



HAL
open science

Pour une histoire ouverte et empirique de l'art et des médiations artistiques en Europe, années 1900-années 1970

Marie Gispert

► **To cite this version:**

Marie Gispert. Pour une histoire ouverte et empirique de l'art et des médiations artistiques en Europe, années 1900-années 1970. Art et histoire de l'art. Institut d'Etudes Politiques de Paris, 2020. <tel-03042044>

HAL Id: tel-03042044

<https://theses.hal.science/tel-03042044v1>

Submitted on 5 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

SciencesPo

**POUR UNE HISTOIRE OUVERTE ET EMPIRIQUE DE L'ART ET
DES MEDIATIONS ARTISTIQUES EN EUROPE,
ANNEES 1900-ANNEES 1970**

Dossier présenté pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches

Marie Gispert

Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Soutenu publiquement le 3 décembre 2020

devant un jury composé de :

Laurence Bertrand Dorléac, professeure d'histoire de l'art, Sciences Po Paris
(garante)

Philippe Dagen, professeur d'histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Rossella Froissart, directrice d'études, EPHE

Emmanuel Pernoud, professeur d'histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Gregor Wedekind, professeur d'histoire de l'art, Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Bertrand Tillier, professeur d'histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

VOLUME 1 – MEMOIRE DE SYNTHESE

REMERCIEMENTS

Tant sont nombreuses les personnes à remercier après presque de vingt ans de recherche et un peu plus du double de vie, que l'ordre d'apparition à l'écran, comme on dit dans les génériques de films, semble ici le seul raisonnable, accompagné cependant d'un inévitable esprit d'escalier. Merci d'abord, donc, à mes grands-parents, Marcelle et Jacques Chambaz, Germaine et à travers elle Jean Gispert, de m'avoir donné le goût de l'histoire, de l'histoire vécue à l'histoire racontée et écrite, avec toujours une approche militante. Merci aussi à mes deux grands-mères d'avoir jusqu'à la fin gardé un regard intéressé pour toutes les recherches de leur petite-fille et à Marcelle d'avoir à l'été 2018 partagé avec l'un de mes fils ses souvenirs de la débâcle et de sa vie clandestine dans le château où les Chamson gardaient des œuvres d'art du Louvre. À mon père, Richard Gispert, merci d'avoir partagé avec moi le plaisir des Palettes, de m'avoir donné l'exemple d'une recherche ouverte, collective et engagée, même si elle n'était pas en sciences humaines, et d'avoir à ce point compté dans ma vie qu'il l'accompagne encore, vingt ans après.

Merci à Laurent Wirth de m'avoir mise sur les rails de l'histoire et à Daniel Macher d'avoir soutenu avec constance mon inconstance dans ses cours d'allemand en classes préparatoires.

Merci à Nadeije Laneyrie-Dagen de m'avoir appris à regarder Dürer et Schongauer, et appris à regarder tout court. Merci d'avoir continué à m'accompagner, de loin ou parfois de plus près, avec tant de bienveillance, d'avoir ouvert mon imaginaire à l'atelier d'Otto Dix et de m'avoir offert d'emprunter avec elle les chemins de l'âge. Merci à Philippe Dagen de m'avoir initiée à une histoire de l'art ouverte et de m'avoir guidée vers l'art allemand, de m'avoir fait confiance une fois, puis deux, puis trois, d'avoir accompagné de ses remarques toujours justes mon éveil à la recherche et d'avoir, avec humour et pertinence, souvent éclairé les recherches suivantes. Merci à tous deux, et à Lucie Marignac et Danièle Cohn, d'avoir osé me confier l'édition d'un premier ouvrage, qui m'a donné confiance pour les suivants.

Merci à Marie-Cécile Miessner, Lise Fauchereau et Céline Chicha, avec une pensée pour Laure Beaumont-Maillet, de m'avoir fait découvrir la richesse de l'estampe avec tant de chaleur et d'amitié qu'elles perdurent jusqu'à aujourd'hui. Merci à Fabrice Hergott d'avoir accepté d'accueillir *Utopie et révolte* à Strasbourg et surtout à Marie-Jeanne Geyer et Thierry Laps de m'avoir initiée aux subtilités de l'estampe et de la médiation. À toutes les conservatrices et tous les conservateurs, à tous les commissaires avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler par la suite, merci de m'avoir fait confiance pour accompagner par des textes et des interventions leurs expositions : Marie-Jeanne Geyer, encore, Laurence Bertrand Dorléac, Danièle Cohn et

Sébastien Allard, Konstanze Rudert, Sophie Bernard, Frédérique Goering-Hergott, Gaëlle Rageot, Estelle Pietrzyk et Évelyne Baron. Merci également à Jean-Pierre Criqui et Julie Cortella d'avoir offert depuis tant d'années un accompagnement sans faille à la publication d'articles dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*.

