

Le genre fantastique se déploie en France à partir des années 1830. Dès son introduction, le problème de sa définition occupe la critique. Cette littérature semble résister à la caractérisation par les mots. Pour déterminer le genre, les littérateurs font appel à des figures qui deviennent, peu à peu, synonymes du fantastique. La glose investit E. T. A. Hoffmann et Edgar Poe en en faisant les auteurs hégémoniques et indétronables du genre. Ils sont alors une parade à la définition, leurs œuvres fixant le fantastique. Toutefois, cette esquivance engendre plusieurs problèmes rhétoriques et critiques. D'une part les exemples ne sont pas des arguments, d'autre part ils éclipsent des formes de littérature du surnaturel pré-hoffmanniennes qui donnent lieu à des oublis historiographiques. L'écrit développe une difficulté à saisir et à unifier un genre si disparate. En revanche, l'image – notamment les illustrations qui accompagnent les récits – construit une identité graphique du fantastique qui pallie les manquements de la critique littéraire. La gravure use d'une iconographie préexistante et traditionnelle liée à l'extraordinaire pour mettre en image le genre. Néanmoins, les motifs ne conviennent pas systématiquement à ces écrits novateurs. Les artistes doivent alors se détacher des carcans habituels de la représentation pour figurer un univers qui échappe aux lois de la nature et donc de la composition. La combinaison de l'itération des figures à leur lent dévoiement modèle l'unité visuelle du fantastique.

Aux origines du jardin moderne : tensions professionnelles, esthétiques et idéologiques dans l'art des jardins en France (1867 – 1914)

Jury

Laurent Baridon, Professeur, université Lyon 2

Rossella Froissart, Professeure, EPHE

Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Caroline Maniaque, Professeure, ENSA Normandie

Chiara Santini, Professeure, École nationale supérieure de paysage de Versailles

Résumé

Cette thèse consacrée à l'art des jardins en France entre 1867 et 1914 s'intéresse à un moment de bascule où l'on assiste notamment au retour en vogue du jardin régulier. Celui-ci, loin de se limiter à un changement de goût, résulte de la conjugaison de plusieurs phénomènes aux dimensions tant stylistique qu'idéologique, professionnelle ou disciplinaire. Parmi les mécanismes alors à l'œuvre dans ce mouvement de modernisation, on observe une multiplication des publications, l'écriture d'une histoire, l'institutionnalisation de la discipline, l'émergence d'une profession dotée d'un enseignement spécifique et l'apparition d'une communauté d'amateurs. Cette étude met donc en lumière la complexité et la richesse d'une période méconnue de l'histoire des jardins ainsi que les tensions qui la caractérisent : l'autonomisation de l'art des jardins vis-à-vis de l'architecture et de l'horticulture, la dialectique entre tradition et modernité et entre nationalisme idéologique et internationalisation. L'analyse de textes et de projets et de leur interrelation offre l'occasion d'examiner la façon dont les premiers agissent comme un laboratoire de forme pour les seconds. Ce doctorat met également en contexte le cas français avec les réformes jardinistes contemporaines en Angleterre, en Allemagne et en Autriche, plus particulièrement dans le cadre de leur relation avec la modernisation de l'habitat domestique au croisement de l'architecture, des arts décoratifs et de l'art des jardins.

In Media Res : l'Art Américain de la Mobile Color, 1910 – 1970

Jury

Laurent Guido, Professeur, université de Lille

Marcella Lista, Conservatrice, Centre Georges-Pompidou

Arnauld Pierre, Professeur, Sorbonne Université

Pascal Rousseau, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Antonio Somaini, Professeur, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Andrew V. Uroskie, Associate Professor, Stony Brooks University

