



Agenda HiCSA 2023

Histoire Culturelle
et Sociale de l'Art

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

Centre de recherche
Histoire culturelle et sociale de l'art

Agenda scientifique

2023

ÉDITO

Pierre Wat

Chaque année, notre agenda revient, pour vous annoncer ce que nous allons faire durant la période qui s'ouvre: des projets individuels, des recherches collectives, nouvelles ou menées de longue haleine, sont présentés avec des mots dont vous êtes familiers: «séminaires», «journées d'étude», «colloques», «publications»... Les mêmes intitulés reviennent, mais ils ne désignent pas deux fois la même chose. La recherche est une matière vivante, en mouvement, éminemment métamorphique. Surtout, la recherche n'est pas une activité autonome, coupée du monde, faite par des savants enfermés dans la tour d'ivoire de leurs laboratoires. L'histoire de l'art ne cesse de recevoir et de répercuter les échos de l'histoire au sein de laquelle elle s'élabore. Observatrice et actrice, ouverte aux événements et aux débats qu'elle ne se contente pas de regarder en témoin, aussi forte que soit sa capacité de regard, elle est aussi une activité agissante, réfléchissant sur ses procédures, à la lumière de ses effets. Les sujets que nous abordons, les axes qui structurent nos travaux, disent notre souci de mettre nos méthodes au service d'une forme d'intelligence du monde. Il est, plus que jamais, nécessaire de savoir comment se comporter face aux images, en un temps où le virtuel se confond si souvent avec le réel.

Si notre façon de pratiquer l'histoire de l'art se caractérise par le mouvement, la réactivité, et la reformulation régulière, c'est parce que derrière les mots de la recherche se tiennent des femmes et des hommes réunis en un collectif qui fait la part belle à nos différences: nos curiosités, nos centres d'intérêt, nos manières de faire, nos parcours et nos expériences. Un laboratoire est un lieu animé par l'histoire et le temps: des chercheurs arrivent, d'autres partent vers de nouveaux horizons, le paysage se renouvelle, et ce renouvellement, qui est aussi de nature générationnelle, apporte de nouveaux regards et de nouveaux outils. Cela, ces histoires humaines, on ne les lit peut-être pas immédiatement dans les programmes qu'égrène cet agenda. Ce sont elles, néanmoins, qui font de l'HiCSA un organisme vivant.

A propos de nouveauté, cette année, un texte, rédigé par David Castañer, accompagne et éclaire les œuvres de l'artiste invité, Alexander Apóstol, né à Barquisimeto au Venezuela, et qui travaille entre Madrid et Caracas. Une bonne manière de vous faire découvrir concrètement ce que nous appelons une histoire de l'art en mouvement.

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

Conception et coordination éditoriale: Zinaïda Polimenova

Conception graphique: Claire Schwartz

Copyright et montage des images: Alexander Apóstol

Tous les droits de reproduction et de diffusion sont réservés.

AGENDA 2023

Présentation de l'HiCSA / p. 7

MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES

5 avril 2023 / p. 12

Journée d'étude

Jardins de pierre : ruines, vestiges et traces en milieu urbain

20 – 21 avril 2023 / p. 14

Colloque international

"Spring never comes again".

Children and art in the 20th and 21st century

24 avril 2023 / p. 15

Journée d'étude

Les films amateurs en Pologne et en France (1945 – 2023) : collecte, archivage et valorisation

11 – 13 mai 2023 / p. 18

Colloque international

L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition

1 – 2 juin 2023 / p. 19

Colloque international

Immortal Egypt. The Afterlife of Egypt in Early Modern Visual Arts

1 – 2 juin 2023 / p. 20

Colloque international

L'amateur d'estampes

8 juin 2023 / p. 22

Journée d'étude

La création artistique à l'épreuve des héritages. Continuités, mutations, ruptures

8 – 9 juin 2023 / p. 24

Journées d'études internationales

Vers une histoire des marchés de l'art d'Amérique Latine

16 juin 2023 / p. 26

Journée d'études doctorales

Aux limites du paysage

22 juin 2023 / p. 27

Lancement de projet

Les artothèques publiques françaises et leurs collections (1982 – 2022)

27 – 28 juin 2023 / p. 30

Université d'été

Le patrimoine des métiers de la photographie

3 – 4 octobre 2023 / p. 31

Colloque international

Télé — Visions : technologies de l'ubiquité dans les arts visuels (XIX^e – XXI^e siècle)

5 – 6 octobre 2023 / p. 32

Colloque international

Filmer l'art. Croisements méthodologiques entre l'histoire de l'art et le cinéma

26 octobre 2023 / p. 33

Journée d'étude

Archives et création contemporaine en photographie

6 – 7 décembre 2023 / p. 36

Colloque international

Regards sur la construction des formations de conservation-restauration européennes et les enjeux pour l'avenir à l'occasion des 50 ans de la formation de Paris 1

7 décembre 2023 / p. 38

Journée d'études doctorales

Au service du pouvoir.

L'architecture comme outil de représentation aux périodes moderne et contemporaine

15 décembre 2023 / p. 41

Journée d'étude

Questionner l'héritage colonial. L'art contemporain au prisme des enjeux de mémoire

PUBLICATIONS

RENAISSANCE

• *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XV^e et XVI^e siècles* / p. 46

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

• *John Everett Millais, un peintre hors du temps* / p. 47

• *"Que signifie un passeport ? J'ai toujours été autrichien, partout". Kokoschka européen ?* / p. 48

• *Gina Pane* / p. 49

• *Le musée des moulages* / p. 52

• *Voir autrement* / p. 53

HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

• *Contre-culture dans la photographie* / p. 54

CONSERVATION RESTAURATION DES BIENS CULTURELS

• *Recherches de conservateurs-restaurateurs* / p. 55

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

• *« Penser en coupe : espace, structure, décor »* / p. 58

PHOTOGRAPHICA / p. 60

REGARDS CROISÉS / p. 62

COLLECTION HISTO.ART / p. 64

PROGRAMMES DE RECHERCHE

PROGRAMME DE RECHERCHE ANR

2023 – 2027

- *Les artothèques publiques françaises et leurs collections (1982 – 2022)* / p. 68

PROGRAMME DE RECHERCHE

2023 –

- *Le marché du film en France durant la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre (années 1940) : enjeux politiques, économiques et socio-culturels* / p. 71

PROGRAMME DE RECHERCHE

2022 –

- *Tsimtsoum* / p. 72

PROGRAMME DE RECHERCHE

2023 – 2024

- *Télé — Visions* / p. 73

FOCUS sur deux programmes de recherche

- *Degas pluriel et singulier. Une histoire des premières expositions impressionnistes* / p. 78
- *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique Latine* / p. 84

CARNET DES THÈSES

soutenues à l'HiCSA en 2022 / p.103

ARTISTE INVITÉ

Alexander Apostól / p.119

Présentation, par David Castañer / p.126

Expositions / p. 128

Crédits des œuvres / p. 131

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 structurent actuellement les travaux des membres de l'HiCSA :

Axe 1: Genèse et poétique de l'œuvre, responsable Luisa Capodiecì, MCF HdR

Axe 2: Cultures visuelles et archéologie des médias, responsable Pascal Rousseau, PR

Axe 3: Géopolitique de l'art, responsable Maureen Murphy, MCF HdR

Axe 4: Patrimoines, patrimonialisations, 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* de recherche, 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 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 160 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 2023

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
Castañer, David,
Maître de conférences, espagnol
Challine, Eléonore, Maître de conférences
Cras, Sophie, Maître de conférences
Dagen, Philippe, Professeur des universités
Delpoux, 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
Kreplak, Yaël, Maître de conférences,
Chaire Delphine Levy
Lalot, Thierry, Professeur des universités
Laurent, Stéphane, Maître de conférences HdR
Lévêque, Elodie, Maître de conférences
Lindeperg, Sylvie, Professeure des universités
Marantz, Eléonore, Maître de conférences

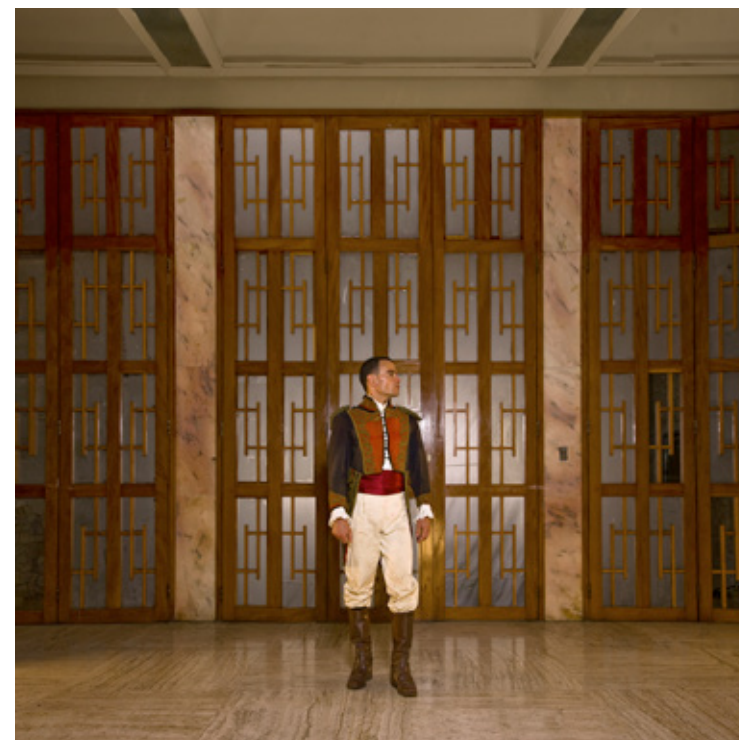
Méneux, Catherine, Maître de conférences HdR
Morel, Philippe, Professeur des universités
Murphy, Maureen, Maître de conférences HdR
Plagnieux, Philippe, Professeur des universités
Poilpré, Anne-Orange,
Maître de conférences HdR
Poivert, Michel, Professeur des universités
Polimenova, Zinaïda, Ingénieur 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
Vezyrogrou, Dimitri,
Maître de conférences HdR
Weemans, Michel, Professeur des universités
Wermester, Catherine,
Maître de conférences HdR
Whitney, William, Maître de conférences

Professeurs émérites:

Colette Nativel et Emmanuel Pernoud

IGR du projet ANR «Artothèques»:

Juliette Lavie



Manifestations scientifiques

2023

5 AVRIL 2023

Journée d'étude

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

Jardins de pierre : ruines, vestiges et traces en milieu urbain

Liées à des interrogations suscitées par maintes situations critiques rencontrées en France et dans les pays voisins, l'édition 2023 de nos journées d'étude du printemps porte sur la question de l'intégration des témoignages d'un passé, toutes époques confondues, dans les espaces plantés et les jardins de la ville contemporaine: ruines, vestiges et traces.

Il y a souvent antagonisme entre la conservation des témoignages du passé et les politiques urbaines. Réévalué à la faveur des journées d'étude sur les abords de Notre-Dame de Paris (2021 et 2022), le sort dévolu aux découvertes archéologiques des années 1960–70 a marqué les esprits. Indissociables de la construction d'un parking souterrain au-devant du monument, ces vestiges et le projet de leur mise en valeur ont donné lieu au courant des années 1980 à un conflit d'intérêt. Il en est résulté la réalisation d'une dalle opaque propre à ensevelir ce qu'on venait de trouver ainsi qu'un partage des sous-sols entre cette substance archéologique et les véhicules au moyen d'un voile de béton au tracé âprement négocié. Ce qu'on a décoré du nom de « crypte archéologique » désigne de fait la quantité d'espace soustrait aux voitures qui devaient l'occuper, qui n'a guère plus de qualités spatiales que les deux étages du parking limitrophe. Dans ce cas, la volonté d'occultation des véhicules dont on ne souhaitait plus qu'ils encombrant le parvis s'est indéniablement étendue aux vestiges antiques, médiévaux et modernes.

Dans quelques cas qu'on identifie et met en lumière – l'enjeu de cette journée est qu'ils fassent mouche – il s'agit de montrer qu'une certaine forme de regard sur les témoignages du passé a au contraire engendré un cercle vertueux et dynamique, propre à générer de remarquables projets paysagers et de mise en valeur, topographique et urbaine. Si les exemples de bâtiments habilement investis, recomposés, réappropriés, voire transcendés sont légion, la mise en valeur paysagère d'un ensemble donné toutes époques confondues est plus rare et bien moins documentée: c'est la matière sur laquelle on se propose d'attirer ici l'attention. Une sélection de cas de figure pris en France et dans les pays voisins remontant à des périodes historiques contrastées et récentes permettra de renouveler le regard sur ce matériau jugé déconcertant que sont ces ruines, ces vestiges et ces traces. On s'attachera sur l'examen de situations où, par le biais d'une pesée d'intérêts fondée sur l'appréciation fine, mais renouvelée, d'un état des lieux stratifié et complexe, ce qui est de l'ordre de l'obstacle et de l'empêchement s'est métamorphosé en potentiel actif et en situation de projet. Issu d'horizons complémentaires, archéologues, historiens, architectes et paysagistes sont invités à ajouter une contribution théorique aux réflexions de la journée. Celle-ci s'adresse à tous les publics.

20 – 21 AVRIL 2023

Colloque international

Responsables scientifiques: Joanna Kordjak, National Gallery of Art de Varsovie – *Zachęta*, Julia Harasimowicz, Centre d'art contemporain Ujazdowski et Ania Szczepanska, HiCSA

En partenariat avec le Forum culturel autrichien, le British Council, le Centre de civilisation française de l'université de Varsovie, l'Institut Goethe, l'Institut culturel roumain de Varsovie, l'Institut culturel hongrois de Varsovie, l'association Braquage et les éditions L'Arachnéen

“Spring never comes again”. Children and art in the 20th and 21st century

Dans le prolongement de l'exposition «*Spring never comes again*», proposée par la National Gallery of Art de Varsovie (*Zachęta*, avril-juin 2023), ce colloque international met en lumière différentes pratiques artistiques liées à des expérimentations pédagogiques menées en Europe au XX^e et XXI^e siècle. À travers des œuvres théâtrales, plastiques, photographiques et filmiques, nous analysons le sens des pratiques artistiques dans certaines propositions pédagogiques dites «alternatives». L'un des axes du colloque est par exemple l'usage de la caméra par les enfants et les méthodes de co-création dans des cadres non scolaires, éducatifs et/ou thérapeutiques.

Dans une perspective européenne qui allie pratique et théorie, nous interrogeons les travaux de Fernand Deligny, Célestin et Elise Freinet, Franz Čížek, Friedl Dicker-Brandeis, Anna „Asja” Laciś, Janusz Korczak, Ludwig Hirschfeld-Mack, Peter Forgacs, Alma Siedhoff-Buscher ou encore Francisco Ferrer y Guardia. En parallèle du colloque, l'association **Braquage**, spécialisée dans la conservation et la valorisation du cinéma expérimental, anime au sein du musée un atelier de peinture et de grattage sur pellicule avec des enfants polonais et ukrainiens, travaux qui seront projetés en clôture du colloque.

LIEU/ AUDITORIUM DE NATIONAL GALLERY OF ART
DE VARSOVIE (ZACHĘTA), 9H00 – 18H00

14

24 AVRIL 2023

Journée d'étude

Responsables scientifiques: Ania Szczepanska, HiCSA, Laurent Tatarenko, Centre de civilisation française de l'université de Varsovie et Aleksandra Wiktorowska, Centre de civilisation française de l'université de Varsovie

En partenariat avec le Centre de civilisation française de l'université de Varsovie, l'Ambassade de France en Pologne, l'Institut français de Pologne et la cinémathèque de Silésie

Les films amateurs en Pologne et en France (1945 – 2023): collecte, archivage et valorisation

Cette journée d'étude franco-polonaise a pour but de confronter les pratiques de collecte, d'archivage et de valorisation des films dits «amateurs». Le premier temps est consacré à une approche historique permettant de retracer la production de ces films en comparant l'histoire des clubs amateurs en France et en Pologne communiste (1945–1989). Un second temps de la journée a pour but d'étudier les pratiques contemporaines, en faisant intervenir acteurs institutionnels, archivistes, chercheuses et cinéastes. Nous confrontons également les politiques de patrimonialisation à l'échelle des régions et des territoires de ces deux pays, afin d'interroger le rôle de ces archives dans l'élaboration des récits qui construisent aujourd'hui des identités locales et nationales. Une table ronde réunit entre autres l'association française **OFNibus**, le réseau européen **Inédits**, le directeur de la cinémathèque de Silésie et le musée d'Art moderne de Varsovie, à l'origine de la plateforme en ligne des films amateurs «Les Enthousiastes» («**Enthusiasts archive**»), ainsi que des chercheuses et des cinéastes des deux pays. À travers ces exemples de valorisation et d'exploitation des films dits «amateurs», nous abordons le cadre juridique et les formes esthétiques, nées de ces projets. Nous tentons ainsi d'affronter les questions épistémologiques, politiques et éthiques qu'elles soulèvent aujourd'hui, en France et en Pologne.

Voir aussi le projet p.72 de l'agenda.

LIEU/ UNIVERSITÉ DE VARSOVIE, 13H30 – 18H00

15



11 – 13 MAI 2023

Colloque international

Responsables scientifiques : Victor Claass, INHA, Mica Gherghescu, Centre Pompidou-Bibliothèque Kandinsky, Marie Gispert, HiCSA, Hélène Trespeuch, université Paul-Valéry Montpellier 3

Comité scientifique : Joëlle Le Marec, Museum National d'Histoire Naturelle, Nicolas Liucci-Goutnikov, Centre Pompidou-Bibliothèque Kandinsky, David Martens, université de Louvain, Catherine de Smet, université Paris 8

L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition

Si les historiennes et historiens de l'art se sont depuis longtemps emparés du catalogue d'exposition comme outil ou comme source, il n'existe que peu de travaux qui en ont fait un objet de recherche en soi. Le champ de l'histoire des expositions, qui s'est développé depuis plus d'une trentaine d'années, offre un contexte dynamique pour investir cet objet d'étude de manière plus systématique. Compris comme l'ouvrage qui accompagne une exposition temporaire, le catalogue d'exposition se trouve néanmoins à la croisée de plusieurs champs de recherche. Ainsi, l'étude du catalogue d'exposition mérite-t-elle de ne pas être restreinte à la seule histoire des expositions: elle suppose au contraire d'ouvrir largement la focale à l'historiographie de l'art, à l'histoire des musées et des galeries d'art (et de tout autre espace susceptible d'organiser et/ou d'accueillir une manifestation artistique temporaire), mais aussi à l'histoire du livre, de l'édition, du design graphique, ainsi qu'à l'étude des médiations culturelles. Depuis les livrets de salon du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, dans une perspective internationale et interdisciplinaire incluant la photographie, le cinéma ou la bande dessinée, le colloque propose une réflexion en cinq sections: le catalogue et son public/lectorat; le catalogue dans sa matérialité; le catalogue comme objet expérimental; l'exposition et son catalogue; le catalogue et son rôle historiographique. En réunissant historiennes et historiens de l'art, conservateurs et conservatrices et professionnels de l'édition, de France, d'Italie, d'Allemagne, du Portugal, de Pologne ou des États-Unis, le colloque ambitionne ainsi de lancer un nouveau champ d'études, amené à connaître de nouveaux développements.