Merci au Centre allemand d'histoire de l'art d'offrir un cadre si propice aux recherches franco-allemandes et à son premier directeur, Thomas Gaethgens, d'avoir suivi et accompagné les recherches que j'y menais. Merci surtout à toutes les chercheuses et à tous les chercheurs que j'y ai rencontré-e-s, au fil des années, dans des échanges toujours passionnants et fructueux : Mathilde Arnoux, Julia Drost, Béatrice Joyeux-Prunel et Alexandre Kostka en particulier.

Merci à toutes mes étudiantes et tous mes étudiants de m'avoir obligée à clarifier et illustrer ma pensée, de m'avoir étonnée et parfois ravie par leurs exposés et leurs masters. Merci aux élèves de mes deux années de lycée qui m'ont permis de réaliser que les étudiants de L1 n'ont que deux mois de plus que les élèves de Terminale et m'ont obligée à envisager autrement la pédagogie.

Merci à tous les collègues avec qui j'ai tant échangé lors de colloques ou de journées d'études, en France ou en Allemagne, qui m'ont ouvert des pistes et fait découvrir de nouveaux objets. Merci à celles et ceux également qui depuis dix ans ont accepté de participer à mon séminaire de master, apportant tant aux étudiantes et étudiants mais aussi à moi-même. À mes collègues et souvent ami-e-s au sein de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'HiCSA, anciens et nouveaux, à Sophie Cras, Eric Darragon, Sophie Delpoux, Gitemie Maldonado, Emmanuel Pernoud, Michel Poivert, Zinaida Polimenova, Pascal Rousseau, Dimitri Vezyroglou, Pierre Wat et Catherine Wermester, un grand merci aussi pour tous nos échanges mais également pour les rencontres fortuites de couloir, les déjeuners et les coups de fil échangés. Merci aussi d'avoir su ces derniers mois, alors que le contexte était si singulier, me préserver d'un trop grand nombre de soutenances afin de me laisser finir cette habilitation. Merci à Maureen Murphy d'avoir choisi de voir, et de ne pas voir, avec moi et d'en avoir fait un colloque, m'ouvrant ainsi des perspectives extra-européennes. Merci également à Bertrand Tillier de m'avoir convaincue, malgré l'habilitation approchant, de tenter de croiser les regards sur Käthe Kollwitz, et merci à tous les chercheurs et toutes les chercheuses ayant répondu à notre appel de nous avoir permis d'y réussir.

À Julie Ramos, un merci tout particulier pour m'avoir embarquée dans l'aventure *Regards croisés*, et à Claudia Blümle, Markus Castor, Ann-Cathrin Drews, Roman Gibhart, Johannes Grave et Muriel Van Vliet merci de poursuivre cette aventure avec nous et d'élargir à chaque comité de rédaction le champ de mes intérêts franco-allemands. À Julie Ramos, merci

également de ne m'avoir jamais laissée seule dans la mobilisation contre Parcoursup ou la LPPR et d'avoir accepté, comme Catherine Méneux, de relire le mémoire de synthèse de ce dossier d'habilitation.

À Catherine Méneux un merci particulier également pour avoir eu la folie de lancer avec moi un programme de recherches aussi excitant et chronophage que *Bibliographies de critiques d'art francophones* et pour être restée aussi tenace depuis six ans que nous portons ce programme ensemble. Merci pour nos échanges fructueux et nos désaccords si constructifs. Un immense merci à toutes celles et ceux qui ont accepté de nous suivre dans cette folie, et surtout à Gérald Kembellec, qui a su nous faire entendre l'utilité des humanités numériques et faire de notre objet l'un des siens, et à Lucie Lachenal qui a tant donné de son temps et de ses qualités pour faire avancer ce projet avec toute la rigueur nécessaire. Merci également à Anne-Sophie Aguilar, Éléonore Challine, Orélie Desfriches-Doria, Christophe Gauthier et Eléonore Marantz-Jaen pour nous avoir permis d'ouvrir ce programme à l'interdisciplinarité, à Antoine Courtin, Léa Saint-Raymond, Marta Severo et Pierre-Carl Langlais pour avoir su faire parler nos données. Merci enfin à toutes les chercheuses et tous les chercheurs qui ont accepté de nous confier leurs bibliographies et de participer à nos journées d'études et colloques et à toutes les étudiantes et les étudiants qui y ont travaillé avec nous.