Résumé

Entre les années 1910 et le début des années 1970, de nombreux appareils chromolumineux inventés aux États-Unis furent décrits par leurs créateurs comme les supports techniques d'un médium inédit de la création, d'un tout nouvel art visuel. Ce qui fut baptisé dans ces années par une cohorte de critiques enthousiastes l'« art de la Mobile Color », désigne une pratique de la projection de compositions visuelles abstraites au moyen de dispositifs optiques permettant la commande d'images en temps réel. L'exemple paradigmatique de ce courant fut ce que l'artiste Thomas Wilfred (1889–1968) nommait « Lumia », un art qui rencontra en Amérique du Nord un succès public retentissant dans l'entre-deux-guerres et dont les échos critiques et institutionnels se prolongèrent jusque dans l'après-guerre. Nombreux furent les tenants et les émules de cette pratique projective qui fut qualifiée de huitième ou sixième art, à l'image des artistes-inventeurs Claude Bragdon (1866–1946), Charles Dockum (1900–1970), Mary Hallock-Greenewalt (1871–1950), ou encore Van Dearing Perrine (1869–1955). À travers le prisme rétrospectif de l'archéologie des médias, et en retraçant de fait une filiation entre l'art de la Mobile Color et les pratiques contemporaines de l'écran, cette thèse explore une tendance majeure de l'histoire de l'art américain qui eut pour dynamique structurelle une série de réévaluations des théories de l'abstraction picturale à l'aune des métamorphoses successives de l'imagerie technique au XX^e siècle. L'étude est rythmée par quatre chapitres qui offrent à l'histoire de la Mobile Color une armature chronologique et théorique au moyen de quatre vis-à-vis avec les histoires culturelles et matérielles des médias de la peinture, du cinéma, de la télévision et de l'ordinateur.

Les ventes de séquestre Kahnweiler, 1921 – 1923. Éléments pour une histoire matérielle du cubisme

Jury

Annie Cohen-Solal, Professeure honoraire, ENS
Philippe Dagen, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Rémi Labrusse, Professeur, université Paris Nanterre
Alain Quemin, Professeur, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Peter Read, Professor Emeritus, University of Kent

Résumé

Les quatre ventes aux enchères du stock de la galerie Kahnweiler (séquestré comme bien ennemi lors de la Première Guerre mondiale) entre juin 1921 et mai 1923, impactèrent fortement le marché de l'art moderne en général et celui de l'art cubiste en particulier. Jusque-là connues pour avoir brisé le marché de l'art cubiste émergent, elles furent en réalité un formidable moyen de diffusion de ce mouvement révolutionnaire. La consultation d'archives inédites a permis de déconstruire un certain nombre d'idées reçues autour de ces ventes et a montré que cet évènement intéressa tous les acteurs du milieu de l'art moderne dans les années 1920. La modicité des prix permit à certains d'acquérir des œuvres qu'ils n'auraient jamais pu s'offrir auparavant, par pur esprit de spéculation alors que d'autres, les réels amateurs, en profitèrent pour constituer de véritables collections dont certaines sont toujours intactes et visibles dans les plus grands musées d'art moderne. L'identification de plusieurs centaines d'œuvres cubistes de Georges Braque, Pablo Picasso, Fernand Léger et Juan Gris a mis en lumière la circulation exponentielle de ces œuvres à partir des ventes Kahnweiler sur la scène internationale. La reconstitution des ventes Kahnweiler est également une étude inédite sur les séquestres de biens ennemis allemands et autrichiens par l'État français pendant la Première Guerre mondiale qui démontre comment dans ce cas particulier, le climat nationaliste extrêmement violent en France au sortir de la guerre entrava des négociations qui auraient été bénéfiques non seulement pour Kahnweiler mais surtout pour ses artistes et pour les finances de l'administration française.

Quelque chose à déclarer ? Vie et héritage du manifeste artistique, des avant-gardes à nos jours

Jury

Philippe Dagen, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Evelyne Grossman, Professeure, université Paris Cité
Arnaud Pierre, Professeur, Sorbonne Université
Philippe Roussin, Directeur de recherche, CNRS
Anne Tomiche, Professeure, Sorbonne Université