LIEUX/ GALERIE COLBERT – SALLE JULLIAN, LE 11MAI, 13H00-19H00,
LE 12 MAI, 9H30-19H00 ET CENTRE POMPIDOU, PETITE SALLE,
LE 13 MAI 2023, 10H00-18H00

18

1 – 2 JUIN 2023

Colloque international

Londres, Warburg Institute, 3–4 mars et
Rome, Bibliotheca Hertziana, 13–14 avril 2023

Responsables scientifiques : Luisa Capodiceci, HiCSA et Laurent Bricault, université de Toulouse Jean Jaurès

En partenariat avec la Bibliotheca Hertziana, le Warburg Institute et l'université de Toulouse Jean Jaurès

Immortal Egypt. The Afterlife of Egypt in Early Modern Visual Arts

Ce colloque international questionne l'interaction complexe entre continuité, discontinuité, survie et re-naissance en employant les outils épistémologiques de l'histoire de l'art, de l'anthropologie visuelle et de l'histoire des idées, afin de réfléchir sur l'héritage, autant que sur les processus créatifs, qui ont assuré la postérité d'une antiquité étrange, changeante, proche et distante à la fois. Nous avons choisi d'adopter une démarche inédite qui se situe au croisement entre l'égyptologie et l'égyptomanie, terme discuté que nous utilisons dans l'acception globale d'intérêt pour l'Égypte. En parcourant les voies multiples des processus créatifs, nous explorons une Égypte qui est moins un lieu qu'une idée, moins une réalité historiquement déterminée qu'une figure du souvenir culturel.

Nos journées comportent trois volets qui s'ouvrent au printemps 2023 dans trois institutions prestigieuses – le Warburg Institute, la Bibliotheca Hertziana et l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – en trois villes dont l'histoire est particulièrement liée à l'Égypte: Londres, Rome et Paris. Chacune d'entre-elles représente une facette du prisme de la réception européenne des *ægyptiaca*, de leur circulation iconique et culturelle, ainsi que des déclinaisons multiples de leur reproductibilité.

L'ambition de ce colloque est de 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 en Europe entre le XV^e et le XVIII^e siècle. Une histoire d'éclat du savoir, de croyances magiques, de manie antiquaire et de grandeur politique qui possède une place de premier plan dans l'histoire de la civilisation occidentale.

LIEU/ GALERIE COLBERT – AUDITORIUM, LE 1^{ER} JUIN,
14H00–19H00 ET LE 2 JUIN 2023, 10H00–13H00

19

1 – 2 JUIN 2023

Colloque international

Responsables scientifiques: Catherine Méneux, HiCSA, France Nerlich, INHA, Emmanuel Pernoud, HiCSA et Nicholas-Henri Zmelty, université de Picardie Jules Verne, CRAE

En partenariat avec l'INHA et le CRAE

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

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, Meissonier, Degas, Vallotton, 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 Jacques Doucet, Noël Clément-Janin, Philippe Burty, Eugène Dutuit, Henri Beraldi, Eugène Ramiro, Roger Marx, Loÿs Delteil, Jules Lieure, Raymond 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 de ce 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.

8 JUIN 2023
Journée d'étude

Responsables scientifiques: Charlotte Denoël, BnF/Centre Jean Mabillon,
Isabelle Marchesin, CESCUM; Anne-Orange Poilpré, HiCSA et Cécile Voyer, CESCUM

Le GRIM – Groupe de Recherches en iconographie médiévale – est un collectif académique s'intéressant à l'analyse et l'interprétation des œuvres du Moyen Âge et aux corpus et bases d'images qui les rendent possibles. Il est dorénavant lié à IMAGO, association d'historiens de l'art sise au CESCUM de l'université de Poitiers

La création artistique à l'épreuve des héritages. Continuités, mutations, ruptures

Qu'est-ce que créer au Moyen Âge? La culture de cette époque, où les mots «art» et «artiste» n'ont pas leurs significations modernes et où l'Église a longtemps généré l'essentiel des commandes, est marquée par des références permanentes aux autorités du passé. En outre, le seul geste authentiquement créateur est celui de Dieu à l'origine du monde et ne peut être égalé. S'appuyer sur une tradition, se prévaloir d'un héritage intellectuel ou esthétique explicite est ainsi revendiqué comme la seule manière de créer de la pensée: «des nains hissés sur les épaules de géants», selon la célèbre expression que Jean de Salisbury attribue à son maître, Bernard de Chartres. On souhaite ici poursuivre ce questionnement autour de l'image. La recherche récente dans ce domaine, réceptive aux apports de l'anthropologie historique, a montré combien ce versant de la production intellectuelle fait preuve d'une remarquable inventivité à exprimer, par les moyens du visuel, une conception du monde agencée par la cosmologie chrétienne en jouant de nombreux effets de continuité et de nouveauté. Imiter et répéter des formules visuelles est-il antinomique à l'inventivité d'une démarche créatrice, et comment les types et les langages visuels se transmettent-ils? L'expression de la permanence divine est-elle contradictoire avec l'idée de mutation ou de renouveau? Revendiquer un héritage, notamment celui du passé antique, revient-il à souscrire à toutes ses implications? Y a-t-il des types d'œuvres plus sujets que d'autres au poids des héritages? Dans l'affirmation d'une continuité avec le passé, l'image peut-elle exprimer de nouvelles notions? On s'interroge également sur le rôle des conditions d'usage des matériaux et des types de supports dans l'émergence d'un énoncé visuel de format inédit.



8 – 9 JUIN 2023

Journées d'études internationales

Responsable scientifique: David Castañer, HiCSA

Dans le cadre du programme de recherche *Émergences du marché mondial d'art latino-américain* (voir p. 84 de l'agenda), projet lauréat de l'appel «Politique scientifique» de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

Vers une histoire des marchés de l'art d'Amérique Latine

En comparaison avec l'avancement du champ en Europe ou aux États-Unis, où des recherches sont menées sur les mondes de l'art, le marché de l'art et son économie depuis plus d'un demi-siècle, la connaissance qu'on possède sur le marché d'art d'Amérique Latine reste, pour reprendre les mots de María Isabel Baldasarre «...un sujet peu connu pour l'histoire de l'art produite depuis et sur l'Amérique Latine». Depuis quelques années pourtant, portés aussi bien par le décentrement des histoires de l'art moderne que par la plus grande visibilité des cotes des artistes d'Amérique Latine à échelle globale, des travaux pionniers dans le domaine commencent à dessiner les contours de l'histoire du marché de l'art moderne et contemporain de la région. Alors que certaines approches misent sur l'étude de la genèse, à partir du début du XX^e siècle, des marchés d'art à l'échelle de capitales – à travers l'étude de maisons de ventes aux enchères, de galeries et de grandes collections – et relisent ainsi les historiographies nationales d'art en Amérique Latine d'un point de vue économique, d'autres préfèrent insister sur la création d'un marché d'art à l'échelle régionale qui concerne aussi bien les échanges de biens artistiques à l'intérieur de l'espace latino-américain qu'à l'extérieur, et notamment en Europe et aux États-Unis.

Comment se constituent les réseaux de collectionneurs en Amérique Latine et à partir de quel moment ceux-ci s'intéressent-ils aux écoles nationales? Quel est le rôle de l'État dans l'apparition du marché d'art dans les pays latino-américains? Existe-t-il un marché à échelle régionale ou bien l'idée d'art latino-américain est-elle un produit destiné à la vente pour les collectionneurs du Nord? Sans doute, la connaissance des circuits de production et d'échange des biens artistiques peut-elle éclairer d'un jour nouveau les hypothèses apportées par les historiographies sur l'art latino-américain, centrées sur les identités (qu'elles soient nationales, hybrides ou post-modernes) ou sur les études en termes de réseaux/acteurs ou de centre/périphérie. En convoquant des chercheurs, des spécialistes et des acteurs du marché d'art moderne et contemporain d'Amérique Latine, ces journées d'études internationales entendent présenter pour la première fois l'état actuel de la recherche dans le domaine pour le public français, et ouvrir des perspectives pour les chercheurs qui s'intéressent à l'Amérique Latine et à son art depuis Paris.

16 JUIN 2023

Journée d'études doctorales

Responsable scientifique: le GRHAM – Groupe de Recherche en Histoire de l'Art Moderne

En partenariat avec l'ED441 *Histoire de l'art*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Aux limites du paysage

Classée hiérarchiquement après la peinture d'histoire, le portrait et la scène de genre par André Félibien dans la préface des *Conférences de l'Académie*, la peinture de paysage n'en demeure pas moins un art apprécié des collectionneurs et des amateurs. Discutée dans les traités de Piles, Du Bos ou Batteux, elle occupe une part croissante dans la critique d'art au XVIII^e siècle, attestant d'une modification significative de l'appréhension de ce qui définit et compose le paysage.

Il s'agit d'aborder ici le paysage au travers de la façon dont les artistes ont pu rendre compte de sa géographie, de sa topographie ou encore de sa géologie. Le XVIII^e siècle voit se développer de nombreuses publications, accompagnées de gravures, permettant de se familiariser avec des pays proches ou lointains. Les vues topographiques se démultiplient. Les planches de géologie de l'*Encyclopédie*, de même que les gravures s'intéressant aux couches sédimentaires de différents massifs montagneux constituent une autre façon d'aborder le paysage. Scientifiques, peintres et graveurs collaborent à cet effort de compréhension du paysage dans ses aspects à la fois visibles et invisibles. Parallèlement à cette approche scientifique, se développe une approche artistique à visée décorative, au théâtre comme chez les particuliers, au travers des maquettes de pierres précieuses et des papiers peints panoramiques, ou encore des collections des cabinets de curiosités.

En traitant du paysage à ses marges, la journée d'étude vise à rendre compte des différentes manières dont les hommes des XVII^e et XVIII^e siècles ont élargi leur vision du paysage. Elle pose ultimement la question de savoir si l'idée de nature, dont Jean Erhard a démontré l'importance, éclate sous le coup de la modernité scientifique, comme le pense Robert Lenoble, ou si elle perdure, sublime et sublimée ?

22 JUIN 2023

Lancement de projet

Lancement du projet *Les artothèques publiques françaises et leurs collections 1982–2022* par l'équipe ARP (Artothèque Recherche Patrimoine)

Responsables scientifiques: Arnaud Bertinet (coordinateur du projet), HiCSA, Sophie Cras, HiCSA, Catherine Wermester, HiCSA, Juliette Lavie (cheffe de projet), HiCSA

Conseillers scientifiques: Tristan Azzi, IRJS, Élodie Derval, Artothèque d'Angers, Emmanuel Pernoud, HiCSA, Dominique Poulot, HiCSA, Béatrice Salmon, CNAP, Philippe Sénéchal, université de Picardie Jules Verne, Gilles Soubigou, DRAC Auvergne Rhône-Alpes, Isabelle Tessier, Artothèque de Vitry, Julie Verlainne, université de Tours, Isabelle Reusa, Vidéomuseum

En partenariat avec le CNAP et l'ADRA

Prestataire: In Visu UAR 3103 CNRS / INHA

Le projet *Les artothèques publiques françaises et leurs collections 1982–2022*, lauréat de l'appel à projets générique 2022 de l'Agence Nationale de la Recherche dans le cadre du CE 27 « Études du passé, patrimoines, cultures », sera présenté à l'occasion de ce lancement au cours duquel les membres de l'équipe rendront compte des étapes et des objectifs qui rythmeront les quatre années de financement.

Projet financé par l'Agence Nationale de la Recherche.

Voir aussi p. 68 de l'agenda.



27 – 28 JUIN 2023

Université d'été

Responsables scientifiques: Michel Poivert, HiCSA

En partenariat avec le Collège international de photographie (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'ED441 *Histoire de l'art*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le patrimoine des métiers de la photographie

Cette université d'été est consacrée aux métiers de la photographie et plus spécifiquement à la patrimonialisation et à l'expérimentation du tirage photographique.

Les ateliers permettent 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 est donnée aux expériences pratiques (initiations et démonstrations) et aux échanges avec les professionnels.

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

3 – 4 OCTOBRE 2023

Colloque international

Responsables scientifiques: Léa Dreyer, Evgenii Kozlov, Clara M. Royer, doctorants HiCSA, Pierre-Jacques Pernuit, docteur HiCSA et Pascal Rousseau, HiCSA

En partenariat avec l'association IMAGO-Cultures Visuelles, l'ED441 *Histoire de l'art*, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et le Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA) de l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Avec le concours du Collège des Écoles Doctorales de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Dans le cadre du programme de recherche *Télé — Visions* (voir p. 73 de l'agenda)

Télé — Visions : technologies de l'ubiquité dans les arts visuels (XIX^e – XXI^e siècle)

Dans le cadre du programme de recherche de l'association **IMAGO-Cultures Visuelles**, *Télé — Visions*, ce colloque propose de fédérer un ensemble de récents travaux portant sur le rayonnement des technologies d'émission, de transmission et de réception dans les arts plastiques et la culture visuelle, du XIX^e siècle à nos jours. Au-delà du médium de la télévision en lui-même, le pluriel « *Télé — Visions* » fait référence à la pluralité des techniques de vision à distance et de transmission d'images qui, des sémaphores à la télégraphie sans fil, en passant par la fibre optique et jusqu'au réseau informatique contemporain, ont configuré de nouveaux modèles de circulation et de transmission des images selon des principes de flux et d'immédiateté. Au prisme d'un dialogue avec l'histoire des sciences et des techniques et l'archéologie des médias, les intervenants interrogent l'évolution conjointe des régimes de perceptions et des techniques de transmission à distance, les modalités de la « vision prosthétique », les effets matériels de la transmission des images et les problématiques spatio-temporelles inhérentes aux dynamiques des réseaux. Ce rendez-vous est également l'occasion de s'intéresser aux conditions de la télécommunication comme forme de création résolument collaborative et décentralisée, fournissant ainsi les bases historiques nécessaires à une compréhension plus complète des pratiques actuelles du net.art.

5 – 6 OCTOBRE 2023

Colloque international

Responsables scientifiques : Lydie Delahaye, ACTE et Michel Weemans, HiCSA, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

En partenariat avec le CEHTA, EHESS

Filmer l'art. Croisements méthodologiques entre l'histoire de l'art et le cinéma

Ce colloque propose d'ouvrir une réflexion sur l'art filmé comme médiation du regard sur les œuvres en partant de l'hypothèse que l'histoire de l'art et le cinéma possèdent des outils d'analyse communs, capables de produire de nouveaux rapports entre l'œuvre et son commentaire.

Longtemps considéré comme un genre « dont la palette magistrale se modèle au plus près sur celle de l'histoire de l'art », comme le suggère Hubert Damisch, ce colloque vise à interroger la singularité d'une approche filmique de l'art. Au-delà de la nécessité du commentaire pour « accéder » à l'œuvre, le film sur l'art prend forme dans un équilibre entre le visible et le lisible, entre le visuel et le discours. Bien que les formulations des commentaires conservent bien souvent une tournure littéraire héritée des manuels sur l'art, les cinéastes savent pour autant faire usage du potentiel et de l'autonomie expressive du cinéma. En ce sens, le film sur l'art confirme la place fondamentale de l'image dans l'analyse de l'art. En présentant les formes artistiques avec les moyens d'expression qui lui sont propres – mise en scène, montage, trucage, cadrage, etc. –, le cinéma a le pouvoir d'examiner les œuvres afin d'en révéler les aspects encore inexplorés.

En quoi consiste au juste une description filmique de la peinture ? Quelle serait la spécificité du cinéma dans la description des œuvres d'art ? Les participants au colloque présentent des études de cas, afin d'adopter une position résolument diachronique et envisager ainsi les questions qui excèdent leur analyse, autrement dit, une réflexion à partir des films.

26 OCTOBRE 2023

Journée d'étude

Responsable scientifique : Michel Poivert, HiCSA

Archives et création contemporaine en photographie

Cette journée d'étude accueille artistes, photographes, archivistes afin de cerner un phénomène de plus en plus répandu dans la création : la construction d'œuvres à partir d'archives photographiques. Qu'il s'agisse de s'immerger dans des fonds photographiques, de remploi ou de réinterprétation, d'exploration ou de réappropriation, les archives photographiques semblent être devenues un lieu et un matériel d'inspiration. C'est peut-être l'historiographie même de la photographie qui vit là un moment singulier, celui de se voir interrogé par les artistes. La création contemporaine entre ainsi en dialogue avec le travail de l'historien.



Regards sur la construction des formations de conservation-restauration européennes et les enjeux pour l'avenir à l'occasion des 50 ans de la formation de Paris 1

L'année 2023 marque le cinquantième anniversaire de la formation en conservation-restauration de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. D'abord maîtrise des Sciences et techniques (1973–2005), puis master de Conservation-restauration des biens culturels, la formation de Paris 1 fut la première à voir le jour en France et demeure l'unique cursus universitaire dans le domaine. Avec l'Institut national du patrimoine, les écoles des Beaux-arts de Tours et d'Avignon, elle diplôme les professionnels habilités à travailler pour les musées nationaux (article R452-10 du code du patrimoine).

Au cours de ces cinquante ans, la formation a renforcé son caractère pluridisciplinaire et participé à l'élaboration des principes méthodologiques partagés depuis par l'ensemble de la communauté européenne des conservateurs-restaurateurs. Accompagnant les mutations des métiers du patrimoine et des besoins des institutions, Paris 1 fut notamment précurseur en matière de conservation préventive. Le DESS de Conservation préventive (1994–2016), aujourd'hui master en deux ans, a ainsi répondu à une définition nouvelle des compétences du conservateur-restaurateur et a ouvert sa formation à d'autres acteurs du patrimoine. Enfin, le système LMD, puis la disparition du

clivage entre formation professionnelle et formation recherche en 2010 ont facilité l'accès des conservateurs-restaurateurs diplômés au doctorat. Cet anniversaire est l'occasion de revenir sur les jalons de la construction de cette formation universitaire et d'envisager les orientations futures. Plus largement, le colloque donne la parole à nos voisins européens afin de discuter architecture, méthode et perspectives à l'heure où la conservation-restauration s'engage activement dans la recherche. Des duos d'enseignants-chercheurs présentent l'historique de leur formation et les enjeux actuels, permettant ainsi de dresser un panorama européen sur cette question. Une des ambitions de ce colloque est notamment d'aborder les défis auxquels doivent faire face les formateurs en matière d'utilisation des nouvelles technologies et du respect de l'environnement et des hommes. La seconde journée qui a lieu au centre Malher est l'occasion d'explorer dans le cadre d'ateliers des points méthodologiques précis, portant sur l'enseignement et le traitement en conservation-restauration.