Un merci plus récent mais non moins convaincu à toutes celles et ceux avec qui j'ai échangé au cours de l'écriture du manuscrit inédit de cette habilitation : Arnaud Bertinet, Elitza Dulguerova, Sandra Persuy-Decimo, Anna Halter, Jean-Hubert Martin, Pascal Ory, Michela Passini, Gwenn Riou et Hugues de Varine-Bohan, et tout le personnel des bibliothèques et des archives sans lequel ce futur ouvrage n'aurait pu voir le jour, en particulier Anaïs Dupuy-Olivier et Pascal Riviale. Merci également à toutes celles et ceux qui, dans ces institutions comme dans les documentations des musées, rendent notre recherche possible.

Un grand merci enfin à Laurence Bertrand Dorléac d'avoir accepté de se faire la garante de cette habilitation, d'avoir partagé avec moi ses souvenirs de Jean Cassou et d'avoir accompagné la préparation de cette habilitation avec une si grande attention.

À ma mère, Hélène Gispert, je dois plus que des remerciements. Pour avoir, après avoir relu il y a quinze ans les 800 pages de ma thèse, pris de son temps si dense d'éméritat pour non seulement relire tous les volumes de ce dossier d'habilitation mais les annoter, les commenter, les discuter, les éclairer, sans complaisance mais avec bienveillance, dans un dialogue parfois étonnant entre sa recherche en histoire des mathématiques et la mienne, dans un domaine qui n'est pas le sien. Pour avoir su rassurer mes craintes et me faire suivre le fil.

Enfin à Sylvain Vadier, mon compagnon, merci de m'avoir épaulée et soutenue depuis les tout premiers débuts de ma recherche, d'avoir su également avec humour remettre chaque chose à sa juste place quand l'objectif à atteindre semblait trop lointain. À lui, comme à Milo et Marius, je ne peux dire que mon amour reconnaissant d'avoir pendant de longs mois accepté de partager leur vie avec ce vieux monsieur inconnu qu'était Cassou.

AVANT-PROPOS

Depuis maintenant plusieurs années, je souhaite, dans mes objets, dans mes méthodes comme dans mon rapport à la recherche en général, mettre en avant le collectif. Alors que j'ai proposé une vision d'ensemble de l'art allemand en France, que mon approche de la critique d'art est passée par le quantitatif, n'y aurait-il pas quelque contradiction à proposer comme manuscrit inédit une monographie, qui plus est sous la forme si personnalisée de la biographie, celle de Jean Cassou ? Alors que le travail en équipe est celui que je pratique avec la revue *Regards croisés* ou le programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art* francophones, n'y aurait-il pas quelque ironie à ajouter à cette monographie l'exercice autobiographique très égocentré que l'on appelle communément ego-histoire ? Mais, tout comme cette biographie de Cassou n'en est pas vraiment une, ce mémoire de synthèse ne saurait être une autobiographie. Si j'ai choisi pour traiter de Cassou le prisme du musée, si son rapport au musée est nourri par sa vie, celle-ci ne s'y épuise évidemment pas et de nombreux pans de son existence échappent à mon analyse. De même, l'ego-histoire ne saurait être pour le chercheur ou la chercheuse le lieu d'une autobiographie, fût-elle intellectuelle. D'une autobiographie, elle n'est pas le lieu, et l'autobiographie « intellectuelle » me semble constituer un non-sens tant la vie, là encore, résiste dans sa singularité. Les circonstances de l'écriture de ce dossier d'habilitation l'ont, en ce qui me concerne, souligné de manière évidente. Les différents volumes qui le constituent ont en effet été pensés, mûris, et en partie rédigés durant cette période si particulière de crise sanitaire de la Covid-19 et de confinement. L'on pourrait supposer ce dernier particulièrement propice, dans l'isolement qu'il impose, à l'introspection intellectuelle, à une certaine hauteur de vue, à une mise à distance salutaire de vingt années de recherche depuis la maîtrise que je soutenais en 2000. Mais ce confinement a aussi été marqué par la présence d'une autre partie de ma vie, et Cassou a dû pendant plusieurs mois cohabiter avec la proportionnalité et la naissance de l'Empire romain, la phonologie du son « p » en grande section et les poèmes de Robert Desnos – dernière cohabitation que, sans doute, poète lui-même, il n'aurait pas dédaignée.