Résumé

La thèse dresse un portrait diachronique des évolutions du manifeste du début du XX^e siècle à nos jours, par-delà l'annonce de la mort du manifeste proclamée par la critique dans les années 1980 : des manifestes du futurisme, de dada et du surréalisme aux manifestes réflexifs et numériques du début du XXI^e siècle, en passant par les manifestes-performance et les manifestes-œuvre des années 1960. Organisée autour de multiples études de cas et appuyée par des graphiques issus de la base de données Manart (www.basemanart.com), la thèse opère un décloisonnement du manifeste du point de vue du corpus et des approches d'analyse, entre histoire de l'art, analyse de discours, sociologie et humanités numériques, histoire et historiographie. Tout au long de son histoire, le manifeste n'a eu de cesse de renier son passé et de tuer ses Pères. Néanmoins, une intertextualité profonde demeure. Aussi, chaque manifeste, qu'il le veuille ou non, constitue un sismographe fidèle de son époque, entre pulsions idéales et promotionnelles, révolutions et évolutions. Au terme de ce recensement, l'intérêt d'appréhender le manifeste selon une approche définitionnelle stricte ressort affaibli. À sa place, une multiplicité d'histoires lues sous un angle descriptif et analytique viennent constituer une mosaïque de ce qu'il est envisageable de saisir moins comme un genre à définir que comme une pratique métamorphique, un territoire à explorer dont les frontières se redéfinissent sans cesse.

« L'art est devenu abstrait ». Écriture et réception d'une histoire de l'art moderne en République Fédérale d'Allemagne (1945 – 1964)

Jury

Philippe Dagen, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Marie Gispert, Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Christian Joschke, Professeur, ENSBA Paris
Thomas Kirchner, Professeur, Goethe Universität
Erik Verhagen, Professeur, université Polytechnique des Hauts de France

Résumé

Cette thèse souhaite mettre en lumière la construction d'un discours critique et théorique sur la peinture abstraite en République Fédérale d'Allemagne (RFA). Il s'agit également de réviser certaines conceptions historiographiques, au premier lieu desquelles l'idée d'une surreprésentation et d'une acceptation de l'art abstrait en RFA dans les années 1950. Les critiques d'art ont fortement contribué à forger le discours aujourd'hui bien connu d'un art abstrait comme symbole de la liberté individuelle et du monde occidental, qui s'intégrait parfaitement aux ambitions politiques et diplomatiques de la jeune RFA. Pourtant, en-dehors d'un cercle restreint d'artistes de la première phase de l'abstraction d'après-guerre, soutenu par un réseau tout aussi circonscrit d'historiens et critiques d'art très médiatisés, la réception de l'art abstrait en RFA est demeurée extrêmement difficile et ambivalente. L'art informel, considéré comme la tendance artistique dominante dans l'État ouest-allemand des années 1950, connaît en réalité une reconnaissance plutôt confidentielle. Il n'est pas mis en valeur lors des trois premières documenta de Kassel (1955, 1959, 1964), tandis que les places de choix sont réservées aux « anciens » tels que Willi Baumeister, Fritz Winter ou Ernst Wilhelm Nay. Cette étude s'appuie tout à la fois sur les critiques d'art les plus renommés (Werner Haftmann, Will Grohmann, Franz Roh), premiers artisans de l'écriture d'une histoire de l'art moderne en Allemagne de l'Ouest, et sur ceux dont le nom n'est pas – ou trop peu – passé à la postérité.

Architectes et architectures des salles de cinéma des Trente Glorieuses. La médiatisation d'une spécialité architecturale et de ses concepteurs

Jury

Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Hélène Jannière, Professeure, université Rennes 2
Caroline Maniaque, Professeure, ENSA Normandie
Nathalie Simonnot, Ingénieur de recherche HDR, ENSA Versailles
Estelle Thibault, Professeure, ENSA Paris-Belleville
Dimitri Vezyroglou, Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

L'architecture des salles de cinéma des Trente Glorieuses a été peu étudiée et demeure méconnue, en comparaison d'autres objets d'investigation de l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. Pourtant, la salle de cinéma constitue un équipement emblématique des villes françaises de l'après-guerre, au point que leur patrimonialisation apparaît aujourd'hui comme un enjeu majeur. La thèse s'intéresse à cette architecture par le biais de la médiatisation dont elle a été l'objet, tout en interrogeant le contexte dans lequel la salle de cinéma, comme espace commercial, a vécu les mutations précédant l'avènement des complexes cinématographiques. Elle s'attache à documenter les parcours des professionnels de la conception, de la construction, de la décoration et du réaménagement des cinémas et souvent, plus largement, des salles de spectacle des Trente Glorieuses, ainsi que leurs réseaux. En analysant les représentations graphiques et photographiques, les discours, les postures professionnelles, les modèles et les données quantitatives véhiculés par la presse corporative du secteur cinématographique français, elle dresse un bilan des projets clés de cette période et interroge leurs évolutions spatiales et esthétiques.