LIEUX / GALERIE COLBERT – AUDITORIUM (TOUS PUBLICS)
LE 6 DÉCEMBRE ET CENTRE MALHER (PUBLIC DE SPÉCIALISTES),
LE 7 DÉCEMBRE 2023, 9H00 – 18H00

7 DÉCEMBRE 2023

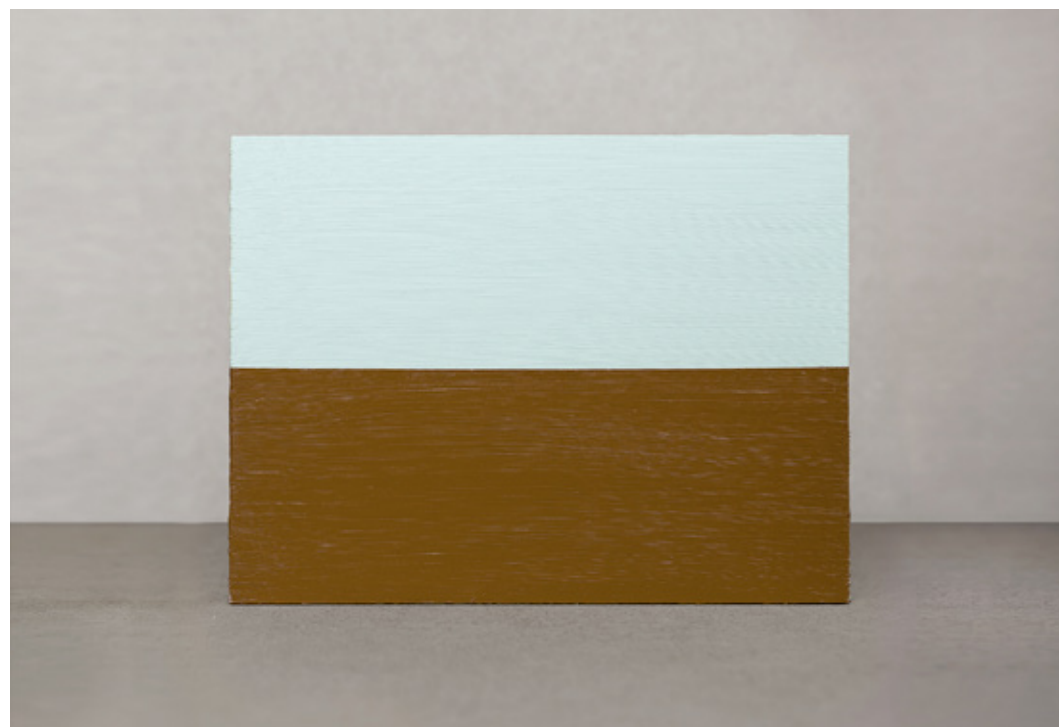
Journée d'études doctorales

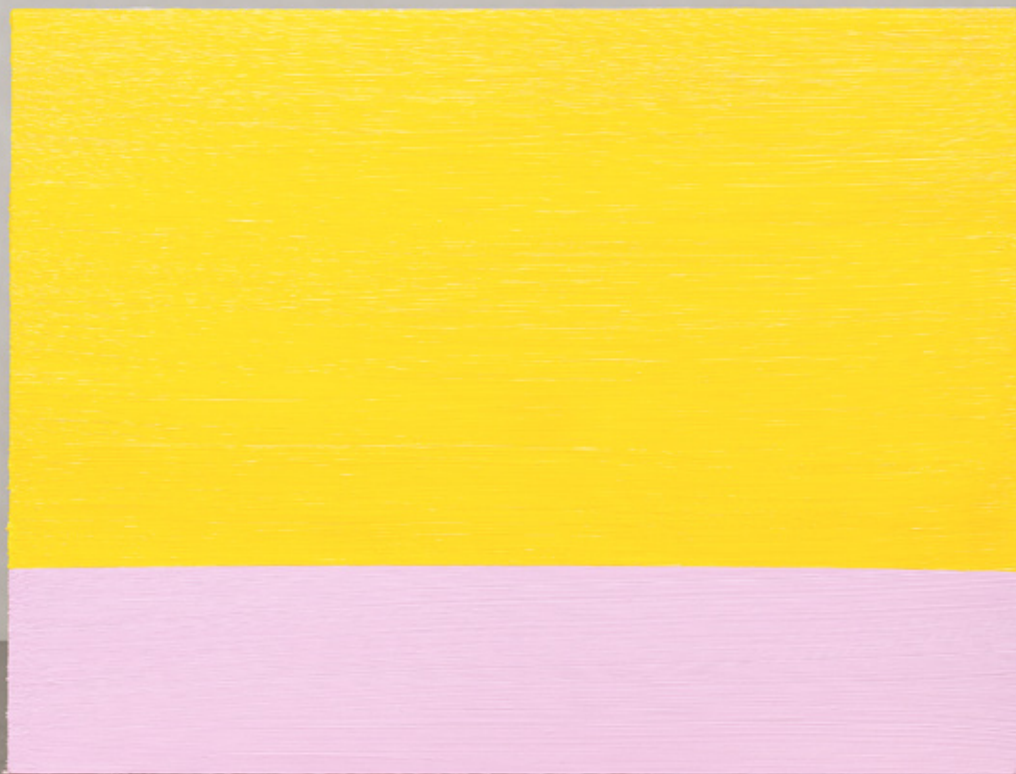
Responsables scientifiques: Martin Hanf, Constance Marq, Yérim Thiam-Sabine,
doctorants HiCSA et Jean-Philippe Garric, HiCSA

Au service du pouvoir. L'architecture comme outil de représentation aux périodes moderne et contemporaine

Si l'image animée, puis les technologies numériques, ont permis de multiplier les supports de médiatisation du pouvoir, l'architecture conserve un rôle clé dans ce domaine aux XIX^e et XX^e siècles. Qu'il s'agisse *stricto sensu* de lieux du pouvoir politique, ou bien de bâtiments publics prétendant exprimer les caractères ou les valeurs des institutions dont ils dépendent, d'édifices culturels assumant dans la cité la place d'une religion, de monuments de la finance, ou encore d'architectures éphémères, cette démonstration prend des formes nombreuses. Le pouvoir se matérialise par des choix stylistiques et se positionne face à des références anciennes, comme autant de manières de revendiquer et de légitimer son rôle central.

Selon un modèle hérité des périodes antique, médiévale et moderne, l'architecture pense traditionnellement l'organisation de la ville en analogie aux structures et aux hiérarchies de la société. À travers ces transformations urbaines, le pouvoir a en effet su utiliser l'architecture comme un moyen de s'approprier un territoire. Mais au-delà de cette pétrification du politique dans le cadre bâti de la vie des hommes et des femmes, l'architecture contribue aussi à des opérations de communication sous la forme d'événements, des « fêtes » révolutionnaires aux cérémonies associées aux grands moments d'un règne, ou dans le cadre d'expositions universelles ou coloniales. Parallèlement à ces réalités spatiales, l'architecture est observée, commentée et débattue, devenant ainsi un véritable outil de propagande.





15 DÉCEMBRE 2023

Journée d'étude

Responsables scientifiques: Maureen Murphy, HiCSA et Magali Ohouens,
doctorante HiCSA

En partenariat avec la Galerie Cécile Fakhoury

Questionner l'héritage colonial. L'art contemporain au prisme des enjeux de mémoire

Au moment des Indépendances, l'art et la culture jouèrent un rôle central dans le processus d'affirmation des nouvelles nations africaines et panafricaines. Festivals, expositions, créations d'écoles nationales ou de mouvements artistiques participèrent à la décolonisation en contribuant à la reconfiguration des rapports de pouvoir ainsi qu'à l'émancipation des sociétés.

Depuis quelques décennies, nombreux sont les artistes à s'emparer de cette histoire et à la questionner dans une démarche documentaire, archivistique ou mémorielle. Cette journée d'étude propose d'aborder ce travail d'histoire et de mémoire en croisant la démarche d'artistes et d'historiens de l'art.



Publications

2023

RENAISSANCE

La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XV^e et XVI^e siècles

Actes de colloque international, dirigés par Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel

Éditions Brepols

Parution : juillet 2022

Dans l'histoire occidentale, la première modernité n'est pas seulement l'âge de l'« Humanisme », des « génies » de l'art, des « Grandes découvertes » et de la « Révolution scientifique », elle marque aussi l'avènement d'une réflexion inédite sur les origines, où les individus se prennent à imaginer et à réinventer les commencements pour mieux penser un présent qui ne cesse de se reconfigurer.

Cette Renaissance des origines se nourrit des divers mythes et croyances cosmogoniques et anthropogoniques, mais aussi des généalogies symboliques du pouvoir qui, se multipliant dans toute l'Europe, témoignent de l'investissement politique du temps originel. Pour les artistes – dont les productions furent les principaux agents de cette réflexion –, la figuration des origines apparaît inséparable des mythes de naissance de l'art et de la mise en scène du travail artistique.

Voir ou revoir la Renaissance à la lumière des origines – du monde, de l'humanité, de la *polis* et de l'art –, telle est l'ambition de ce volume qui réunit les contributions de spécialistes en sciences humaines – histoire de l'art, histoire, géographie, littérature ou philosophie –, intervenus à l'occasion du colloque *La Renaissance des origines* qui s'est tenu en juin 2018 à l'université de Tel Aviv et à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

John Everett Millais, un peintre hors du temps

Ouvrage personnel de Sarah Gould

Éditions Cohen et Cohen

Parution : 2024

Cet ouvrage constitue la première monographie en français du peintre britannique John Everett Millais (1829–1896). Connue en tant que représentant de la confrérie préraphaélite, Millais développe son langage idiosyncrasique, et parfois étrange, en s'illustrant grâce à ses gravures, tableaux narratifs, portraits et paysages dans les décennies de la période victorienne. Ce livre propose de revenir sur la complexité et la variété de ses œuvres, en se penchant sur des périodes moins étudiées, longtemps négligées par le discours critique. Ainsi, ce livre s'inscrit dans le sillage d'autres travaux publiés sur Millais, comme ceux de Paul Barlow (2005) ou Jason Rosenfeld (2012) et fait la synthèse de la littérature anglophone sur le sujet, tout en proposant de nouvelles pistes de lecture en revenant, notamment, sur les discours sur la matérialité des peintures de Millais. En historicisant le rapport de Millais à la matière du tableau et du monde, l'ouvrage inscrit la question de la texture dans un contexte épistémologique – qui lie création artistique et empirisme – et dans un rapport excentrique à la modernité. Par ailleurs, un retour à l'œuvre comme objet et aux différentes étapes de son parcours – sa fabrication, sa vente, sa circulation, son exposition, ses reproductions –, permet de sortir de la sacralisation monographique. Le livre aborde également la manière dont l'artiste a observé et retranscrit, souvent de manière inconsciente, certains événements politiques, sociaux et culturels de son temps (guerre de Crimée, industrialisation et expansion coloniale). Une des originalités de l'ouvrage est qu'il porte une attention particulière à la signification environnementale de l'art de Millais, puisque ses paysages capturent, en peinture, la nature britannique déjà irrévocablement altérée par les activités humaines dans le sillage de la révolution industrielle.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

“Que signifie un passeport ? J'ai toujours été autrichien, partout”. Kokoschka européen ?

Actes de journée d'étude, dirigés par Marie Gispert et Fanny Schulmann

HiCSA Éditions en ligne

Parution : automne 2023

Oskar Kokoschka (1886–1980) est aujourd'hui considéré comme l'un des artistes les plus emblématiques de l'art autrichien du XX^e siècle. Son intégration dans un récit artistique national s'est cependant réalisée tardivement, et a été en prise avec certaines ambivalences. Rejeté par la critique autrichienne pour sa radicalité dans ses jeunes années, c'est au gré de ses déplacements entre l'Autriche et ses nombreux autres pays et villes de résidence – Berlin, Paris, Prague, l'Angleterre ou la Suisse – que l'artiste a construit sa légitimité, en s'appuyant sur la réception dont il a bénéficié à l'étranger. Ses déplacements constants ont forgé sa croyance dans la nécessité d'une construction culturelle européenne supranationale, seule garante, selon lui, d'une paix durable sur ce continent. C'est ce positionnement dialectique, transnational et européen, que les actes de la journée d'étude qui s'est tenue à Paris en janvier 2023 se proposent d'étudier. Des historiennes de l'art françaises, allemandes, suisses et autrichiennes examinent ainsi comment Kokoschka a tenté d'exister sur différentes scènes nationales européennes, le conduisant à diversifier ses stratégies artistiques et comment la critique artistique, comme le monde politique, ont, en retour, utilisé Kokoschka et son personnage pour participer à la construction de récits, entre tensions nationalistes et diplomatie culturelle, interroge notamment les notions d'expressionnisme et de germanité.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

Gina Pane

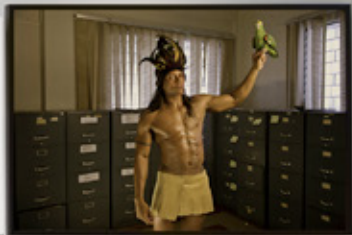
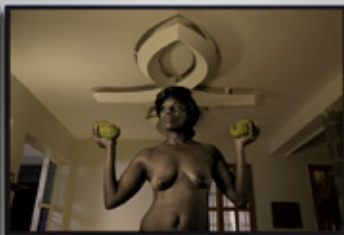
Anthologie critique, élaborée par Sophie Delpoux et Alice Maude-Roxby

Éditions Intellect Books – www.intellectbooks.com

Parution : automne 2023

Le travail d'actions de Gina Pane, initié à la fin des années 1960, désigne cette artiste comme l'une des premières à faire de son corps le support de sa pratique artistique. Dès ses premières manifestations, cette série de pièces, d'une grande importance tant historique qu'esthétique, a fait l'objet de textes critiques, puis le temps avançant, d'analyses plus théoriques. Cet ouvrage a pour objet de réunir un grand nombre de ces contributions en un seul volume, et de construire ainsi l'histoire de la réception et de la diffusion du travail d'actions de Gina Pane. Notre volonté est de faire coexister des points de vue complémentaires ou opposés, marqués par les différentes périodes auxquelles ils ont été formulés et par différentes disciplines (philosophie, psychanalyse, anthropologie,...). Cette somme donne la mesure de la polysémie, en même temps que de l'actualité, à toutes les périodes, de l'œuvre de Pane. Le volume suit un ordre chronologique, permettant ainsi de percevoir les évolutions dans la perception des actions, perception également conditionnée par la réception de la performance en général, qui a connu à partir des années 1990 un effort théorique conséquent initié dans le monde anglo-saxon. Il s'agit d'une part de faire co-exister différents points de vue pour ouvrir la compréhension du travail d'actions et encourager de nouvelles recherches, de nouvelles compréhensions et interprétations, mais aussi de suivre la trajectoire de ces constats photographiques, via ces publications, dont les supports différenciés ont permis, durant les 50 dernières années, de faire connaître l'œuvre à divers publics.

Ouvrage en langue anglaise.



HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

Le musée des moulages

Livre mémoire d'une recherche-installation de Sophie Delpeux et Marc Bauer

Manuella Éditions

Parution : été 2023

Ce livre a pour objet de proposer une visite du musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis tel qu'il a été – légèrement – modifié par la présence de l'installation, co-inventée par Sophie Delpeux et l'artiste suisse Marc Bauer à l'été 2022. De son seuil à la salle des moulages, ce parcours propose une réflexion sur l'histoire du lieu, sa construction, ses usages et la manière dont il a pu être investi par l'installation. Le musée médical est commenté ici dans son espace même; il est question d'entrer dans les modèles que se construit la médecine via l'image au XIX^e siècle et d'interroger leurs permanences.

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

Voir autrement

Ouvrage personnel de Maureen Murphy

Éditions de la Sorbonne, coll. Itinéraires

Parution : octobre 2022

Quels rapports se tissent entre l'identité de la chercheuse et son objet d'étude? Pourquoi le fait de s'intéresser à l'histoire coloniale ou à l'Afrique lorsqu'on est une femme blanche pose-t-il question? Et que peut l'histoire de l'art par rapport à l'histoire coloniale ou celle de la décolonisation? À partir d'une expérience singulière dans le monde des musées et de l'université, au cœur des débats académiques soulevés par les théories « postcoloniales », « décoloniales » ou « globales », cet ouvrage offre des clés de compréhension et des propositions pour décloisonner les champs disciplinaires et contribuer à l'écriture d'une histoire de l'art mondialisée et connectée.

HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

Contre-culture dans la photographie

Ouvrage personnel de Michel Poivert

Éditions Textuel

Parution : octobre 2022

Cet ouvrage révèle la vitalité d'un nouveau pan de la création photographique contemporaine. Depuis une génération, quantité de photographes nourrissent en effet des pratiques originales, soucieuses d'éthique et d'écologie. Loin d'incarner des expériences marginales, ces alternatives forment au contraire une puissante lame de fond.

Certains artistes valorisent ainsi des procédés anciens, une temporalité lente et des formes de co-création. Beaucoup s'approprient des archives vernaculaires en hybridant la photographie avec les arts manuels comme le collage et la broderie. D'autres encore amplifient la photographie par le biais d'installations.

Activisme et poésie se mêlent pour proposer des mondes où il est question de matérialité, de geste, de réconciliation et de résilience : c'est dans le corps de la photographie que les artistes cherchent à relire le monde et en inventer de nouveaux, par des utopies où l'imaginaire permet de dépasser le culte des images. En se reconnectant au tangible, la photographie entre dans une période de transition.