L'approche individuelle et personnelle de ce mémoire, ne peut par ailleurs être, à mon sens, que constamment contrebalancée par le collectif. Si le « je » est ici employé, il est, très souvent, un « nous ». Nulle fausse modestie ou coquetterie à cela : de manière très concrète, nombre de mes objets d'étude et de mes méthodes ont émergé du collectif. Cela n'était pas donné d'avance : la position d'un doctorant ou d'une doctorante au début des années 2000 était en

effet différente d'aujourd'hui. Souvent moins précaire, il ou elle était en revanche beaucoup moins connecté-e à ses pairs. Les colloques étaient bien moins nombreux, les séminaires doctoraux n'existaient pas en histoire de l'art et je n'avais par exemple qu'une très vague idée des sujets traités par les autres doctorantes et doctorants de mon université. Je m'éveillais néanmoins à la recherche par le collectif. Ainsi de mon intérêt pour l'estampe, né au sein de l'équipe du département des Estampes et de la photographie de la BnF où j'ai été, de 2002 à 2006, chargée de recherches documentaires, et grâce à la collaboration avec l'équipe du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg pour l'exposition « Utopie et révolte¹ » ; de même, ma compréhension des enjeux historiographiques franco-allemands, mon attention aux problèmes de la traduction, à la porosité des domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art ont été aiguës au sein de l'équipe de rédaction de la revue *Regards croisés*² après avoir été éveillée par des collaborations avec les chercheurs et chercheuses du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris ; mon repositionnement méthodologique vis-à-vis de la critique d'art et des humanités numériques est quant à lui presque entièrement lié au travail réalisé au sein du programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones*, à qui je dois également le choix de Cassou comme sujet de mon manuscrit inédit puisqu'il a été l'un des auteurs que notre équipe a traité³. Le contact avec les étudiantes et les étudiants à qui j'enseigne depuis près de vingt ans a également été fondamental : enseigner suppose de mettre au clair des idées parfois encore émergentes et brouillonnes et la qualité des échanges avec tel ou telle m'a souvent permis de faire avancer ma pensée, tout particulièrement lors de mes cours de L3 en histoire de l'estampe ou lors de mon séminaire de Master 1 sur les circulations artistiques.

Se refusant à être une « ego-histoire » strictement personnelle, ce volume se pliera également avec difficulté à l'idée du « mémoire de *synthèse* », autre terme qui généralement le qualifie. L'axe de l'art allemand et des relations culturelles franco-allemandes au XX^e siècle a certes longtemps guidé mes recherches. Mais s'y sont ajoutés au cours des années des objets différents, qui parfois en émergeaient, parfois s'en distinguaient, constituant ainsi un ensemble plus hétérogène. Choisir un sujet pour le manuscrit inédit de ce dossier d'habilitation a ainsi été un véritable crève-cœur car il impliquait, nécessairement, d'abandonner pour un temps d'autres objets, d'autres pistes, d'autres chantiers. Aussi a-t-il plusieurs fois changé du tout au tout avant que je ne me décide enfin à l'arrêter définitivement. Travailler sur Cassou supposait ainsi de

¹ « Utopie et révolte. Du Jugendstil au Bauhaus. Panorama de l'estampe allemande dans les collections publiques françaises », exposition Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 22 septembre-31 décembre 2006.