Les architectes de l'urbain. Retour de la ville et approche historique France, 1966 – 1989

Co-tutelle internationale de thèse
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – IUAV de Venise

Jury

Federico Bucci, Professeur, Politecnico di Milano, co-directeur de la thèse
Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Hélène Jannièrre, Professeure, université de Rennes 2
Catherine Maumi, Professeure, ENSA Paris-La Villette
Sergio Pace, Professeur, Politecnico di Torino
Annalisa Viati Navone, Professeure, ENSA Versailles

Résumé

Au milieu des années 1960, des architectes français issus de l'École des beaux-arts de Paris, s'engagent dans la refondation disciplinaire post-Mai 68 et revendiquent la «ville traditionnelle». Jean Castex, Bruno Fortier, Antoine Grumbach, Bernard Huet, Philippe Panerai, Pierre Pinon assument dans les années suivantes des postures mouvantes, de l'«architecte intellectuel», à l'engagement dans la praxis. Leur démarche inédite, basée sur une approche historique, s'inscrit dans un contexte qui voit, d'une part, la mise en cause et en débat des «dérives» du Mouvement moderne dans la construction architecturale et urbaine, d'autre part, la profonde critique de l'enseignement de l'architecture aux Beaux-Arts. Cette thèse s'applique à définir les origines et les spécificités de cette «tendance» française, qui lie théorie, histoire, critique et projet. Elle s'attache à en comprendre les racines, tant en regardant du côté de la formation Beaux-Arts elle-même et du processus d'autoformation des architectes, qu'en analysant les apports extérieurs, liés au transfert de notions de certains architectes et théoriciens internationaux, comme à l'appropriation d'idées issues du contexte culturel et intellectuel français. Elle interroge, ensuite, l'écriture de l'histoire urbaine par les architectes entre 1974 et 1989 et fait ressortir tant les éléments de continuité avec l'historiographie, autour de la notion d'«histoire opératoire», que ses particularités en termes d'objets, de thématiques, de méthodes et d'objectifs. Elle évoque, enfin, certains projets clés, en expliquant comment l'histoire y est mobilisée dans la conception, en suggérant leur influence sur le façonnement de la ville en France dans les années 1970 et 1980, et au-delà.

Une élite moderne pour l'architecture. Henri Ciriani et les siens

Jury

Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Éléonore Marantz, Maître de conférences, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Antoine Picon, Professeur, Harvard University
Estelle Thibault, Professeure, ENSA Paris-Belleville
Jean-Louis Violeau, Professeur, ENSA Nantes

Résumé

La notion d'élite architecturale fait partie de ces questions à la fois centrales pour la profession et sensibles à utiliser, tant sa définition est plurielle et que depuis les années 1968 les architectes continuent de chercher leur raison d'être. L'enseignement d'Henri Ciriani-UNO offre un cas d'étude idéal pour en discuter. De fait, dans un contexte de crise de la profession depuis la décennie 1960, quel idéal social et professionnel faire valoir? Une question liée à l'identité – complexe – d'architecte, qui englobe les dimensions réelle et imaginaire, et à l'origine de prises de position. D'après une enquête essentiellement internaliste centrée sur une prise en compte de la subjectivité, et suivant l'hypothèse que les espaces d'enseignement conditionnent en partie l'organisation du champ architectural, cette recherche revient sur l'histoire de l'enseignement d'Henri Ciriani-UNO pour comprendre et expliquer le succès et les limites du projet d'envergure et d'excellence porté par le groupe d'élite composé de grands serviteurs de l'État. Un projet révélateur de représentations et de principes qui, entre conceptions traditionnelles et valeurs nouvelles, constituent un modèle paradigmatique mis à l'épreuve du temps. Comprendre et analyser la consécration d'un groupe d'architectes en France en cette fin du XX^e siècle, mais aussi saisir son évolution par rapport à l'époque postmoderne: entre histoire sociale de l'architecture et histoire des mentalités, mais aussi entre histoire de l'enseignement de l'architecture et histoire de la profession, tel est le but de cette thèse attachée à une approche dite compréhensive.