CONSERVATION RESTAURATION DES BIENS CULTURELS

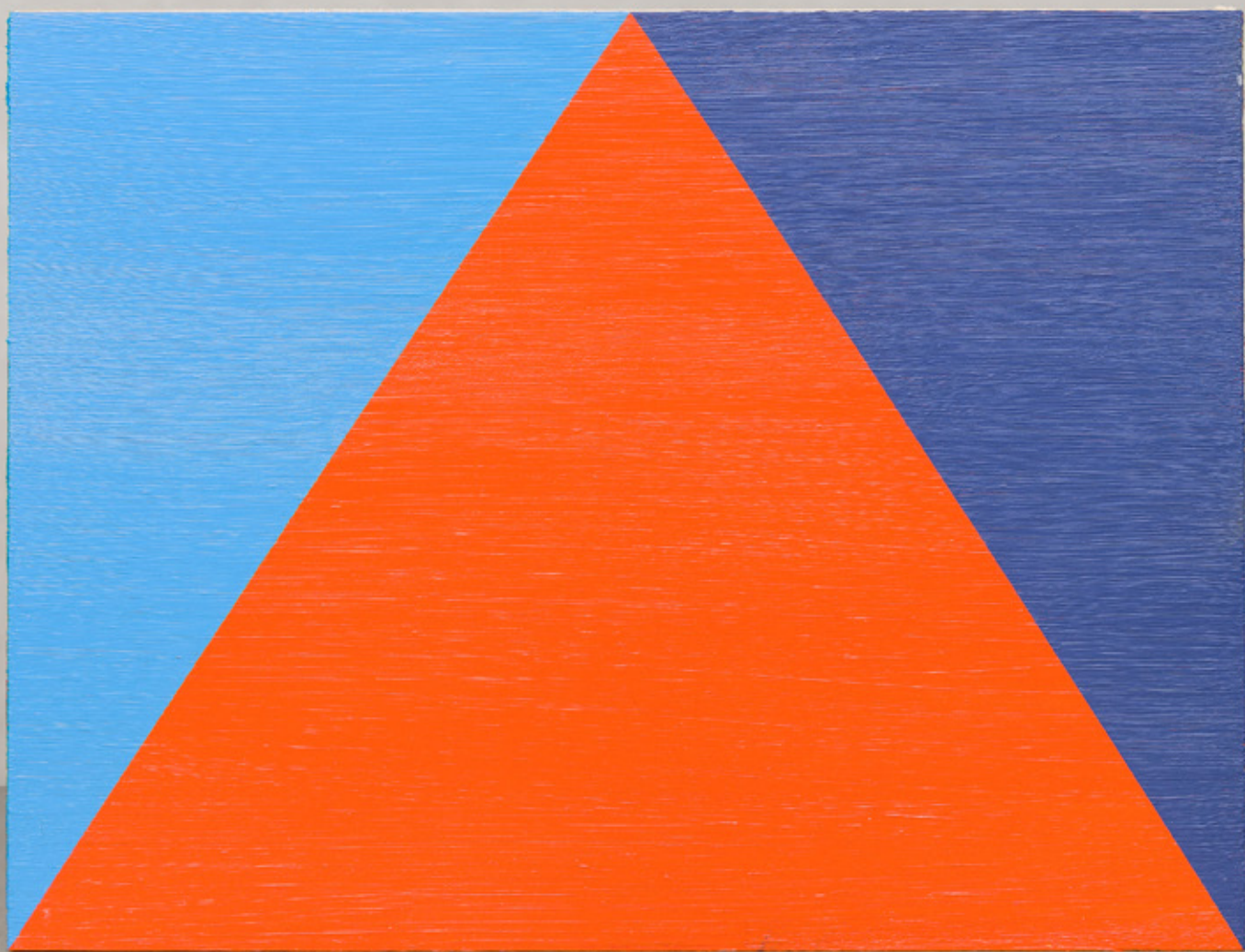
Recherches de conservateurs-restaurateurs

Textes de conférences, réunis par Claire Betelu

HiCSA Éditions en ligne

Parution : été 2023

Ce modeste florilège est la concrétisation d'un cycle de conférences données entre 2018 et 2020 à la Galerie Colbert, enrichi par la contribution de chercheurs français et étrangers invités pour l'occasion. Cette compilation se propose de rendre compte d'un éventail large des productions de recherche menées par des restaurateurs, ici restauratrices. S'il n'est pas exhaustif, il est représentatif des thèmes explorés par la discipline aussi bien par la typologie des artefacts considérés relevant de la peinture, des arts graphiques, des objets d'art et archéologiques, que par la nature des travaux menés dans le champ de l'histoire de l'art, de l'histoire des techniques, de l'histoire des pratiques patrimoniales ou de la recherche appliquée. Recherches doctorales, projets de quelques mois, soutenus par le Centre national des arts plastiques (CNAP) ou le Domaine d'intérêt majeur – Matériaux anciens du patrimoine (DIM-MAP), les contextes dans lesquels les restaurateurs français tentent de conduire leur recherche sont variés. Ils traduisent une difficulté persistante : les modalités d'encadrement de travaux de recherches, entrepris par des professionnels du patrimoine, majoritairement installés comme profession libérale. L'éclairage proposé par nos collègues allemand et néerlandais souligne des constantes transfrontalières, mais également l'enjeu d'asseoir une recherche transdisciplinaire.



HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

« Penser en coupe : espace, structure, décor »

Numéro thématique de la revue *Profil*, sous la direction de Jean-Philippe Garric et d'Estelle Thibault

Édité par l'Association d'histoire de l'architecture **AHA**

Parution : septembre 2023

Ce numéro de la revue *Profil* interroge la façon dont la pensée en coupe, ou l'usage de la coupe en architecture, induit des approches et des qualités spatiales spécifiques. Qu'il s'agisse d'exercices d'école ou de présentations d'édifices dans un livre d'histoire de l'architecture, la description graphique se limite souvent à un plan. De même, l'élévation apparaît souvent seule, donnée pour une préfiguration acceptable de l'apparence d'un édifice. La *coupe*, en revanche, assume plus rarement une telle indépendance, considérée comme un document plus abstrait, voire hermétique pour les non-spécialistes. Peu utilisée comme support de discussion entre un concepteur et son commanditaire, la *coupe* s'avère néanmoins indispensable pour comprendre certains monuments, par exemple pour situer une chambre funéraire au cœur d'une pyramide. De façon plus fondamentale, la *coupe* décrit les volumes et la forme des espaces intérieurs. Elle permet de montrer les structures, de détailler la matérialité du bâti, de décrire les élévations intérieures, avec leur éventuel décor. Elle se prête particulièrement à figurer certaines architectures, comme les tombeaux étrusques vus par Henri Labrousse: des salles enfouies annoncées au dehors par des façades modestes, qui se révèlent en *coupe*. D'ailleurs, quand ce dernier passe à l'œuvre, il prouve à la bibliothèque Sainte-Geneviève son penchant pour les espaces introvertis et les architectures en coupe: un mode de représentation qui devient alors la matrice de sa création, à toutes les échelles du projet. La *coupe* permet de décrire l'anatomie d'un édifice, ou son implantation topographique – on pense aux grottes, aux villas, aux architectures de pente – mais aussi de fixer les détails de ses façades. Rappelons que Quatremère de Quincy faisait du *profil* – un terme alors synonyme de *coupe* – et de l'art de profiler le cœur du savoir-faire de l'architecte.



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
Courriel: secretariat-redaction@photographica-revue.fr

Comité de rédaction

Damarice Amao, Marie-Ève Bouillon, Manuel Charpy, Carolin Görden, 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°6

« Photographie et modèles: le nu et ses histoires »

Parution: avril 2023

La photographie de nu, comme genre structurant de l'histoire de la photographie et de l'établissement de son marché, est analysée dans l'historiographie de la photographie artistique depuis les années 1990. Ce numéro de *Photographica* souhaite aborder la question de la photographie de nu du point de vue des modèles eux-mêmes. Dans une approche décentrée de la photographie, en considérant les modèles comme autant de co-producteurs et co-productrices volontaires ou involontaires, les articles publiés éclairent les vies, les parcours et les statuts parfois hybrides de ces modèles à travers l'histoire de la photographie en interrogeant ces positions relatives de muse, épouse ou de comédienne, participantes ou non d'une renommée qui bénéficie parfois d'une toute autre histoire. Ce numéro voudrait ainsi étendre l'histoire de la photographie à celle de ces modèles comme autant d'acteurs et d'actrices majeures d'une iconographie symbole de la transformation de l'image des corps, majoritairement féminins, en marchandise.

Photographica, n°7

« Le cinéma par ses photographies »

Parution: octobre / novembre 2023

Quel rôle endosse la photographie, art de l'image fixe, dans la monstration du cinéma, art des images en mouvement? La presse illustrée, les affiches publicitaires, les ouvrages sur le cinéma: autant de documents qui regorgent de photographies illustrant et racontant le cinéma. Dans le cadre de ce numéro de *Photographica* qui fait retour sur la présence (assez) massive des photographies dans la promotion, la critique et l'écriture du cinéma, nous nous intéresserons aux photographies de tournage, aux photographies de plateau et d'exploitation comme aux photographes (images tirées de la pellicule). Suivant un arc chronologique qui s'étend de la fin du XIX^e siècle à la fin des années 1960, il s'agit d'analyser autant les modalités de la production que la manière dont ces images circulent et les effets de leur diffusion. Aussi, l'ambition de ce dossier est-elle double: étudier la trajectoire de ces images, depuis leur mise en scène jusqu'à leur réception et patrimonialisation (ou non) dans les collections privées et muséales, et observer la manière dont ces images fixes influencent la critique, construisent et nourrissent une manière de penser, de représenter le cinéma et d'aborder l'écriture de son histoire.

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 Gibhardt (université de Bielefeld), Marie Gispert (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Johannes Grave (Friedrich-Schiller-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 et dans une collection HAL dédiée

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 douze numéros déjà parus, près de cent-cinquante 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 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, le numéro 10 à la question

des visages et le numéro 12 à la notion de huis-clos. 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, dont le comité de rédaction est constitué d'historiens et historiennes de l'art, de philosophes et de spécialistes de littérature comparée de l'université Humboldt de Berlin, de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, de l'université de Jena, de la Klassik Stiftung Weimar et du Centre allemand d'histoire de l'art, est également disponible en *print on demand*. Le comité organise régulièrement des journées d'études sur les thèmes des différents numéros (Paris HiCSA 2015, Berlin Humboldt universität 2016, Paris DFK 2019, Strasbourg, Unistra 2021).

Regards croisés, n° 13

Roger Caillois

Parution: décembre 2023

La pensée de Roger Caillois (1913–1978), en particulier pour ce qui concerne ses travaux des années 1960 et 1970, questionne la dissolution des frontières: tant celles entre disciplines académiques, que celles qui instaurent des dichotomies sujet-objet, des configurations temps-espace, ou bien séparent l'«Ouest» et de l'«Est». Il s'impose naturellement à une revue comme *Regards croisés*, fortement interdisciplinaire ainsi que transculturelle et bilingue, de consacrer un dossier spécifique au penseur des « sciences diagonales ».

Dans l'espace germanophone, l'œuvre de Caillois est encore peu connue, du moins en comparaison avec celle de son collègue du Collège de sociologie, Georges Bataille. Cependant, *Méduse et Cie* (1960), *La Dissymétrie* (1973) et *Le Fleuve Alphée* (1978), trois textes importants de la période mentionnée, ont été traduits récemment, entre 2007 et 2016. En outre, des travaux de recherche substantiels ont été publiés en allemand ces deux dernières années. L'intérêt se déplace ainsi de Caillois en tant que théoricien du jeu vers le penseur d'un nouveau naturalisme, du mimétisme et de l'imaginaire scientifique.

Dans ce sens, le dossier du numéro 13 de *Regards croisés*, avec ses cinq contributions originales franco-allemandes inédites – des textes de Guillaume Bridet, Sarah Kolb, Annick Louis, Thomas Schmuck et Markus Schroer –, notamment dans les domaines de la sociologie et de l'esthétique, vise à situer précisément la pensée de Caillois à la fois dans le champ des débats philosophiques, géosociologiques, littéraires et culturels actuels et dans l'histoire de sa réception en Allemagne et en France.

COLLECTION HISTO.ART

Éditions de la Sorbonne

La collection *Histo.art* des Éditions de la Sorbonne publie annuellement, depuis 2008, un ouvrage 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 quinzième volume de la collection *Histo.art* sera-t-il consacré à l'histoire de l'art médiéval.

Volume 15

L'église microcosme. Architecture, objets et images au Moyen Âge

Sous la direction d'Anne-Orange Poilpré et de Philippe Plagnieux

Parution : juin 2023

L'église médiévale est le lieu d'une synthèse artistique qui mobilise toutes les techniques et formes visuelles pour dialoguer avec l'architecture et son espace. L'intérêt du christianisme pour la production d'images, notamment figurées, pour les objets et pour la construction de bâtiments à la monumentalité recherchée, fait aussi du lieu ecclésial un espace habité, structuré et dynamique. Les contributions réunies dans ce volume abordent en quatre volets thématiques la manière dont le décor, les objets, les choix architecturaux donnent à la fois sens et forme à cette conception de l'église comme espace de mouvement. L'architecture, résultat de choix techniques et esthétiques inscrits dans leur temps, abrite des espaces différenciés par leur fonction, communiquant entre eux par des systèmes de seuils. Agencés par l'architecture elle-même, par des éléments de mobilier, ces zones acquièrent aussi leur sens et leur fonction grâce aux images monumentales et aux inscriptions, faisant écho aux rites et à leurs acteurs. L'autel et ses environs sont ainsi particulièrement valorisés par la présence d'objets, d'étoffes, participant par leur caractère mobile et amovible au déroulé du scénario liturgique. Voulu pour matérialiser la permanence de l'Église-institution, l'église de pierre existe grâce aux multiples interactions qu'elle accueille et qu'organisent les objets, éléments de mobilier, formes architecturales, images et discours visuels que le présent volume s'attache à mettre en lumière.

Programmes de recherche

2023

PROGRAMME DE RECHERCHE ANR 2023 – 2027

Responsables scientifiques: Arnaud Bertinet (coordinateur), HiCSA, Sophie Cras, HiCSA, Catherine Wermester, HiCSA, Juliette Lavie (Cheffe de projet), HiCSA

Conseillers scientifiques: Tristan Azzi, IRJS, Élodie Derval, Artothèque d'Angers, Emmanuel Pernoud, HiCSA, Dominique Poulot, HiCSA, Béatrice Salmon, CNAP, Philippe Sénéchal, université de Picardie Jules Verne, Gilles Soubigou, DRAC Auvergne Rhône-Alpes, Isabelle Tessier, Artothèque de Vitré, Julie Verlaïne, université de Tours, Isabelle Reusa, Vidéomuseum

Partenaires institutionnels: CNAP, ADRA

Prestataire: InVisu, CNRS/INHA

Projet lauréat de l'appel générique ANR 2022 CE27

« Études du passé, patrimoines, cultures »

Les artothèques publiques françaises et leurs collections 1982 – 2022

Les premières artothèques publiques ont été inaugurées il y a une cinquantaine d'années en France. Plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis les premières créations, pourtant le déficit de reconnaissance de ces établissements culturels, de leurs missions, de leurs actions et surtout de leurs collections est important, alors même qu'ils font partie des dispositifs anciens, expérimentés au sein des Maisons de la culture dans les années 1960 au Havre, à Grenoble, au Creusot, à Reims par le ministère des Affaires culturelles. Depuis, ils ont été reconfigurés. En 1976, la municipalité d'Hubert Dubedout à Grenoble développe un nouveau système d'artothèque au sein de la bibliothèque de Grand'Place, déployé ensuite à partir de 1982 à l'échelon national, dans les bibliothèques et les musées, par le ministère de la Culture de Jack Lang. 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), afin de permettre la constitution d'un fonds en vue de le mettre à la disposition des particuliers et des collectivités sous forme de prêts. Si les subventions accordées par le ministère de la Culture s'arrêtent en 1986 et engendrent quelques fermetures, les créations et les reconfigurations d'artothèques n'ont toutefois pas cessé et l'enrichissement des fonds, devenus depuis collections, s'est poursuivi, sans qu'aucune étude les concernant ne soit menée.

Face à l'absence de recherches, des spécialistes de l'art contemporain, du patrimoine et des humanités numériques se sont associés pour créer une base de données ouverte leur permettant de mener des études transdisciplinaires inédites et d'envergure sur les collections des artothèques publiques françaises et sur l'écosystème culturel, social et économique qu'elles ont créé. Cette base de données, réalisée à partir de la collecte des inventaires d'une quarantaine d'établissements, comptabilisant selon les estimations entre 60 000 et 65 000 œuvres, et des données relatives à ces collections, proposera le plus grand ensemble d'estampes et de photographies contemporaines pouvant être interrogé. Celle-ci permettra de documenter un pan entier de la création contemporaine, le multiple, délaissé par la recherche, mais essentiel à l'étude du fonctionnement des réseaux artistiques (galeries, imprimeurs, éditeurs, institutions, etc.). Cette base de données permettra également aux artothèques, partenaires cruciaux du projet, de disposer d'un outil de valorisation de leurs collections favorisant les procédures de labellisation, l'organisation d'expositions itinérantes entre établissements, et la réalisation de productions éditoriales.

Outre cette base de données ouverte, qui rendra visibles à grande échelle ces collections, l'équipe ARP proposera des publications scientifiques, liées aux analyses quantitatives et qualitatives des données réunies dont un ouvrage sur *L'histoire des artothèques françaises et de leurs collections entre 1982 et 2022*, afin d'inscrire ces établissements méconnus dans l'histoire des institutions culturelles. Elle animera des journées d'étude et un colloque. Elle donnera accès aux résultats de la recherche sur HAL, et aux activités de ses membres et partenaires dans un carnet de recherche hébergé sur la plateforme hypothèses (<https://arp.hypotheses.org>). L'équipe ARP a également pour objectif de sensibiliser et de former les étudiants à la recherche appliquée, de développer leurs connaissances sur le multiple et son écosystème et sur les institutions artistiques etc., par des mises en situation professionnelle concrètes, par une offre de stages et d'expériences en laboratoire, ouverte aux étudiants de M1 et M2.

Voir aussi p. 27 de l'agenda.

Le marché du film en France durant la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre (années 1940) : enjeux politiques, économiques et socio-culturels

L'ambition de ce projet de recherche collectif est d'étudier le marché du film en France durant la Seconde Guerre mondiale et la période d'après-guerre en croisant une multitude de sources jusqu'ici peu exploitées, voire inexploitées. L'intérêt historiographique de ce projet est important puisqu'il n'existe à ce jour que très peu d'études analysant le marché du film en France à cette période. Par ailleurs, en encourageant ce type de travaux, ce projet contribuerait à stimuler en France l'écriture d'une histoire sociale du cinéma, centrée sur la consommation cinématographique, la réception des films et la sortie au cinéma comme pratique sociale, assez peu développée jusqu'ici, en comparaison à l'historiographie internationale (*New Cinema History*) et d'une histoire économique du cinéma, envisagé comme « industrie culturelle » (dont il s'agirait d'étudier ici particulièrement la distribution et l'exploitation), elle aussi assez peu développée en France. Ces deux approches seraient étroitement associées à celle de l'histoire culturelle du cinéma, particulièrement ouverte aux enjeux politiques, bien entendu très vifs durant cette période. Ces recherches seront entreprises collectivement, dans le cadre de plusieurs ateliers de recherche, à partir d'un programme scientifique qui sera défini durant l'année 2023.