² <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=592&lang=fr>

³ http://critiquesdart.univ-paris1.fr/annuaire_critiques.php

s'éloigner du tropisme allemand, ou de celui de l'art graphique, et de laisser de côté les réflexions en cours sur la critique d'art. Néanmoins, la diversité des intérêts de Cassou et l'épaisseur de sa vie me permirent finalement de renouer avec certains de mes intérêts premiers. L'exercice de synthèse est également ardu en raison de la part de hasard qui guide tout parcours de recherche et qui semble *a priori* rendre difficile la visée rétrospective, la reconstitution d'un fil et plus encore d'une logique. Outre les propositions intervenues au gré de rencontres fortuites et qui sont le lot de tout chercheur et de toute chercheuse, le choix même qui a guidé une grande partie de mes travaux – prendre pour objet l'art allemand –, relève d'un hasard de calendrier. Alors qu'à l'automne 2001 j'envisageais de poursuivre en DEA mes réflexions sur la critique d'art au *Mercur de France*, je découvrais la thèse que Françoise Lucbert avait soutenue peu avant sur la critique d'art des écrivains dans la presse symbolique⁴ et qui vidait mon sujet d'une bonne partie de sa substance. C'est Philippe Dagen, qui dirigeait alors mon DEA avant de diriger ma thèse, qui me demanda si je lisais l'allemand et me suggéra de porter mon attention sur sa réception en France dans l'entre-deux-guerres, sans que je me sois, auparavant, senti des affinités particulières avec cet art plutôt qu'avec un autre.

Hasards et contingences, donc, font un parcours de recherche. Le mien est néanmoins marqué par deux postures méthodologiques qui m'ont semblé émerger au cours de l'écriture et qui guideront le lecteur au gré des six parties de ce mémoire. D'une part, le caractère résolument empirique de mes recherches. Plutôt que d'une réflexion théorique, je suis toujours partie des objets d'étude, qu'il s'agisse d'images – œuvres d'art ou non – ou de textes – ouvrages, périodiques ou archives. D'autre part, une volonté d'ouverture. J'ai en effet été attentive à la fois à une certaine déhiérarchisation de mes objets – en me défaisant d'abord de l'injonction avant-gardiste, puis en diversifiant la nature – et à une salutaire interdisciplinarité, qui me ramenait, une fois encore, au collectif.

⁴ La thèse de Françoise Lucbert, soutenue en 1999 à l'Université de Montréal a ensuite fait l'objet d'un ouvrage : *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

(S') OUVRIR A L'HISTOIRE DE L'ART

L'histoire de l'art ne fut pas pour moi une évidence, moins encore une vocation. Histoire et art m'ont d'abord été deux domaines parfaitement distincts et quasiment hermétiques l'un à l'autre. L'histoire m'a été au départ éminemment personnelle, intime, portée par des trajectoires familiales qui y sont profondément inscrites. Très vite, mon frère, ma sœur et moi-même avons compris que nous héritions d'une riche histoire familiale dont les jalons nous étaient progressivement racontés. À l'occasion de tel ou tel cours d'histoire que me commentaient mes parents et grands-parents, j'apprenais donc que le capitaine Dreyfus, oncle par alliance de mon arrière-grand-père maternel, avait marié mes arrière-grands-parents ; que mon arrière-grand-père, Jacques Kayser, jeune turc radical, avait rédigé avec d'autres le serment du Front Populaire, rejoint le général De Gaulle à Londres et débarqué en Normandie comme chef du service des correspondants de guerre⁵ ; que sa femme, Jane, avait pris le maquis dans le sud-ouest ; que mon grand-père paternel, Jean Gispert, avait été secrétaire de la Région catalane des Jeunesses Communistes, résistant, emprisonné à la centrale d'Eysses puis déporté au camp de Dachau. Mon rapport à l'histoire a donc été d'abord profondément marqué par ce substrat familial. Les histoires, plus encore lorsqu'elles sont incarnées et familiales, ne suffisent évidemment pas à dessiner les contours d'une réflexion historique dans toute son épaisseur critique. Mais elles peuvent en donner le goût, aiguillé également par une famille communiste, engagée et militante, qui interrogeait avec nous la portée des événements d'actualité auxquels nous étions confrontés à la fin des années 1980 et dans les années 1990, événements d'une histoire en devenir. J'ai donc eu très tôt conscience de l'inscription de l'individu dans l'histoire mais aussi de la pluralité et de la relativité de celle-ci. Des traces écrites de cette histoire familiale, je gardais également, comme le dirait Arlette Farge⁶, le « goût de l'archive » ; de cette immersion organisée dans des fragments de réel qu'il faut embrasser, comprendre, tout en restant à distance ; de ce vif plaisir lorsque surgit un document tant attendu, ou justement inattendu.