Balthus et la photographie : enjeux d'une liaison méconnue (1935 – 2001)

Jury

Anne-Claude Ambroise-Rendu, Professeure, université de Versailles St Quentin
Dominique de Font-Réaulx, Conservatrice générale du Patrimoine, musée du Louvre
Michel Poivert, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Gisèle Sapiro, Directrice d'études, EHESS
Frédérique Toudoire-Surlapierre, Professeure, université de Limoges
Pierre Wat, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Entre les cartes postales glanées en 1935 et les milliers de polaroids réalisés dans les années 1990, Balthus a entretenu une longue relation à la photographie. Désavouées par le peintre et invisibles de son vivant, les images photographiques ont habité son processus créatif, au point que les quarante dernières années de son œuvre en soient indissociables. Ce travail propose d'établir le catalogue raisonné de sa production photographique, regroupant quelque 3700 images déposées dans le Fonds Balthus. En restant attentif aux modes de productions de ces clichés, à leurs usages et leurs discours, le premier volet de cette étude établit la place de la photographie dans une œuvre tournée vers la peinture. Le second volet déplace cet angle iconographique vers l'étude des réceptions. Douze ans après la mort de Balthus, la révélation de ses polaroids a suscité une série de rétrospectives, invitant à penser l'expographie balthusienne. En remontant à la première exposition de Balthus en 1934, elle permet d'observer l'évolution des regards sur les représentations du corps des petites filles sur plus de quatre-vingts ans. Qu'elles soient picturales ou photographiques, ces images ne s'exposent plus sans difficulté. En 2014, un accrochage des polaroids est annulé en Allemagne; trois ans plus tard, une pétition interroge les dispositifs de médiation autour de *Thérèse rêvant* aux États-Unis. Intervenu dans le sillage du mouvement #MeToo, ce dernier événement a achevé de faire de l'œuvre de Balthus l'un des exemples du débat d'idées sur la liberté de création et l'exception artistique en matière d'imagerie délictueuse, où la photographie joue le rôle de révélateur.

Expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées : de l'intermédiaire au post-médium (1960 – 2020)

Jury

Nathalie Delbard, Professeure, université de Lille
Guillaume Le Gall, Professeur, université de Lorraine
Valérie Mavridorakis, Professeure, Sorbonne Université
Michel Poivert, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Alexander Streitberger, Professeur, université catholique de Louvain

Résumé

Depuis la fin des années 2000, la création contemporaine est traversée par une tendance à la mise en espace de l'image photographique. Les praticiens transfèrent cette dernière sur une grande variété de supports ou bien utilisent ses données spatiales afin de réaliser des œuvres entre objet, sculpture, environnement et installation. Difficilement « labélisables », leurs productions peinent encore à trouver leur place au sein d'une historiographie à la croisée de la photographie et de l'art contemporain. Bien trop souvent maintenues dans la comparaison séculaire entre photographie et sculpture, ou bien associées à la catégorie attrape-tout de *mixed media*, elles n'ont pas encore révélé tout leur potentiel critique. Aujourd'hui, il importe de leur offrir un autre cadrage historique et théorique afin de mieux conceptualiser les enjeux associés au photographique. C'est là toute l'ambition de cette thèse. Profitant des apports méthodologiques récents de l'histoire des expositions et de la micro-histoire globale, il s'agit de retracer l'évolution des expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées sur près d'un demi-siècle. Depuis leurs premières manifestations massives aux États-Unis et en Europe en pleine guerre froide, jusqu'à leur recrudescence à l'échelle internationale dans le contexte d'un art contemporain globalisé, nous revenons sur les temps forts d'un phénomène interrogeant, *in fine*, le dogme moderniste de la spécificité du médium sous un jour à la fois esthétique, technique et sociopolitique.