PROGRAMME DE RECHERCHE 2022 –

Responsable scientifique : Ania Szczepanska, HiCSA

En partenariat avec Inédits (association européenne d'Images amateurs), Normandie Images, Archipop, OFNibus (Objets filmiques non identifiés), Association Braquage, ECPAD, université de Varsovie

Voir aussi la journée d'étude p. 15 de l'agenda.

Tsimtsoum

Tsimtsoum, concept kabbalistique du XVI^e siècle, désigne le processus de création du monde. Il nous invite à penser l'infiniment petit qui naît du néant, à partir duquel *quelque chose* peut commencer à exister, une rémanence lumineuse qui éclaire et fait surgir la structure des mondes.

Au regard de l'histoire du cinéma, les films amateurs constituent un infiniement petit. Leur place dans les territoires contemporains du visuel et de nos imaginaires ne cesse pourtant de s'accroître et de participer à notre compréhension du passé. Les films amateurs suscitent un intérêt massif auprès des institutions d'archives, du monde académique et des professionnels du cinéma qui les réemploient avec engouement. Les publics participent à cette dynamique en exhumant de nouvelles bobines, en les déposant puis en les visionnant sur des écrans multiples, dans des dispositifs de projection de plus en plus variés. Si ce mouvement se caractérise par une institutionnalisation qui n'est plus à prouver, il crée surtout des pratiques nouvelles et pose des questions multiples. Cette passion, qui semble réconcilier monde digital et numérique, a en effet donné lieu à l'invention de nouvelles opérations de collectes ainsi qu'à une structuration progressive de réseaux implantés dans les territoires. Le souci est réel de mieux collecter (en zones rurales notamment), mieux conserver, mieux archiver en fédérant davantage à une échelle transnationale et en dépassant si possible les mécanismes de mise en concurrence, mais aussi en donnant accès à ces fonds si particuliers et en les valorisant, dans un cadre juridique en évolution et en tension.

Comment et pourquoi exhumer, puis chercher à conserver des images de vacances, de fêtes ou de voyages, souvent floues, « mal » exposées, furtives, cadrées avec plus ou moins de maîtrise de la caméra ? Que nous disent ces hommes et ces femmes à *la caméra* ? Que révèlent les attitudes, ainsi que les sourires et gestes fugaces de celles et ceux qui sont filmés, de leurs proches, aimés et mal aimés, ou encore de ces silhouettes, capturées dans un même cadre, le temps d'une prise ?

PROGRAMME DE RECHERCHE 2023 – 2024

Responsables scientifiques : Léa Dreyer, Evgenii Kozlov, Pierre-Jacques Pernuit, Pascal Rousseau, Clara M. Royer, HiCSA

En partenariat avec l'association IMAGO-Cultures Visuelles, l'ED441, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Télé — Visions

Dans le prolongement des initiatives qui ont introduit la question des médias et des études visuelles sur le terrain de l'histoire de l'art français ces dernières années, l'association **IMAGO** poursuit le chantier méthodologique qu'elle mène depuis 2017 à travers un nouveau programme de recherche portant sur le rayonnement des technologies d'émission, de transmission et de réception dans les arts plastiques et la culture visuelle, du XIX^e siècle à nos jours. L'hypothèse qui motive ce projet est que la « conquête de l'ubiquité » par le « transport » des images « à tout moment » et « en tout lieu » décrit par Paul Valéry en 1928, a anticipé la société d'échanges mondialisés que nous connaissons aujourd'hui et marque, à ce titre, un tournant dans l'histoire de l'art et de l'image. L'association **IMAGO** propose d'étudier ce virage en l'inscrivant dans le panorama historique des grands bouleversements artistiques entraînés par le perfectionnement de la technologie, et cela au même titre que la reproductibilité technique et les technologies de stockage respectivement étudiées par Walter Benjamin et Friedrich A. Kittler.

La recherche récente en étude de médias donne à voir un intérêt croissant pour les technologies de télécommunications visuelles. Ont ainsi émergé les concepts clefs de « circulation » et de « réseau », deux notions qui participent d'un renouvellement théorique des conceptions de l'image. À travers un séminaire bimensuel et un colloque international (voir aussi p. 31 de l'agenda), l'association **IMAGO** donne suite à ces réflexions en les ramenant dans le champ de l'histoire de l'art et en proposant d'en élargir la portée par l'exploration des facteurs sociaux, des stratégies culturelles et des préoccupations technico-esthétiques ayant façonné l'histoire de l'utilisation artistique des télécommunications. Aussi, avec le séminaire *Télé — Visions*, l'association **IMAGO** propose-t-elle d'envisager les questions de la création et de la vision à distance comme des données programmatiques des modernités et postmodernités plastiques.



FOCUS
sur deux
programmes
de recherche

Degas pluriel et singulier. Une histoire des premières expositions impressionnistes

La situation d'Edgar Degas lors des expositions «impressionnistes» demeure toujours à interroger, qu'il s'agisse de cerner son implication dans leur organisation ou, à l'inverse, d'évaluer l'impact de celles-ci sur la genèse de ses œuvres et d'analyser la réception spécifique de son art. La difficulté à insérer l'artiste dans cette aventure collective est d'ailleurs perceptible dans les nombreuses monographies qui lui ont été consacrées : maints de leurs auteurs ont repris la grille interprétative de John Rewald, non sans difficulté, puisque cela revenait à l'inscrire dans un «mouvement» auquel il n'a appartenu que sur le mode de l'interdépendance. De même, dans l'appréhension des expositions, les axes de réflexion ont souvent privilégié les «impressionnistes» au groupe constitué autour de Degas, qui se considérait comme un «réaliste». Non sans partialité, les récits ont été rédigés en se fondant sur les versions de protagonistes tels que Gustave Caillebotte, Camille Pissarro ou Claude Monet, et dans la mesure où les catalogues des expositions ont été numérotés, celles-ci ont été majoritairement abordées comme un bloc, avec, en filigrane, l'idée d'une apogée puis d'une «crise» et d'une «fin» de l'impressionnisme. En d'autres termes, leur histoire demeure toujours confondue avec celle de cette unique esthétique. Or, comme l'a écrit Marc Bloch, «la connaissance des fragments, étudiés successivement, chacun pour soi, ne procurera jamais celle du tout, elle ne procurera même pas celle des fragments eux-mêmes».

En 1986, le catalogue *The New Painting, Impressionism 1874–1886* (dir. Charles Moffett) a pourtant mis en évidence la pluralité stylistique des participants aux huit expositions «impressionnistes». Dix ans plus tard, Ruth Berson a publié la documentation rassemblée à cette occasion et celle-ci a fourni aux chercheurs un support essentiel pour la poursuite de toute enquête sur le sujet. D'autres études ont ouvert des pistes

toutes aussi décisives : Jean-Paul Bouillon s'est attaqué frontalement au mythe «impressionniste», en remettant en question l'idée d'un «groupe» cohérent et d'une société révolutionnaire, constituée autour d'une esthétique commune ; dans une vaste analyse historiographique, John House en a contesté la lecture formaliste et téléologique en situant le mouvement dans le système de valeurs propre au XIX^e siècle. Denys Riout a également mis l'accent sur la dimension contingente de l'aventure impressionniste en l'ancrant dans un contexte socio-historique. C'est dans cette logique que nous avons poursuivi l'enquête en nous centrant sur les trois premières expositions (1874, 1876 et 1877), qui forment une séquence cohérente, bornée par la recomposition du groupe des organisateurs lors des éditions ultérieures.

Le premier parti pris méthodologique de cette étude consiste à ne pas arrimer ces expositions à une seule tendance ; bien au contraire, en plaçant la focale sur Degas, celle-ci tourne le dos au postulat qui les associe à la seule peinture d'un Monet ou d'un Auguste Renoir, pour privilégier l'analyse de leur pluralisme stylistique et technique, ainsi que l'interdépendance entre leurs participants. L'un de ses enjeux est de dépasser les dualités ayant structuré maints récits et de prendre en compte des configurations complexes et mouvantes afin de ne pas opposer l'individuel au collectif, le réalisme à l'impressionnisme, mais de tenter de cerner l'expérience spécifique de Degas dans sa dynamique et son caractère à la fois singulier et pluriel. Dès lors, le processus de catégorisation et la question de l'unité esthétique ont été abordés comme des objets d'étude parmi d'autres.

Notre approche se veut également interdisciplinaire en croisant les histoires artistique, littéraire, politique et économique. À la suite des travaux de Philip Nord, de Bertrand Tillier et d'Oriane Marre, nous avons insisté sur l'impact d'un contexte marqué par le souvenir de la Commune, la politique de l'ordre moral du maréchal de Mac Mahon et la victoire progressive des républicains à la Chambre des députés. C'est dans ce contexte spécifique que Degas a concrétisé son aspiration à un certain libéralisme économique et à l'indépendance. Nous avons également relu cette histoire à l'aune des travaux sur l'innovation ; ni prévisible ni prescriptible, celle-ci représente l'ensemble du processus à la fois artistique, cognitif, social et économique amenant l'invention à être finalement utilisée (ou pas). Dans la situation indéterminée qui caractérise sa trajectoire, son développement génère des phénomènes d'appropriation, de rejet et de transformation par ceux qui intègrent la nouveauté. Les études sur l'innovation ont également montré que les inventeurs sont généralement considérés comme des figures marginales, voire déviantes, à leurs débuts. Aussi n'avons-nous pas appréhendé l'histoire des trois expositions par le prisme d'artistes vic-



times d'un système qui ne les aurait rejetés dès 1867 et, à cette image doloriste de révolutionnaires conspués par les officiels et la critique, nous avons substitué celle d'un groupe de peintres novateurs, déterminés à imposer leurs inventions et détenteurs d'un capital social, culturel et financier leur ayant permis de gagner ce pari.

Cette enquête s'inscrit dans le développement des études sur l'exposition qui a généré des recherches originales, qu'elles portent sur un artiste, un événement ou une séquence de manifestations (Félicie Faizand de Maupeou, Clément Siberchicot, Elitza Dulguerova, Marie-Claire Rodriguez). Si cette étude a pu être nourrie par la réflexion théorique de Jérôme Glicenstein, elle ne reprend néanmoins pas son approche axée sur la question de la médiation, qui minore les sociabilités et les liens avec la création des œuvres. Elle s'appuie notamment sur les travaux de Martha Ward qui a questionné l'impact de l'exposition sur la production artistique, suggérant l'écriture d'une autre histoire, qui prendrait notamment en compte la fabrique des œuvres en fonction des conditions anticipées de leur réception et des formes de leur spectacularisation. De ce fait, l'avant-dernier chapitre est entièrement dévolu à l'exposition comme laboratoire, qui, en tant qu'espace de liberté et de contraintes, a pu être à l'origine de l'évolution du processus créatif de Degas et d'un rapport nouveau entre l'atelier et le lieu de diffusion de ses œuvres. Placer la focale sur ce dernier nous a également conduit à ne pas appréhender cette histoire comme un monde clos sur lui-même, mais à la resituer dans une perspective plus large, celle du régime expositionnel des années 1870, en France et à Londres. Aussi l'étude propose-t-elle trois modes d'approche des expositions. La première édition de 1874 est abordée par la réception et la dynamique de groupe à l'œuvre dans la société d'artistes. L'exposition de 1876 comprend une analyse de la conception de l'art de Degas et un élargissement de l'enquête au pôle anglais, en mettant l'accent sur le dialogue qui s'est institué entre ce dernier, Édouard Manet et quelques artistes appartenant à son cercle. L'étude de la troisième édition débute par la sphère de la création en étant consacrée à la genèse des œuvres de Degas, dans un rapport d'interdépendance avec les autres peintres. Le dernier chapitre appréhende plus spécifiquement l'exposition comme un média, dans le sillage des travaux de Jean Davallon et de Jérôme Poggi.

Dans cette histoire, la réception a joué un rôle important. En 1874, c'est plutôt la surprise qui a dominé parmi des critiques généralement acquis à la cause des artistes, loin du mythe d'une hostilité générale à leur égard. Preuve en est, Degas a été élogieusement reçu en étant perçu comme un dessinateur hors pair, capable de surprenants effets de réel dans ses scènes de danse et de blanchisserie; il y a donc gagné

une première légitimation de son art, après les années d'amertume passées à espérer une reconnaissance au Salon. Sur le plan esthétique, l'interprétation dominante s'est inscrite dans le modèle réaliste jusqu'à la 2^e *exposition de peinture*; néanmoins, l'émergence d'une appellation comme « impressionniste » signifiait que, dès 1874, les observateurs plus ou moins avertis de la scène artistique avaient décelé un courant nouveau, qui ne s'insérait que malaisément dans ce modèle. Si un manque d'unité esthétique a pu être constaté à cette époque, celui-ci résidait moins dans une opposition entre des réalistes et des impressionnistes que dans une différenciation basée sur les genres et les manières - peintres de figures et paysagistes pleinairistes - et dans la distinction entre les dessinateurs et les coloristes. En 1877, la 3^e *exposition de peinture* constitua une césure nette à maints points de vue. Celle-ci donnait à voir un art sensualiste et coloriste, qui balaya toute possibilité de l'insérer dans le modèle réaliste. Outre une réception marquée par un contexte politique très tendu et des analogies avec la littérature naturaliste de Zola, les enjeux basculèrent du côté de la perception et du cortège d'émotions suscitées par une peinture inédite, qui heurtait fortement les modèles perceptifs habituels de l'art. En revanche, Degas reçut un accueil des plus favorables du fait du caractère plus réaliste de ses œuvres et d'une ponctuation coloriste qui n'altérerait pas leur lisibilité; la dimension caricaturale de son art s'insérait également dans la culture visuelle de l'époque, tout en minorant les potentialités polémiques de certains de ses sujets.

L'échec aurait caractérisé cette aventure collective du fait de l'insuffisance des ventes d'œuvres et, privilégiant ce type de données, la majeure partie des historiens l'ont interprétée comme tel. Si les difficultés financières de Monet ou de Pissarro à la fin des années 1870 attestent de cet échec, cette lecture demeure toutefois à nuancer. Presque inconnu en 1873, Degas a en effet acquis une notoriété et la reconnaissance de certains de ses pairs grâce aux expositions, financées avec les recettes issues de la fréquentation publique, ce qui lui a offert la possibilité de développer progressivement un marché élitaires. Il a également pu déployer ses recherches plastiques dans une relative liberté et devenir un artiste imité. Pour lui, les expositions indépendantes ont donc été tant des structures d'innovation que des événements médiatiques, lui ayant permis d'exister dans sa société en tant qu'artiste et d'influer sur les destinées de la peinture.

David Castañer, HiCSA

Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique Latine

En novembre 2021, un autoportrait de Frida Kahlo « Diego y yo » de 1949 a atteint la somme record pour une œuvre mexicaine de 34,8 millions de dollars lors d'une vente aux enchères chez Sotheby's New York. Les petites dimensions de l'œuvre (30x22cm) ne font que souligner le côté spectaculaire de cette vente qui serait aux yeux de Marcelo Aracena Peralta, spécialiste dans le domaine, un symptôme du boom actuel des prix d'art contemporain latino-américain et de l'entrée définitive de cette aire culturelle dans la nouvelle géographie globalisée du marché d'art contemporain.

Si au début des années 2000, on pouvait considérer que le marché mondial était organisé autour d'un modèle centre/périphérie dominé par les artistes et les marchands européens et états-unis, depuis une vingtaine d'années la géopolitique de l'art est en pleine mutation: l'irruption dans ce marché des grands collectionneurs et des artistes chinois, qui dépassent régulièrement leurs homologues occidentaux sur les rankings depuis 2013, l'émergence de nouvelles places marchandes comme Hong Kong, Séoul et Shanghai, les forts taux de rendement des artistes russes et indiens pendant les années 2010, et plus récemment, l'envolée des prix des jeunes artistes contemporains africains semblent témoigner d'une certaine intégration mondiale du marché artistique. Quelle est la place de l'art latino-américain dans cette nouvelle configuration globalisée du marché d'art contemporain? Comment faire une histoire de l'émergence de ce marché?

Au printemps 2021, je présentais un projet de recherche pour la politique scientifique de Paris 1 pour tenter de répondre à cette question. La pertinence du sujet semblait portée par la réalité du marché lui-même. Au-delà de Frida Kahlo, Diego Rivera, Wifredo Lam, Roberto Matta et Fernando Botero, dont les œuvres dépassent régulièrement les records de prix, une trentaine d'artistes latino-américains contemporains ont vu au moins une de leurs œuvres vendues à plus d'un million de dollars. En 2021, sur la classification *Artprice* des cinq-cents



artistes contemporains par produit de ventes aux enchères, onze sont latino-américains. Cette aire émergente a bénéficié de l'intérêt porté par les grandes maisons comme Sotheby's et Christie's, qui lui consacrent des ventes annuelles depuis 1979 et 1981 respectivement, suivies par Phillips et Swan Auction quelques années plus tard. Cependant, et sans nier l'importance qu'ont les enchères, il convient de rappeler que la consolidation du marché d'art latino-américain à l'international a lieu également à travers le marché primaire, notamment par le travail de galeries qui se consacrent à l'art de cette région comme Latin Art Core, Leon Tovar, Proxyco, Calderón Ruiz, Cernuda Art Gallery, Pan American Art Project, et qu'elle est corrélée à l'apparition de collections privées comme la Daros Collection, en Suisse, celle de David and Rita Hugues aux États-Unis ou du suédois Jonus Bartholdson. Les collections latino-américaines de certains musées publics nord-américains comme le Museum of Fine Arts of Houston ou le MoMA de New York, les expositions des salles comme El museo del barrio à Los Angeles ou Another Space, contribuent à consolider l'étiquette d'art latino-américain et son marché dans une économie mondiale de l'art.