L'art quant à lui était vécu de manière très immédiate, avec toute la naïveté avec laquelle on peut croire qu'il s'offre à soi sans préjugés, sans cadres de pensée, pour ainsi dire sans histoire, lorsqu'on n'en a pas encore fait son objet d'étude. Mes parents – ma mère, issue d'une famille d'intellectuels parisiens, mon père, d'une famille ouvrière catalane ayant profité de la

⁵ Jacques Kayser, *Un journaliste sur le front de Normandie*, présenté par Bernard Kayser et Pierre Laborie, Paris, Arléa, 1991.

⁶ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.

popularisation de la culture et du musée chère à Cassou et à ses amis du Front Populaire – avaient fait de la visite d’expositions et de musées un événement simple et familier, diversement apprécié par la fratrie. Il me semblait donc que les œuvres d’art se donnaient à moi sans que germât encore l’idée d’y porter un regard critique – sinon de goût particulier –, théorique, et moins encore, historique. Mon seul contact avec ce qui pourrait ressembler à de l’histoire de l’art était la série des « Palettes » proposée par Alain Jaubert sur La Sept puis sur Arte. Je les regardais avec mon père, fascinés tous deux par les effets visuels qui faisaient apparaître et disparaître certains pans de l’image ou esquissaient des axes de construction sitôt balayés par d’autres images. Les œuvres étaient là, simplement, accrochées sur les cimaises des musées et galeries ou reproduites sur les affiches et dans les livres. Chez mes parents, les catalogues d’exposition côtoyaient naturellement les ouvrages d’astrophysique et d’histoire des mathématiques. L’art en effet était plaisir, loisir, mais non profession : scientifiques tous les deux, mes parents, comme mes professeurs de lycée, étaient, malgré leur ouverture d’esprit, peu convaincus par le choix de la voie littéraire. Le choix que je fis malgré tout d’une filière L fut donc le premier qui devait me conduire à l’histoire, puis à l’histoire de l’art. Progressivement en effet – et peut-être à la faveur de quelques cours de philosophie bien menés dans une terminale d’un lycée de la vallée de Chevreuse –, je portais sur l’art – et non point encore sur les œuvres – un regard plus distancié, nourri de références philosophiques pas toujours bien digérées. Les enseignements de philosophie reçus en classe préparatoire eurent tôt fait de me convaincre que je n’étais pas faite pour l’esthétique à laquelle je pensais alors me destiner. Cassou a sur cette discipline des mots assez justes dans un entretien de 1971 lorsqu’il la considère comme « un exercice de l’esprit qui a de très grandes ambitions parce qu’il cherche à introduire de la clarté dans des choses obscures qui sont les choses de la création artistique et qui sont les choses de la sensibilité⁷ ». Mais l’obscurité était pour moi trop profonde et je me rendais compte alors qu’il me fallait partir d’objets concrets, que mon inclinaison naturelle me poussait à une méthode inductive bien plus que déductive et que j’avais peu de goût pour les ouvrages théoriques. Si l’idée de l’histoire de l’art peu à peu s’imposait, ses contours étaient encore pour moi assez flous et c’est en spécialité histoire que j’entrais à l’ENS-Ulm en 1998. Les années 1998 à 2001 furent celles de la vraie découverte de l’histoire de l’art, et je dois beaucoup en cela aux enseignants qui m’ont formée. Ils m’apprirent en effet à regarder les œuvres, mais également à les considérer comme des objets culturels complexes, jamais

⁷ « Les mots-clés de Jean Cassou », émission de Pierre Lhoste, 18 septembre 1971. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-mots-clés-jean-cassou-1ere-diffusion-18091971>