Les modes de l'autobiographie dans l'art conceptuel des années 1960 à nos jours, en Europe et aux États-Unis : modalités d'expression et degrés d'interprétation de l'œuvre

Jury

Philippe Dagen, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Richard Leeman, Professeur, université Bordeaux Montaigne
Valérie Mavridorakis, Professeure, Sorbonne Université
Alexander Streitberger, Professeur, université Catholique de Louvain
Erik Verhagen, Professeur, université Polytechnique Hauts-de-France

Résumé

Se réclamant neutre et objectif, l'art conceptuel – largement dédié à la pratique de l'écriture –, se développe à l'époque où s'opère une radicalisation des critères de l'autobiographie littéraire par certains théoriciens du genre, à l'échelle internationale. En France, les auteurs du Nouveau Roman interrogent la validité du sujet traditionnel, alors que se noue le paradigme de la « mort de l'auteur » sous l'impulsion de Roland Barthes. Parallèlement, et en écho aux théories structuralistes, l'art conceptuel minimise le rôle, la subjectivité et l'histoire de l'artiste au sein de ses œuvres. Reniée au profit de productions à visée documentaire, toute dimension autobiographique s'avère d'autant plus verrouillée qu'elle est régie par une importante et rigoureuse théorisation de l'art par certains artistes (tels que le Sol LeWitt, Joseph Kosuth ou le collectif Art & Language). Aussi, cette part autobiographique s'interprète et s'analyse au seuil des seuls éléments et/ou indices, certes factuels, présentés. Si ces derniers ne peuvent prétendre à l'autobiographie en tant que telle, ils concourent néanmoins à l'introduire et à la signifier. Il s'agit donc d'évaluer les modalités autobiographiques et projectives mises en œuvre par les artistes conceptuels ainsi que leur réception publique, mais aussi artistique. Quelle est l'influence de tels procédés sur les générations d'artistes ultérieures ? Comment l'autobiographie conceptuelle devient-elle une méthode de création à part entière et une manière propre de se raconter ?

Artiste
invitée

2022

DALILA DALLÉAS BOUZAR

En s'intéressant aux images et aux récits de la guerre d'Algérie, Dalila Dalléas Bouzar développe un discours sur la condition des femmes, le mythe orientaliste ou encore la mémoire traumatique.

Sa peinture est également le moteur d'une réflexion sur le rôle de l'artiste, l'histoire de l'art et la représentation comme outil de domination. De la peinture à la performance, Dalila Dalléas Bouzar déconstruit les clichés de la représentation des femmes arabes (*Studio Orient*, Quai Branly – 2019), ritualise le lien du peintre au monde et au musée (*1/365 Révolution*, Musée des Civilisations noires de Dakar) ou questionne le statut du peintre avec *Studio Dakar*, Biennale de Dakar 2018.

Elle collabore avec des galeristes à Berlin, Marseille, Abidjan et Paris, participe régulièrement à des expositions collectives dans des institutions. Son travail est régulièrement présenté à la galerie Cécile Fakhoury (Abidjan, Dakar et Paris).

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2023 • *Tassili Projekt*, Palais de Tokyo, Prix Sam pour l'art contemporain
- 2022 • galerie Cécile Fakhoury, Paris
- 2021 • *Eden*, peinture et performance, Cécile Fakhoury Show-Room, Paris, France
- 2019 • *INNOCENTE*, peinture et performance, galerie Cécile Fakhoury, Abidjan, Côte d'Ivoire
- 2016 • *In her room*, galerie Cécile Fakhoury, Abidjan, Côte d'Ivoire

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 2022 • *Silsila, le voyage des regards*, ICI, Institut des Cultures d'Islam, Paris
- 2021 • *Quelque part entre le silence et les parlers*, Maison des arts, centre d'art contemporain de Malakoff, commissaire Florian Gaité, Malakoff, France
- 2021 • *Memoria: récits d'une autre Histoire*, FRAC Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, France
- 2020 • *Love etc.*, Musée Bargoin, Festival International des Textiles Extra Ordinaires, Clermont
Regards hors-champs et paysage dans la collection agnès b., La Fab., Paris, France
- 2019 • *Tout passe sauf le passé*, performance et séminaire, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France
- 2018 • *Something Else*, OFF biennale du Caire, Egypte



Informations pratiques

Toutes les manifestations sont ouvertes au public dans la limite des places disponibles.

Galerie Colbert

2, rue Vivienne 75002 Paris

Métro / Bourse (ligne 3),
Palais Royal–Musée du Louvre (lignes 1 et 7),
Pyramides (lignes 7 et 14)

Bus / lignes 21, 27, 29, 39, 48, 67, 95

Velib' / 11 rue de la Banque, 75002

Site internet: <http://hicsa.univ-paris1.fr>

ARTISTE INVITÉE
DALILA DALLÉAS BOUZAR