Pourtant, l'économiste Urbi Garay estime qu'environ 70% des acquéreurs d'œuvres latino-américaines aux enchères sont latino-américains, ce qui nuance un peu la dimension globale du marché énoncée plus haut, d'autant plus qu'il décèle dans les comportements des consommateurs un fort biais domestique, c'est-à-dire une tendance des collectionneurs à acheter des œuvres d'artistes de leur même nationalité. Cela tend à renforcer le point de vue de ceux qui, comme Joaquin Barriendos, considèrent que la notion d'art latino-américain est paradoxale car elle englobe sous une même catégorie des courants artistiques de pays très différents et de traditions esthétiques peu homogènes, ce qui tend à les isoler *in fine* des mouvements artistiques et des marchés globaux – phénomènes qu'il analyse dans son travail sur la réinvention de l'Amérique Latine comme région géo-esthétique. En outre, cette notion apparaît dans le champ du marché de l'art, comme une catégorie construite historiquement et qui n'est pas nécessairement vouée à durer. En 1988, Mary-Ann Martin, fondatrice du département d'Art latino-américain chez Sotheby's affirmait : « Il y a vingt ans, le marché d'art latino-américain n'existait pas. Cela ne veut pas dire que des œuvres d'artistes latino-américains n'étaient pas vendues, mais qu'elles n'étaient pas promues sous une catégorie commerciale commune. Je n'ai aucun doute sur le fait que l'immense intérêt que suscite ce champ n'existerait pas de nos jours si les enchères n'avaient pas mis en lumière l'art de cette vaste région avec un héritage commun, bien qu'hétérogène... ». Ayant une date de création, l'art latino-américain comme catégorie marchande semble aussi pouvoir avoir une date de péremption, puisque Sotheby's n'organise plus depuis 2018 de ventes dédiées exclusivement à l'art latino-américain et vend les œuvres d'artistes latino-américains lors d'enchères d'art moderne et contemporain, les incluant ainsi dans une vision globale de l'histoire de l'art. L'un des apports majeurs de ce projet de recherche a donc été de faire l'histoire du marché d'art latino-américain, entendue non pas comme

l'histoire de ce marché, mais de celle de la catégorie telle qu'elle est utilisée dans la sphère marchande, dans certains lieux et à certains moments en fonction des tendances et des stratégies de vente des marchands et des maisons de ventes aux enchères, y compris à Paris. J'ai ainsi étudié l'exposition d'art Américain latin au palais Galliera à Paris en 1924, première émergence mondiale du marché d'art latino-américain, puis l'utilisation fluctuante de cette notion par galeristes et collectionneurs parisiens tout au long du XX^e siècle, perméable aux événements historiques, culturels et littéraires qui conformaient l'idée d'Amérique Latine en Europe, pour conclure avec les ventes aux enchères labellisées latino-américaines chez Cornette de Saint-Cyr dans les années 2010 et l'ouverture en 2021 de la première galerie d'art latino-américain de Paris.

Cependant, le projet de recherche s'est progressivement ouvert à l'idée d'art d'Amérique Latine ou depuis l'Amérique Latine, comme l'exprime Gerardo Mosquera, s'intéressant également aux fonctionnements et aux structures propres au marché d'art d'Amérique Latine qui ne sont visibles qu'à des échelles plus petites, adoptant un ancrage régional, national et local. Décrivant les premières enchères d'art latino-américain, dans les années quatre-vingt, Susan Thérán notait en 1999 que « le public préférerait se rassembler en petits groupes en fonction de leur nationalité. Les plus nombreux étaient mexicains, qui achetaient environ 40% des lots proposés. Un autre groupe était celui des vénézuéliens, qui étaient un peu plus « pan-latins » en ce sens qu'ils étaient intéressés par des œuvres de différents pays. (...) Le reste des latino-américains achetait de l'art de leur propre pays. » Cependant ce biais domestique tend à s'estomper ces dernières années comme le montrent, entre autres, les prestigieuses collections privées d'art latino-américain des mexicains Andrés Blaisten, les vénézuéliennes Patricia Phelps de Cisneros et Tanya Capriles de Brillembourg, les argentins Gustavo Bruzzone, Eduardo F. Constantini et Jorge M. Pérez qui sont exposées dans des Musées ou fondations privées généralement situées dans leurs pays d'origine, comme le MALBA (Museo de Arte Latino Americano de Buenos Aires) et le Musée Jumex au DF. Elles viennent compléter les collections nationales des musées nationaux, comme le Museo de Bellas Artes de La Habana (colección Nacional), le Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires ou le Palacio de Bellas Artes de México DF, qui font régulièrement l'acquisition d'œuvres des artistes du pays et structurent le marché à l'échelle nationale.

Pourtant la question n'est pas seulement celle de l'échelle, mais aussi celle du type de marché auquel on s'intéresse, et cela est d'autant plus vrai dans une région comme l'Amérique Latine qui, mises à part quelques exceptions, comme Morton Subastas à Mexico DF ou Spiti Auction à Sao Paulo, dispose pour l'instant de très peu de maisons de ventes aux enchères d'art contemporain prestigieuses (E.O. Arellano, 2021) et dont le marché secondaire interne produit des chiffres d'affaires négligeables par rapport au marché global, si bien que ces places n'apparaissent pas dans les classements de répartitions géographiques de mar-



ché d'art contemporain. Cela ne facilite pas l'étude du marché d'art, notamment parce que le marché primaire, contrairement aux maisons de ventes aux enchères, ne produit pas l'ensemble de données qui permettent d'évaluer l'évolution des prix, les cotes des artistes, les chiffres d'affaires et l'ensemble de données sur lesquelles s'appuient les travaux d'économistes. Du côté des historiens, des historiens d'art et des sociologues, commencent pourtant à apparaître des études audacieuses qui s'intéressent aux marchés d'art d'Amérique Latine dans toute leur diversité géographique, chronologique et sectorielle.

Ainsi, il est possible de retracer l'histoire des galeries d'art de capitales latino-américaines comme Buenos Aires, Rio de Janeiro ou Sao Paulo. Récemment, les historiennes de l'art Maria Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga et María Lucía Bueno sont parvenues à montrer comment ces galeries, souvent fondées par des immigrants européens, établissent des connexions entre le marché européen et le marché argentin et brésilien, et comment petit à petit, à partir des années quarante, les élites argentines et brésiliennes commencent à consommer des œuvres locales, et non plus seulement étrangères, contribuant ainsi à une forme de modernité qui passe par l'affirmation de la valeur des œuvres nationales et du marché artistique propre. Le Colombien Julián Serna s'est penché sur la naissance des premières galeries de Bogotá dans les années cinquante. D'autres préfèrent s'intéresser aux dysfonctionnements du marché d'art et aux marchés noirs comme Daniel Schávelzon, qui écrit en 2009 une histoire de la falsification et du vol d'œuvres d'art en Amérique Latine.

En comparaison avec l'avancement du champ en Europe ou aux États-Unis, où des recherches sont menées sur les mondes de l'art, le marché de l'art et son économie depuis plus d'un demi-siècle, la connaissance qu'on possède sur le marché d'art d'Amérique Latine reste, pour reprendre les mots de María Isabel Baldasarre « un sujet peu connu pour l'histoire de l'art produite depuis et sur l'Amérique Latine ». Nul doute que ces travaux pionniers prendront de l'ampleur les années à venir, suivant aussi bien la consolidation du marché d'art latino-américain lui-même que l'intérêt que le monde universitaire porte depuis quelques années à des historiographies de l'art décentrées, pour reprendre le terme de Partha Mitter (2007).

Ce projet de recherche, financé dans la cadre de la Politique scientifique de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, entend faire participer notre laboratoire à l'élaboration de ces connaissances sur les marchés d'art contemporain d'Amérique Latine de trois manières. D'abord, en réunissant à Paris, lors des journées d'études internationales les 8 et 9 juin 2023 (voir p. 24 de l'agenda), les principaux chercheurs qui s'intéressent à la question et en proposant, pour la première fois, une publication de leurs résultats en langue française. En deuxième lieu, en créant, en concertation avec des centres de recherche nord-américains, mexicains, argentins, colombiens et espagnols, un outil numérique collaboratif qui permet la création de bases de données sur le marché d'art latino-américain

qui renseignent d'autres types de données que celles fournies par les sites de centralisation de prix de ventes aux enchères comme *Artprice* ou *Artnet* et qui permettraient, par la mise en commun de sources sur les artistes, les collectionneurs et, selon les cas, les marchands, de s'intéresser au marché primaire dans sa globalité. Enfin, la mise en œuvre de ce projet m'a permis d'ouvrir deux fronts de recherche : dans un premier temps, j'ai pu me pencher sur la question complexe de l'histoire du marché d'art cubain contemporain à Cuba et à l'étranger, une ligne d'investigation qui m'était apparue pendant le doctorat, mais que je n'avais pas pu explorer pleinement étant donnée mon approche davantage centrée sur l'anthropologie et le sens culturel des œuvres d'art. De la même manière, il m'a permis de donner du sens à une recherche sur l'histoire du marché d'art d'Amérique Latine conçue depuis Paris étant donné que la capitale est la première place de marché international pour les artistes d'Amérique Latine pendant presque tout le XX^e siècle.

Ouvrages cités

Edgar Ortiz Arellano, « Geografía del mercado internacional de obras de arte: las casas de subastas como empresas globales », dans *Actes du 25 Congreso internacional de ciencias administrativas*, 2021.

María Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga, « El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI », dans *H-ART Revista de historia teoría y crítica de arte*, 2019.

Joaquín Barriéndos, « Geopolitics of Global Art, The Reinvention of Latin America as a Geoesthetic region », dans *Hans Belting, Andrea Buddensieg, The Global Art world, Audiences, Markets and Museums*, 2009.

Urbi Garay, « El mercado de arte latinoamericano, literatura y perspectivas », dans *Revista latinoamericana de Administración*, vol. 31. N. 1, 2018, pp. 239-276.

Mary-Anne Martin, « The Latin American Art Market Comes of Age », 1988, disponible sur <https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2>

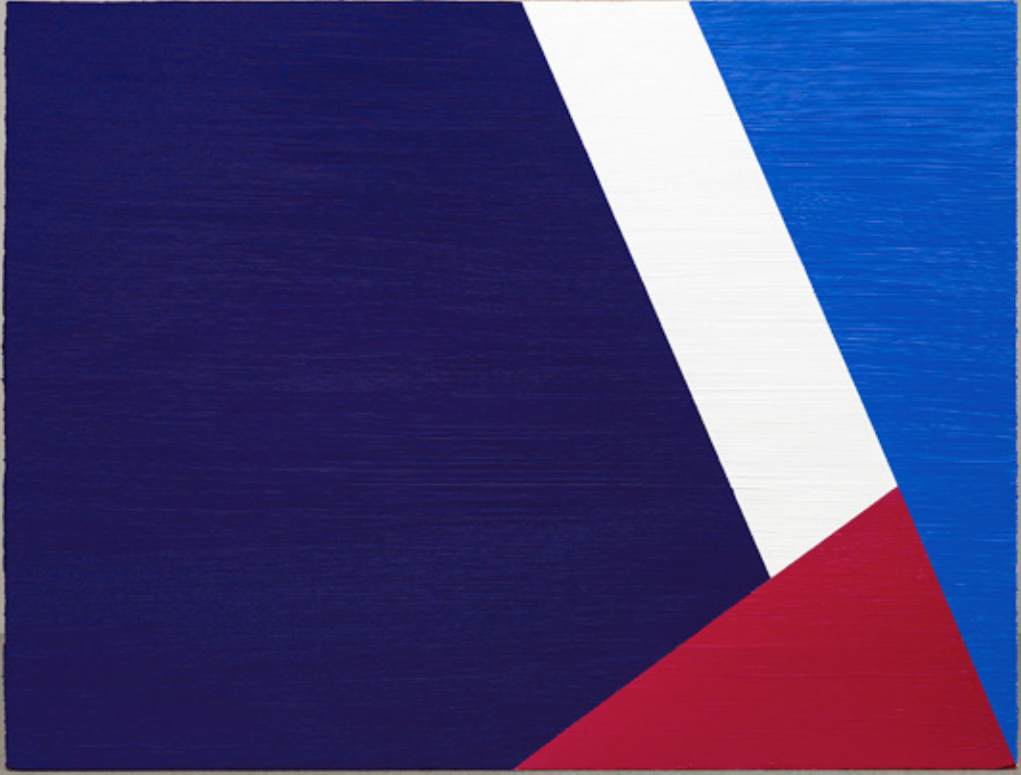
Gerardo Mosquera, *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*, Cátedra, 2020.

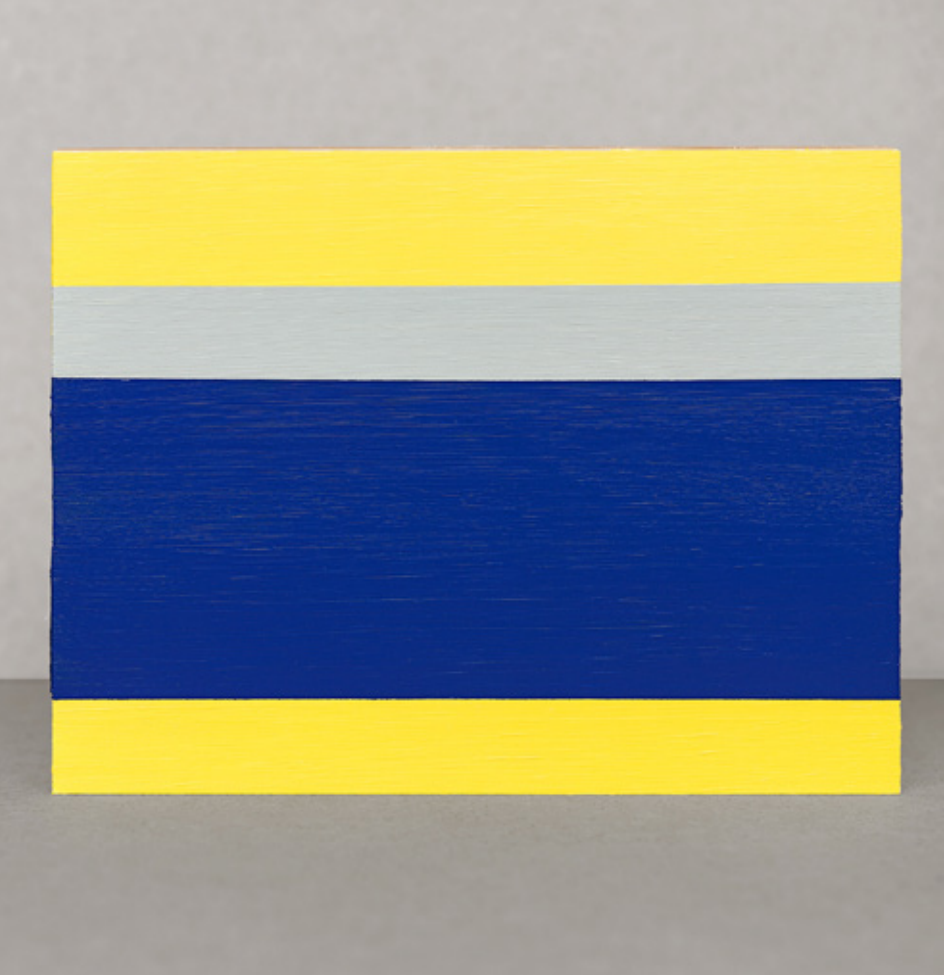
Partha Mitter, « Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery », dans *The Art bulletin*, 2008.

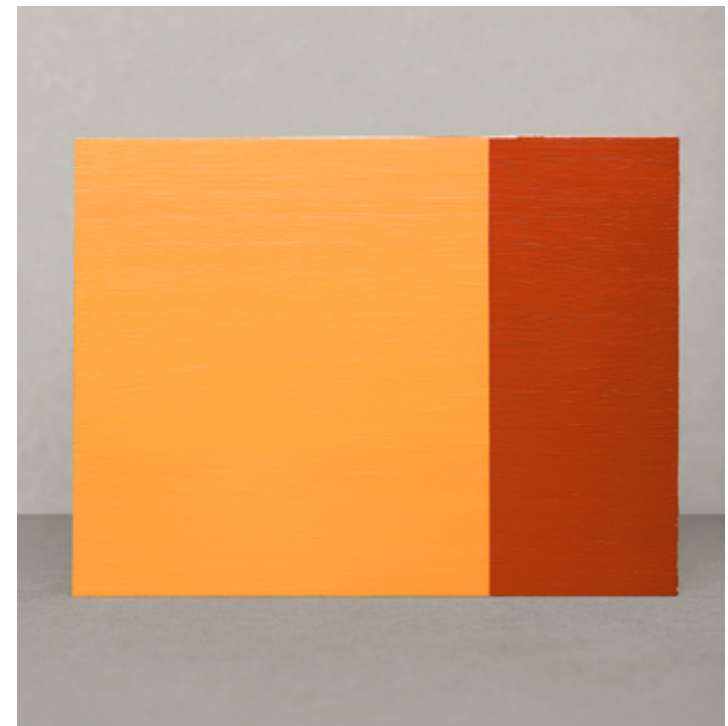
Susan Thérán, « Leonard's Price Index of Latin American Art at Auction », dans *Auction Index*, 1999.











Carnet
des thèses
soutenues
à l'HiCSA



en 2022

De la mandorle aux nuages dans l'art italien de la Renaissance

Jury

Guillaume Cassegrain, Professeur, université Grenoble Alpes
 Bertrand Cosnet, Maître de conférences, université de Lille
 Frédéric Cousinié, Professeur, université de Rouen Normandie
 Anne-Laure Imbert, Maître de conférences, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
 Philippe Morel, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
 Anne-Orange Poilpré, Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Cette thèse traite d'une catégorie de motifs iconographiques regroupés *a posteriori* par un vocable commun : la mandorle. Quel est son usage et sa signification dans l'art italien jusqu'au début du XVI^e siècle ? Au début de la Renaissance, la question se pose en termes de gloire interne et externe. La Vierge, puis les saints se voient alors englobés dans une gloire externe symbolisée par une mandorle. Il s'agit bien de la représentation de l'expérience visionnaire, vécue par certains saints. Du fait que la mandorle soit une forme géométrique, son utilisation est mise à mal par les injonctions albertiennes voulant que seul ce qui est visible dans la nature soit représenté dans l'art. La naturalisation de sa forme et de son cerne prend alors place au début du XIV^e siècle avec Giotto, et cela particulièrement par le biais des éléments atmosphériques. Progressivement les nuages vont déposséder la mandorle de sa signification. Elle perd l'exclusivité de son usage christique et la rigidité de ses règles d'utilisation. Ensuite s'opère une mutation entre les représentations de la Vierge portant l'image du Christ et celles de la Vierge portant le Christ. La mandorle devient une métaphore visuelle de la matrice divine, évoquant à la fois le lieu divin eschatologique que les fidèles chrétiens souhaitent rejoindre après leur mort, mais aussi le lieu divin dans lequel la création est formée. Les nuages et la lumière deviennent des lieux propices aux formes inchoatives, à la naissance et au surgissement, remplaçant par là même la mandorle matricielle.