univoques, inscrits en un temps et un lieu qui les déterminent autant que ces objets les déterminent également. Les cours de Nadeije Laneyrie-Dagen sur l'art germanique des XIV^e et XV^e siècles furent les premiers cours d'histoire de l'art auxquels j'assistais avec tout l'émerveillement de la néophyte. Mes notes, que j'ai gardées, sont ponctuées de dizaines de petits croquis que je prenais avec ferveur devant les projections de diapositives. Je me souviens d'avoir alors trouvé ravivé le plaisir des « Palettes » dans la manière que Nadeije Laneyrie-Dagen avait de décortiquer les œuvres, de pratiquer cette « histoire rapprochée de la peinture » que Daniel Arasse avait défendue quelques années auparavant. Preuve de mon intérêt tardif pour l'histoire de l'art, de mon manque de fréquentation de ses auteurs, je n'en avais alors aucune idée. Je ne rencontrais sa pensée que plusieurs années plus tard en écoutant ses « Histoires de peinture » sur France Culture⁸ avant de découvrir une partie de sa collection de diapositives lors de l'exposition inaugurale de la Maison Rouge⁹. Mais ces « Palettes » sur Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer ou Martin Schongauer s'articulaient cette fois les unes aux autres, trouvaient leur place dans une réflexion plus globale qui les resituait chacune, et toutes ensemble, dans leur enchaînement, dans un contexte politique, religieux, économique ou culturel. Néanmoins, au seuil d'une maîtrise en histoire de l'art, je choisis de me tourner vers la période contemporaine. Sans doute ce choix était-il lié à la conscience de certaines lacunes. J'avais, en classes préparatoires, essentiellement étudié l'histoire contemporaine et manquais absolument de culture à la fois civilisationnelle et religieuse pour oser me lancer dans l'histoire de l'art médiévale ou renaissante. Il était aussi, comme c'est naturellement le cas pour nombre d'étudiantes et étudiants commençant la recherche, une banale question de goût : j'« adorais » Paul Gauguin ! Je rencontrais donc Philippe Dagen, à qui je présentais certainement les choses de manière plus circonstanciée puisqu'il accepta de me diriger. Je travaillais alors à un mémoire sur la notion d'exotisme au sein du *Mercur de France* soutenu en juin 2000 qui me permit de me défaire de l'idée qu'adorer un peintre suffisait à faire un sujet et remplaça Gauguin à la bonne distance par une approche critique. La confiance que Lucie Marignac, directrice des Éditions rue d'Ulm, et Danièle Cohn, qui y dirige la collection *Æsthetica*, firent à une toute jeune chercheuse d'à peine 24 ans me permit ensuite d'élargir mon sujet de maîtrise à la pratique de la critique d'art au sein du *Mercur de France* entre 1890 et 1914¹⁰ et de lancer ainsi une piste

⁸ En 2003, Daniel Arasse enregistra pour France Culture une série de vingt-cinq émissions intitulées « Histoires de peinture », qui ont ensuite fait l'objet d'une publication (Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, France Culture/Denoël, 2004. Ces entretiens, dont la saveur tient aussi à l'oralité, sont maintenant disponibles en ligne. URL : <https://www.franceculture.fr/oeuvre-histoires-de-peintures-de-daniel-arasse>

⁹ « L'intime, le collectionneur derrière la porte », exposition La Maison Rouge Fondation Antoine de Galbert, 5 juin-26 septembre 2004.

¹⁰ Marie Gispert (éd.), *La critique d'art au Mercur de France (1890-1914)*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2003.

que j'allais creuser près de quinze plus tard au sein du programme de recherche *Bibliographies de recherches francophones*.

Je découvrais parallèlement, en maîtrise puis en DEA, l'histoire de l'art contemporain et son enseignement, notamment aux travers des séminaires de Philippe Dagen et d'Éric Darragon. Deux d'entre eux me marquèrent particulièrement dans mon rapport aux objets de l'histoire de l'art et dans mon approche critique de ses sources. Dans son séminaire de maîtrise de 1999-2000, Philippe Dagen interrogeait la notion d'exposition. À la fin des années 1990, l'« histoire des expositions » ne constituait pas encore, en France, un champ spécifique de l'histoire de l'art – l'exposition décisive de la Berlinische Galerie *Stationen der Moderne* avait certes eu lieu dix ans plus tôt¹¹ mais l'ouvrage de Katharina Hegewisch et Bernd Von Kluser venait à peine d'être traduit en français¹². J'apprenais avec Philippe Dagen à considérer cet objet spécifique et à en comprendre les enjeux, aussi bien en matière de réception des œuvres que de création de celles-ci. Interrogeant à la fois l'histoire des galeries et l'importance de la presse, le rôle des artistes dans ces présentations et la diversité des accrochages, il proposait également une approche internationale. J'ai réinvesti cet objet bien plus tard en travaillant sur nombre d'expositions et de catalogues d'exposition des années 1920 aux années 1970, souvent dans une perspective franco-allemande, en gardant cette attention à la diversité des sources. En 2001-2002, après une année consacrée à l'agrégation d'histoire, je suivais le séminaire de DEA d'Éric Darragon consacré aux écrits d'artistes alors que se développaient les éditions et rééditions et l'intérêt critique pour ces textes dont témoigne par exemple le colloque sur les écrits d'artistes depuis 1940 de 2002¹³. Embrassant ces écrits de Géricault à Beckmann et de Manet à Dubuffet, il questionnait la diversité de leur statut, de leurs formes, et prônait également une approche critique, à la fois des écrits vis-à-vis des œuvres, et des œuvres vis-à-vis des écrits, mais aussi des retranscriptions, traductions et éditions successives. J'y rencontrai pour la première fois l'autobiographie de George Grosz dans la récente traduction française qui venait d'en être faite¹⁴ et sur laquelle je travaillais pour le séminaire avec une attention aux questions de traduction que je développais par la suite. Je conservais également de ce séminaire un intérêt