L'identité religieuse des Pays-Bas à travers l'iconographie de Marie-Madeleine : une sainte à la fois catholique et protestante ?

Jury

Colette Nativel, Professeur émérite, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directrice de la thèse
 Stijn Bussels, Professeur, université de Leiden
 Ralph Dekoninck, Professeur, université Catholique de Louvain
 David Mandrella, docteur, IESA
 Michel Weemans, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Marie-Madeleine est l'une des saintes les plus représentées dans les Pays-Bas du Nord au XVI^e et au XVII^e siècle. Son iconographie proliférante n'a pourtant pas attiré l'attention des chercheurs. A travers des études de cas, notre thèse s'intéresse à la présence de cette sainte catholique en terre protestante. En fonction de la situation politique, géographique et théologique dans laquelle ils se trouvent, les artistes réinventent et adaptent l'iconographie de Marie-Madeleine. Dans un premier temps, la sainte, qui incarne les valeurs de la Contre-Réforme, persiste dans les milieux catholiques des Provinces-Unies. Marie-Madeleine, qui devient un modèle de repentance et incarne le rejet de la vanité, correspond aussi bien aux catholiques qu'aux réformés. Les artistes maniéristes d'Haarlem, puis les caravagesques d'Utrecht, actualisent le message délivré par la sainte et en font un exemple pour le spectateur qui la regarde. Enfin, et dès les années 1630-1640, Marie-Madeleine sert de figure exemplaire aux tenants de la *Nadere Reformatie*. Cet assouplissement de la confession calviniste se rapproche des préceptes de la *Devotio Moderna*. Dès lors, l'image magdalénienne se situe au cœur des échanges entre catholiques et protestants, entre le sacré et le profane et envahit toutes les strates de la société.

L'estampe de décoration intérieure à Paris au XVII^e siècle : modèle, représentation, œuvre

Jury

Pascal Bertrand, Professeur, université de Bordeaux Montaigne
Bénédicte Gady, Conservatrice du patrimoine, Musée des Arts Décoratifs de Paris
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Céline Ventura-Teixeira, Maître de conférences, université d'Aix-Marseille
Richard Wrigley, Professeur émérite, university of Nottingham

Résumé

L'étude des fonds d'estampes à caractère décoratif, pour la plupart conservés à la BnF, a permis de rassembler un corpus d'œuvres composé de plusieurs centaines de planches éditées à Paris entre 1570 et 1715. Ces gravures, souvent regroupées sous forme de suites ou de recueils, portent sur un même sujet, la décoration intérieure. Ce corpus invite à s'interroger sur l'usage et le statut de l'estampe de décoration intérieure au XVII^e siècle. Premièrement rattachées à la grande catégorie de la gravure d'ornement qui contribue à établir un langage propre au vaste domaine de la décoration, ces compositions intègrent différents niveaux de perception du décor pour se spécialiser dans l'embellissement des espaces intérieurs. Le corpus est constitué de «dessins» de décoration, qui sont aussi des «desseins», au sens de projets d'ornementation propres à l'espace intérieur. Gravé d'après des décors existants ou intégralement inventé, le contenu iconographique de ces planches renvoie à la notion de modèle et parvient à retranscrire la poétique des grands décors du XVII^e siècle. De Jacques Androuet du Cerceau à Jean Lepautre et Jean Berain, la diversité des profils à l'origine de ces compositions permet l'élaboration d'une grande typologie de motifs. Notre analyse met au jour différentes modalités de création et de réception du modèle de décoration intérieure, autant dans les domaines techniques des chantiers décoratifs et architecturaux que dans la possibilité d'une interprétation plus libre par le spectateur, que celui-ci soit artiste ou amateur d'estampe. Il s'agit donc de s'interroger sur les fonctions et les usages de la gravure de décoration intérieure au XVII^e siècle et plus largement sur les possibilités de réception au-delà du domaine technique, ornemental et décoratif.

Vivacité, présence, éternité. Décor et illusion dans les églises de Paris et des environs (1622 – 1793)

Jury

Isabelle Brian, Professeur, université de Lorraine
Frédéric Cousinié, Professeur, université de Rouen Normandie
Ralph Dekoninck, Professeur, université catholique de Louvain
Christine Gouzi, Professeur, Sorbonne université
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

Cette thèse étudie le rôle de l'illusion de présence dans les pratiques dévotionnelles de la seconde modernité en France à partir d'une dizaine de décors ecclésiastiques. Ceux-ci sont caractérisés à la fois par une configuration spatiale ouverte, que l'on a appelée une structure « invitatoire », qui configure et ainsi conforme le spectateur à l'événement représenté, et par des sujets narratifs aptes à se fondre dans ce mode événementiel, principalement des théophanies. Il revient au spectateur d'accepter l'écart entre la vérité et la représentation, et de combler cet écart par un sentiment religieux. C'est en définitive la part de lui-même que le spectateur accepte d'investir affectivement dans le décor qui rend l'illusion effective et qui transforme les événements représentés en événements de présence, vifs et présents. L'illusion permet, en se fondant sur le paradigme liturgique, de mêler les temporalités divines et humaines, pour donner aux épiphanies visuelles une validité éternelle. Ainsi les décors peuvent-ils, à cause de cette surenchère temporelle garante d'un efficace, prendre une réelle connotation politique pour mieux justifier les fondements des groupes sur une validité divine. Cependant, à trop rechercher l'efficace de cet effet d'illusion, ces décors en arrivent à un évidement du sens spirituel qui autrefois les caractérisait, le sens s'échappe de la figure religieuse, au profit d'impressions abstraites. On en arrive en définitive à une désincarnation du décor, indice de la mutation de la foi en croyance.

Louis Galloche (1670 – 1761). L'ordre de la peinture

Jury

Susanna Caviglia-Brunel, Associate Professor of Art, Duke university
Christine Gouzi, Professeur, Sorbonne université
Martial Guédron, Professeur, université de Strasbourg
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Sophie Raux, Professeur, université Lyon 2

Résumé

Né au sein d'une famille de marchands, Louis Galloche appartient à la petite bourgeoisie parisienne. Son père, qui nourrit pour lui de grandes ambitions, confie son éducation aux Jésuites dans l'espoir de le voir un jour accéder à des fonctions importantes, mais sa scolarité révèle surtout sa grande dévotion. Un moment tenté par les ordres, il renonce au monde des offices afin de se consacrer à la peinture, sa vocation. Le choix de ce métier, qui lui permet de vivre ses convictions religieuses tout en donnant libre cours à ses appétences artistiques, est tout à fait révélateur de sa personnalité. Louis Galloche est en effet un homme de la synthèse. Formé au métier de peintre dans l'atelier de Louis de Boullogne le Jeune, il élabore une esthétique qui mêle les leçons de son maître à celles des Jésuites et qui trahit son très haut degré d'éducation. De retour de Rome, il travaille pour les églises et les couvents parisiens et fonde une « école » au sein de laquelle il forme notamment François Lemoyne et Charles-Joseph Natoire. Agréé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1703, il en gravit tous les échelons et accède ainsi au grade de chancelier en 1754. Compte tenu de son statut, il contribue activement à la mise en œuvre des différentes politiques de cette institution. Il participe aux concours de 1727 et de 1747. Il expose aux Salons et reçoit plusieurs commandes royales entre 1720 et 1750. Lorsque Charles-Antoine Coyppel est nommé directeur de l'Académie, Louis Galloche adhère sans réserve à ses réformes. C'est notamment dans ce contexte qu'il écrit et qu'il lit, au cours de quatre conférences, entre 1750 et 1753, son *Traité de peinture*.

Étienne Parrocel, dit le Romain (Avignon, 1696 – Rome, 1775). Un peintre avignonnais à Rome au XVIII^e siècle

Jury

Liliana Barroero, Professeur émérite, université Roma Tre
Émilie Beck Saiello, Maître de conférences, université Sorbonne Paris Nord
Frédéric Cousinié, Professeur, université de Rouen Normandie
Christine Gouzi, Professeur, Sorbonne université
Étienne Jollet, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
François-René Martin, Professeur, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris
et École du Louvre, codirecteur de la thèse

Résumé

Si le voyage à Rome faisait partie de la formation de la plupart des artistes français au XVIII^e siècle, peu d'entre-eux eurent la possibilité ou firent le choix de s'installer dans la Ville éternelle. À travers cette thèse, nous examinons la question du départ pour Rome sans passer par une formation parisienne et son impact dans la manière d'organiser une carrière à travers le cas du peintre avignonnais Étienne Parrocel. Il amène à s'interroger sur la signification d'être un artiste avignonnais à Rome en cette première partie du XVIII^e siècle. En d'autres termes, le statut pontifical d'Avignon a-t-il facilité l'installation et l'intégration d'Étienne Parrocel à Rome, la capitale ?

Cette étude contribue aussi à comprendre la signification du surnom de « Romain » qui fut attribué à l'artiste. Dans un climat d'ignorance et d'incompréhension réciproques entre les deux écoles de peinture française et italienne, l'exemple d'Étienne Parrocel permet de rendre encore un peu plus compréhensible la Rome du début du XVIII^e siècle.

C'est dans ce centre culturel et artistique international le plus en vue du moment que nous suivons le peintre d'histoire en interrogeant les rapports entre l'œuvre, la vie et ses interactions avec son milieu et ses réseaux.

« À feu ! À poils ! Et à sang ! ». Les atrocités allemandes au sein de la culture visuelle française de la Grande Guerre

Jury

Annette Becker, Professeur émérite, université Paris Nanterre, codirectrice de thèse
Sylvie Le Ray-Burimi, Conservatrice en chef du patrimoine, Musée de l'Armée
Manon Pignot, Maître de conférences HdR, université de Picardie Jules Verne
Pascal Rousseau, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Bertrand Tillier, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Laurence van Vpersele, Professeur, université catholique de Louvain

Résumé

À partir du 4 août 1914, l'armée allemande envahit la Belgique et le nord de la France. Si la violation de la neutralité belge est un choc pour l'opinion internationale, l'horreur suscitée par les atrocités allemandes font retomber l'opprobre sur l'Allemagne, accusée de porter à elle seule la responsabilité du conflit : rapidement, les récits d'exactions – incendies, viols, pillages, exécutions collectives – s'évalent dans les journaux et donnent lieu à une iconographie prolixe mettant en lumière la souffrance des civils. L'empathie envers ces victimes érigées en martyrs de la Patrie va pourtant s'amenuiser et se retourner contre elles : trop affaiblies pour subvenir à l'effort de guerre, accusées de voler le travail des populations locales ou de mettre au monde des enfants nés de viols commis par l'ennemi, elles finissent par susciter le rejet. Ainsi, les représentations d'atrocités allemandes connaissent le même destin que les populations qu'elles évoquent : si la thématique apparaît peu dans la presse en 1914, elle s'avère pléthorique durant l'année 1915. Son déclin s'amorce dès 1916, préfigurant le rejet et l'oubli qui touchera les victimes. Cette thèse a donc pour vocation d'analyser l'iconographie des atrocités allemandes au sein de la culture visuelle et discursive de la Grande Guerre à l'aune de ses motifs et des médiums œuvrant à leur diffusion, et ce tant auprès d'un public adulte qu'enfantin – l'acculturation guerrière étant une composante essentielle de la culture de guerre en 1914–1918. Il s'agira également de mesurer et, plus encore, de relativiser l'influence effective de la propagande sur l'imaginaire collectif français à l'égard de notre objet d'étude.

L'utopie d'une « civilisation de l'image ». Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950

Jury

Dominique de Font-Réaulx, Conservatrice générale du patrimoine, Musée du Louvre
Olivier Lugon, Professeur, université de Lausanne
Michel Poivert, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Bertrand Tillier, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Dominique Versavel, Conservatrice, Bibliothèque nationale de France
Sarah Wilson, Professeur, Courtauld Institute of Art

Résumé

L'idée d'une « civilisation de l'image » trouve son origine en France dans les années 1950. L'expression est surtout employée par certains dans les décennies qui suivent pour déplorer la prolifération des images et la démission progressive du texte, mais d'autres, au début des années 1950, la considèrent comme une utopie : Alfred Landucci (1897–1962), président de Kodak-Pathé ; Paul Sonthonnax (1926–2007), rédacteur en chef de *Photo-Monde* et bientôt secrétaire général du Centre international de la photographie ou encore Albert Plécy (1914–1977), rédacteur en chef de *Point de vue – Images du monde*, puis fondateur de l'Association des Gens d'images. Ils estiment que la photographie souffre d'un sous-emploi, alors qu'elle est un moyen à la hauteur de leur temps, qui exige rapidité, commodité et universalité. À leurs yeux, il est temps de réconcilier l'humanité avec les images et de lui faire mesurer tout ce que celles-ci peuvent lui apporter. Ce plan consiste en la modernisation des méthodes de production et de vente, une « propagande collective » destinée à inciter le public à photographier, ainsi qu'en la réorganisation de la profession photographique. Il débouche sur la tenue en 1955 de la Biennale Photo-Cinéma-Optique au Grand Palais, au cours de laquelle les « Rencontres sur le rôle de l'image dans la civilisation contemporaine » définissent la « civilisation de l'image ».

« Failure Aesthetics ». Regard sur CalArts, Los Angeles et le post-conceptualisme au prisme de l'éducation

Jury

Jean-Philippe Antoine, Professeur, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Valérie Da Costa, Maître de conférences HdR, université de Strasbourg
Philippe Dagen, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Directeur de la thèse
Elvan Zabunyan, Professeur, université Rennes 2

Résumé

Ce travail de recherche porte sur les œuvres de cinq artistes américains, Mike Kelley, Tony Oursler, Jim Shaw, John Miller et Paul McCarthy. Cette génération d'artistes post-conceptuels a émergé à Los Angeles, à la fin des années 1970, dans le sillage d'une école d'art expérimentale, le California Institute of the Arts. Leur évolution au cours des années 1980 et 1990 se fait à la fois en parallèle et en contraste avec les nouveaux courants artistiques apparaissant au même moment sur la côte est des États-Unis, notamment celui de la « génération des images » (Pictures Generation). Nous avons choisi d'axer notre approche sur la mise en relation entre leurs pratiques et leur contexte de formation afin de mettre lumière l'impact du changement de paradigme dans l'enseignement artistique à partir des années 1970, au moment où les premières générations d'artistes conceptuels investissent les écoles d'art et réforment en profondeur les modèles pédagogiques. Dans les œuvres respectives des cinq artistes, plusieurs questions reviennent de façon récurrente : la construction de la subjectivité à travers la culture, les institutions éducatives, la famille et les médias de masse ; le conditionnement, notamment à travers le processus d'élaboration et de diffusion des croyances collectives ; la contestation de la primauté du langage vis-à-vis de l'expression des affects, et, plus largement, la remise en cause de toute définition totalisante et homogénéisante de l'identité. Tous ces aspects nous semblent concerner les mécanismes de l'éducation au sens le plus large.

L'architecte comme conseiller : William Welles Bosworth et la philanthropie architecturale de John D. Rockefeller, Jr. en France pendant l'entre-deux-guerres

Jury

Barry Bergdoll, Professor, Columbia University
Jean-Philippe Garric, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse
Émilie d'Orgeix, Directrice d'études, École Pratique des Hautes Études
Alice Thomine-Berrada, Conservatrice en chef du patrimoine,
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, codirectrice de la thèse
Ludovic Tournès, Professeur, université de Genève
Julie Verlainne, Professeur, université de Tours

Résumé

Entre 1924 et 1936, le philanthrope américain John D. Rockefeller, Jr. (1874–1960) fait don de plus de cinq millions de dollars à la France pour restaurer les palais de Versailles et de Fontainebleau, les cathédrales de Reims et de Chartres ainsi que pour financer la construction de la Maison internationale de la Cité universitaire de Paris. C'est l'architecte américain William Welles Bosworth (1869–1966), formé à l'École des beaux-arts de Paris, qui, à partir de 1907, initie le philanthrope à la conduite de projets architecturaux pour laquelle il se découvre une véritable passion, au point d'infléchir le schéma d'ensemble de sa philanthropie personnelle pendant l'entre-deux-guerres. Bosworth devient, au-delà de ses fonctions d'architecte et de conseiller du philanthrope, un véritable instrument de son contrôle discret et systématique sur l'ensemble des projets entrepris. À partir de l'étude des modalités de mise en œuvre de la philanthropie personnelle de John D. Rockefeller, Jr. en France pendant l'entre-deux-guerres et du rôle clé qu'y a tenu Bosworth, cette recherche éclaire la question de la collaboration public-privé dans le cadre de projets architecturaux transnationaux, qu'ils soient de construction ou de restauration, à l'heure où elle est plus que jamais d'actualité et met en lumière le rôle fondamental qu'ont tenu des figures de passeurs telles que Bosworth.

Musées en transformation : mutations et hybridations architecturales. Un regard sur la réinvention des musées en France et Espagne

Co-tutelle internationale de thèse

Jury

Juan Calatrava Escobar, Professeur, université de Grenade

Alice Lucas Semedo, Professeur, université de Porto

Francisco Montero Fernández, Professeur, université de Séville, codirecteur de la thèse

Sophie Paviol, Professeur, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble

Dominique Poulot, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Résumé

La typologie architecturale des musées apparaît en réponse à la fondation révolutionnaire de la première institution publique moderne vouée à la culture. Son développement historique se reflète dans l'évolution de ses caractéristiques morphologiques, spatiales et fonctionnelles, atteignant une énorme spécialisation dans la mesure du perfectionnement progressif de l'usage du musée. Ces bâtiments confirment leur autonomie par rapport aux modèles antérieurs tant pour la légitimation du musée en tant qu'institution que pour la production de leur propre langage architectural. Le caractère permanent des musées est confronté à leur besoin continu d'évolution, en réponse aux nouvelles exigences du patrimoine et du contexte dans lequel ils s'insèrent. L'architecture des musées du présent est faite de transformations successives de strates historiques, générant des typologies hybrides. Encadrés dans un riche panorama international, les processus de projet récemment vécus par les musées en France et en Espagne servent à illustrer la patrimonialisation de l'architecture muséale à vocation décisive pour la contemporanéité et la métamorphose de ses institutions.

La mémoire artistique du socialisme bulgare : les débats patrimoniaux 1989 – 2021

Jury

Elizabeth Auclair, Maître de conférences HdR, Cergy Paris université

Thierry Dufrène, Professeur, université Paris Nanterre

François Mairesse, Professeur, université Sorbonne Nouvelle

Boyan Manchev, Professeur, Nouvelle université bulgare

Dominique Poulot, Professeur, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de la thèse

Nadège Ragaru, Directrice de recherche, CNRS, SciencesPo Paris

Laurier Turgeon, Professeur, université Laval, Québec

Résumé

Depuis la chute du régime communiste bulgare en novembre 1989, son patrimoine monumental est l'objet de vifs débats au sein de la société. Quatre monuments célèbres concentrent l'essentiel du potentiel conflictuel : le mausolée de Georgi Dimitrov, lieu de transmission de messages idéologiques, de pèlerinage et de représentation du pouvoir pendant le socialisme ; le Monument à l'armée soviétique de Sofia, porteur de significations contradictoires pour les citoyens et outil dans les relations géopolitiques ; le monument 1300 ans Bulgarie (Sofia), emblème de la politique culturelle de Ludmila Jivkova et des relations étroites entre intelligentsia artistique et pouvoir ; et le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, lieu de glorification de l'idéologie et du Parti communistes, et de leur gigantisme. Autour de ces monuments s'écrit l'histoire d'un processus de développement d'une conscience patrimoniale de ces sites en particulier et des traces du socialisme en général. Les artistes, historiens de l'art et curateurs sont les acteurs principaux de ce processus. En leur qualité d'auteurs des monuments, de chefs institutionnels, d'intervenants critiques et ironiques, de médiateurs artistiques ou de militants pour le patrimoine, ils et elles forment ce que nous appelons la mémoire artistique du socialisme bulgare.

Le Cinéma partout et pour tous. Une histoire des formats réduits Pathé en France (1912 – 1939)

Jury

Martin Barnier, Professeur, université Lyon 2
 Christophe Gauthier, Professeur, École nationale des chartes
 Roxane Hamery, Maître de conférences HDR, université Rennes 2
 Stéphanie Salmon, Directrice des collections de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé
 Dimitri Vezyroglou, Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
 directeur de la thèse
 Valérie Vignaux, Professeur, université de Caen

Résumé

Entre 1912 et 1939 la société Pathé commercialise trois appareils de projections adaptés à trois formats réduits: le Pathé-KOK (28 mm), le Pathé-Baby (9,5 mm) et le Pathé-Rural (17,5 mm). L'arrivée sur le marché français de ces appareils ouvre un nouveau champ des possibles dans le domaine du spectacle cinématographique. Leur simplicité d'usage, leurs prix plus abordables que les appareils professionnels 35 mm et les riches catalogues de films qui les accompagnent permettent de multiplier les écrans en France, à la fois dans le cadre privé que dans la petite exploitation. Le cinéma sort des salles qui lui sont dédiées et pénètre dans les principaux lieux de socialisation. Les images animées se consomment alors facilement dans le salon des particuliers, dans les salles de patronages laïques et catholiques, dans les écoles, imprégnant ainsi les mémoires dès le plus jeune âge. La durée d'exploitation de films ayant été découverts sur les grands écrans des salles de cinéma se trouve, grâce aux nouveaux projecteurs, prolongée de manière considérable, certains titres étant encore exploités près de quinze ans après leur première sortie. Les spectateurs deviennent acteurs du divertissement puisqu'ils en déterminent le contenu et le contexte de diffusion: l'appropriation du médium est complète. En mettant à disposition de tous ces différentes gammes de produits, Pathé contribue de manière majeure à une nouvelle consommation du cinéma, moins de vingt après la naissance de celui-ci.

Une myriade de pratiques. Usages de la vidéo au sein de l'université de Vincennes (1968 – 1980)

Jury

Alain Carou, Conservateur en chef, Bibliothèque nationale de France
 Héléne Fleckinger, Maître de conférences, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis,
 codirectrice de la thèse
 Fabrice Montebello, Professeur, université de Lorraine
 Erika Thomas, Professeur, université catholique de Lille
 Dimitri Vezyroglou, Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
 directeur de la thèse
 Dork Zabunyan, Professeur, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Résumé

L'université de Vincennes émerge des événements de Mai 68 prônant alors un renouvellement des institutions d'enseignement supérieur. Incorporant de nouvelles disciplines, une pédagogie novatrice et une ouverture sur la société contemporaine, l'établissement se voit doté d'un service technique et d'un matériel audiovisuel important. Au sein de ces pratiques technologiques la vidéo trouve graduellement sa place, devenant au fil des années à la fois un médium pédagogique, artistique, militant et historique.

Interrogeant les modalités d'apparition de ce médium au sein de Vincennes, cette thèse entend comprendre et analyser la diversité des pratiques présentes dans cette institution. Notre première partie explicite ainsi le contexte favorisant l'apparition de la vidéo au sein de l'université, établissant alors un lien avec les autres formes d'utilisation de la vidéo avant et pendant les années 1970. Dans un second temps, nous nous intéressons à un usage historique et militant de ce médium alors ancré dans les problématiques de la société contemporaine. Enfin, notre troisième axe explore les emplois pédagogiques et artistiques de la vidéo, favorisant, à son paroxysme, l'apparition d'un art numérique au sein même de l'établissement.

L'ensemble de ces pratiques contribue à une production prolifique, polymorphe et variée de cette technologie au sein de l'université de Vincennes, entremêlant alors deux histoires: celle de la vidéo et celle de ce Centre expérimental.

Artiste
invité

2023







Considéré actuellement comme l'un des artistes latino-américains les plus influents de sa génération, Alexander Apóstol, (né en 1969 à Barquisimeto au Venezuela) étudie l'histoire de l'art à l'universidad Central de Caracas à la fin des années quatre-vingts. Au début des années 2000, ses œuvres explorent les problématiques liées au genre, au pouvoir et à l'identité en Amérique Latine, notamment dans les séries «What I'm looking for» et «Avenida Libertador». Apóstol choisit d'y représenter l'exclusion et la discrimination dans leur contexte historique, travaillant à partir des imaginaires postcoloniaux, des identités nationales et de leurs failles qui s'incarnent non seulement dans les corps mais aussi dans les architectures des projets modernistes vénézuéliens – comme dans les séries «Residente Pulido» ou «Los cuatro jinetes». Le travail de recherche historique et d'exploitation d'archives est au fondement d'une œuvre qui analyse les grands récits de l'histoire culturelle et politique du Venezuela et de l'Amérique Latine, qui expose les stratégies et les mécanismes du pouvoir dans la sphère publique aussi bien que dans le domaine intime – notamment dans les séries «Dramatis Personae» ou «Yamaikaletter». Pour cela, Alexander Apóstol exploite les images d'archétypes typiques de la région et convoque les courants artistiques représentatifs des identités locales, comme la peinture académique de certains régimes dictatoriaux ou le constructivisme et le cinétisme, mouvements de l'abstraction latino-américaine dont il sait exploiter avec finesse et élégance le travail autour de la couleur, de la forme et du rythme.

Pour cette édition de l'agenda de l'HiCSA 2023, nous avons décidé de présenter deux séries de ses photographies que tout semble opposer. D'un côté, «Ensayando la postura nacional», un ensemble de photographies de 2010 comportant principalement des portraits et des nus aux poses hiératiques qui semblent hisser ces modèles, de genres et races divers, au statut d'allégories. De l'autre, «Partidos políticos desaparecidos» (commencée en 2018), une série de photos de tableaux abstraits d'aplats de couleurs aux formes géométriques simples. Malgré leurs différences apparentes, ces deux séries ont déjà été exposées ensemble à la galerie Beatriz Gil de Caracas et au CA2M de Madrid en automne dernier, car paradoxalement, l'antithèse provoquée par ces deux types d'images met en relief les proximités formelles entre elles – des couleurs, des axes de composition similaires – et semble inviter à une interprétation conjointe des deux corpus. «Ensayando la postura nacional» est une série de photos qui reprend l'imaginaire nationaliste du Venezuela de Marcos Pérez Jiménez (1952–1958), dictateur fascistoïde qui mit en avant l'idée de modernité et de développement économique, tout en exerçant le pouvoir de manière autoritaire et violente. Son projet idéologique, qu'il appella le «Nuevo Ideal Nacional», trouve son expression artistique la plus aboutie chez Pedro Centeno Valenilla, dont le programme iconographique décore bon nombre de bâtiments officiels de l'époque. Cette imagerie classique, aux corps solidement charpentés, aux attributs

sexuels hyperboliques, met côte à côte dans des compositions statiques et verticales, des héros de l'Indépendance comme Simón Bolívar ou Pedro Camejo, dit «El negro primero», des figures de la culture populaire comme María Lionza et des allégories des classes et des races vénézuéliennes. Les photographies de la série d'Alexander Apóstol reprennent les cadrages et les personnages des images de Pedro Centeno Valenilla, obligeant les modèles, des Vénézuéliennes et des Vénézuéliens d'aujourd'hui, à prendre ces poses grandiloquentes et à «essayer la posture nationale».

Il en ressort une conscience aigüe sur les stéréotypes de genre et de race qui structurent l'idéal national vénézuélien, ainsi que l'inadéquation de ces modèles avec les personnes réelles qu'ils sont censés représenter, personnes qui, comme le montre l'œuvre «Ensayando la postura nacional» en vidéo, tournée en 16mm au même moment, trépignent, trébuchent, ou tremblent lorsqu'on leur demande de tenir ces poses dans la durée. De la même manière, en rejouant ces scènes dans la résidence d'un ancien ministre de Pérez Jiménez, devenue un bureau de l'administration publique, le décalage entre l'imaginaire national et la réalité de l'État moderne, faite de bâtiments et de dossiers en papier, n'en devient que plus éclatant.

D'une certaine manière, «Partidos políticos desaparecidos» est une continuation de cette recherche sur l'histoire politique et les rapports entre la politique et l'esthétique au Venezuela, mais axée cette fois-ci sur la mémoire des partis politiques minoritaires de la période démocratique libérale du Venezuela (1958–1998). Alexander Apóstol fait d'abord un travail de collection des bulletins électoraux de ces organisations, des petits cartons aux couleurs vives qui mentionnent le nom du parti et comportent parfois le logo ou la photographie du candidat aux élections. Ensuite, il simplifie l'information graphique contenue dans ces bulletins en les réduisant uniquement à l'agencement des formes simples et des couleurs du fond. C'est cela qu'il peint sur les toiles qu'il photographie ensuite sur un fond gris. Ce cadrage qui se répète une soixantaine de fois, entourant des mêmes tons gris le rectangle où se joue l'identité politique du parti en fonction des formes et des couleurs choisies, finit par symboliser le cadre institutionnel où s'exprime la diversité démocratique. La répétition des formes et des couleurs, qui ne se différencient parfois que par quelques nuances, exprime bien la variété relative des programmes des différents partis politiques minoritaires qui gravitaient autour des deux géants de l'époque, l'AD et le Copei, les partis qui dominèrent la vie politique vénézuélienne pendant quarante ans avant que le système bipartite ne collapse avec l'arrivée d'Hugo Chavez. Résumer à des formes géométriques et des couleurs les partis d'une époque démocratique où la modernité en Amérique Latine se vivait à travers les programmes esthétiques des abstractions géométriques et, surtout au Venezuela, du cinétisme, dont les artistes théorisent et pratiquent la couleur et ses propriétés phénoménologiques, n'est pas seulement un trait d'audace, mais surtout un engagement artistique qui nous oblige à interroger nos rapports au politique dans les sociétés démocratiques contemporaines.

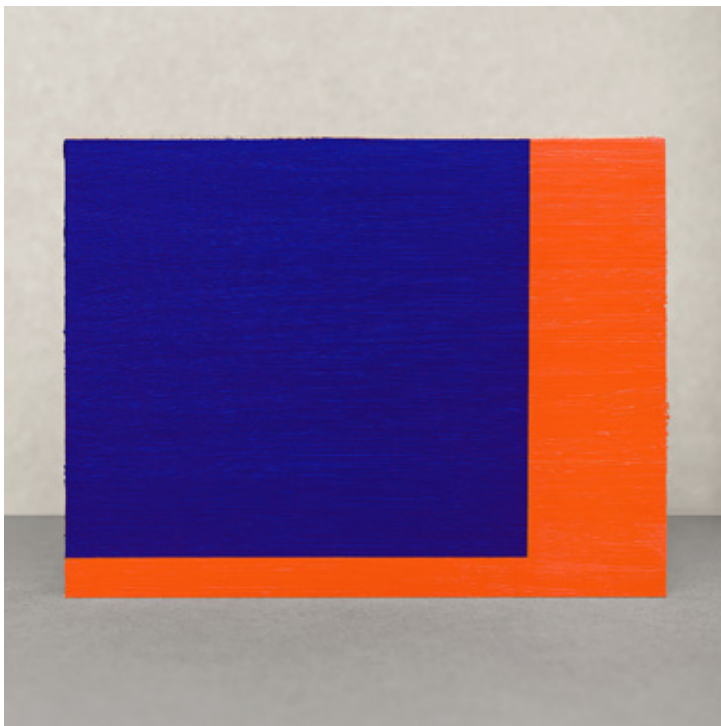
EXPOSITIONS INDIVIDUELLES (sélection)

- 2024-22 • Postura y Geometría en la era de la Autocracia Tropical, CA2M, Madrid, Fundación PROA, Buenos Aires, MAMBO, Bogota et MUAC, Mexico DF.
- 2022 • 40 Modelos políticos pintados en la pared. Galeria Beatriz Gil. Caracas, Venezuela.
- 2019 • Venezuelan Pastoral, mor charpentier, Paris, France.
- 2017 • Salida de los obreros del museo, MALBA, Buenos Aires, Argentina.
- 2015 • YAMAIKALETER - CAPC. musée d'art contemporain de Bordeaux, France.
- 2015 • GEOMETRIA, ACCION Y SOUVENIR DEL DISCURSO INSURGENTE. Sala de Arte Público Siqueiros. México DF, Mexique.
- 2014 • Contrato Colectivo Cromosaturado, mor charpentier, Paris, France.
- 2011 • Alexander Apóstol, Centro de la Imagen, Lima, Pérou.
 - YAMAIKALETER, Stevenson Gallery, Cape Town, Afrique du Sud.
- 2010 • PROYECTO VITRINA. MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. León, Espagne.
- 2009 • Think Blue, Arratia, Beer Gallery, Berlin, Allemagne.
- 2007 • In Lieu of Modernity, DRCLAS, David Rockefeller Center of Latin American Studies, Harvard University, Boston, États-Unis.
- 2006 • Moderno Salvaje/Sauvage Modern, Cisneros Fontanals Art Foundation CIFO, Miami, États-Unis.

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

- 2023 • So It Appears – ICA Institute for Contemporary Art. Richmond, Virginia, États-Unis.
- 2021 • REVISION. Art in the Americas. Denver Art Museum, États-Unis.
- 2020 • À toi appartient le regard et (...) la liaison infinie entre les choses, musée du quai Branly, Paris, France.
- 2018 • 12th SHANGHAI BIENNIAL. Progress. Power Station of Art. Shanghai, Chine.
- 2017 • Condemned to be modern (Pacific Standard Time). LA Municipal Gallery, Los Angeles, États-Unis.
- 2017 • Pulsions Urbaines, Les Rencontres d'Arles, France.
- 2014 • Under The Same Sun, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, États-Unis.
 - BEYOND THE SUPER SQUARE. The Bronx Museum of the Arts. New York, New York, États-Unis.
 - URBES MUTANTES. ICP International Center of Photography. New York, États-Unis.
- 2013 • AMERICANA. PAMM Perez Art Museum Miami, États-Unis.
- 2011 • 54th BIENAL DE VENEZIA. (IILA Pavillion) Venise, Italie.
- 2010 • Photographic Typologies, TATE Modern, London, Royaume-Uni.
- 2007 • LO(S) CINETICO(S). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia MNCARS. Madrid, Espagne.
- 2002 • 25th Sao Paulo Bennial, Metropolitan Iconographies, Sao Paulo, Brésil.





Alexander Apóstol

Crédits des œuvres

- Couverture** • El Indio. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 p. 9 • Bolívar mirando a la izquierda. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Bolívar mirando a la derecha. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 p. 17 • La Reina de las flores. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Liga Socialista. Elección 1978. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 23 • Movimiento Popular Justicialista. Elección 1973.
 Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 Partidos Humanista. Elección 1988. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 28 • CA2M Museo Centro de Arte 2 de Mayo. Madrid, Espagne.
 Photographie par Pedro Albornoz.
 p. 35 • El Campesino. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Fórmula 1. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018
 (recadrée pour la page).
 p. 39 • La Bandera. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Elección 1973. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
 p. 40 • UP. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 43 • CA2M Museo Centro de Arte 2 de Mayo. Madrid, Espagne.
 p. 50-51 • CA2M Museo Centro de Arte 2 de Mayo. Madrid, Espagne.
 Photographie par Pedro Albornoz.
 p. 56-57 • P.O.D.E.R. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 70 • Elección 1998. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 MONCHO. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 74-75 • Galería Beatriz Gil. Caracas, Venezuela. Photographie par Ricardo Gómez Pérez.
 p. 81 • La Guanábana. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Partido Nacionalista. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 85 • Encapuchado vestido. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Encapuchado desnudo. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 p. 89 • Naturaleza muerta. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Movimiento Democrático Independiente. Elección 1973.
 Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
 p. 93 • CA2M Museo Centro de Arte 2 de Mayo. Madrid, Espagne.
 Photographie par Pedro Albornoz.
 p. 94-95 • ICA Institute for Contemporary Art at Virginia Commonwealth University.
 Richmond. EUA. Photographie par David Hale.
 p. 97 • Elección 1998. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
 p. 99 • FPI. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 Integración Democrática de Altura. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 101 • María Lionza. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
 Unión Patriótica. Elección 1993. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
 p. 102 • OPIR. Elección 1968. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018
 (recadrée pour la page).

- p. 120-121 • El Cacao. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
- p. 123 • La Bandera. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
Elección 1968. Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
- p. 124-125 • CA2M Museo Centro de Arte 2 de Mayo. Madrid, Espagne.
Photographie par Pedro Albornoz.
- p. 129 • El Negro Primero. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
MIR Movimiento Izquierda Revolucionaria. Elección 1978.
Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
- p. 130 • La Nación. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010
(recadrée pour la page).
PRIN Partido Revolucionario Integración Nacionalista. Elecciones 1968 / 1973.
Partidos Políticos Desaparecidos, 2018.
- p. 133 • CCN Cruzada Cívica Nacionalista. Elección 1973.
Partidos Políticos Desaparecidos, 2018 (recadrée pour la page).
Paisaje. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.
- p. 134-135 • La Fecundación. Ensayando la postura nacional. Photographie digitale, 2010.





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: <https://hicsa.pantheonsorbonne.fr>

ARTISTE INVITÉ
ALEXANDER APÓSTOL