¹¹ Eberhard Roters (dir.), *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. Exp. Berlin, Berlinische Galerie, Nicolai, 1988.

¹² Katharina Hegewisch et Bernd von Kluser, *Die Kunst der Ausstellung : eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main Leipzig, Insel, 1991 ; traduction française : *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Regard, 1998.

¹³ Françoise Levailant (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2004.

¹⁴ George Grosz, *Un petit oui et un grand non*, traduit de l'allemand par Christian Bounay, Paris, Jacqueline Chambon, 1999.

pour cette source si particulière que sont les écrits d'artiste et une prudence critique quant à leur usage.

Ces deux séminaires m'ont donc proposé une vision de l'histoire de l'art telle qu'elle évoluait alors, ouverte à des objets nouveaux, à des sources diverses, à des méthodes originales, qui dépassent la seule analyse plastique de l'œuvre d'art. Mais que cette approche ait été nouvelle, originale, ce n'est que plus tard que j'en pris conscience et cela a, dans un premier temps, biaisé ma compréhension de ce que pouvait être l'histoire de l'art, que je n'envisageais que sous cet angle. Si j'avais suivi les cours de Nadeije Laneyrie-Dagen portant essentiellement sur la période médiévale, je n'avais alors assisté à aucun cours d'histoire de l'art contemporain centré plus directement sur les œuvres d'art. Alors que j'avais, depuis toujours, en histoire, travaillé sur des événements, des archives, des écrits, il me semblait alors tout à fait naturel d'en faire de même en histoire de l'art et c'est donc d'abord dans cette veine, et avec ces sources et ces outils, que je poursuivais mes recherches. Lorsque, pour mon DEA, je me tournais vers l'art allemand, ce fut donc encore une fois par le biais des revues, des ouvrages et des archives – des sources écrites. Il m'a fallu du temps pour, non pas abandonner tous ces objets et ces sources, mais les accompagner de réflexions plastiques sur les œuvres d'art. Du temps pour comprendre que, faire de l'histoire de l'art, ce n'est pas seulement appliquer les méthodes de l'histoire en prenant pour objet les œuvres d'art ou les activités artistiques. Du temps pour comprendre qu'il faut, j'emprunte cette expression au titre du bel ouvrage de Michela Passini sur l'histoire de l'histoire de l'art, articuler « l'œil *et* l'archive »¹⁵. Cet œil, que j'avais laissé fermé, me fut d'abord ouvert par Philippe Dagen, qui accepta en 2002 d'encadrer ma thèse de doctorat intitulée « "L'Allemagne n'a pas de peintres". Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939 ». Satisfaite d'avoir enfin trouvé un plan dans lequel faire rentrer la richesse des sources que j'avais mises au jour, je le lui présentais. Il me fit quelques menues remarques puis affirma : « mais Marie, ce n'est pas de l'histoire de l'art que vous me proposez, c'est de l'histoire culturelle ». Je ne saisissais pas alors ce qu'était exactement l'histoire culturelle, ni la porosité des frontières entre histoire culturelle et histoire de l'art, mais je comprenais l'essentiel : j'avais oublié les œuvres d'art ! Ou plutôt je les avais traitées comme de banals objets qu'on reproduit, qu'on expose, qu'on commente, mais sans prendre en compte leur dimension spécifique, leur plasticité, leurs formes, qui pouvaient être aussi le réceptacle et le miroir des relations artistiques franco-allemandes sur lesquelles je travaillais alors.

¹⁵ Michela Passini, *L'œil et l'archive : Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Édition la Découverte, 2017.

Je tentais donc d'introduire dans ma thèse des réflexions non seulement sur la circulation des œuvres, mais également sur la circulation des formes et sur la trace, dans la plasticité de ces œuvres, des intérêts de certains artistes pour l'autre culture – émulation ou contradiction. Exercice difficile en raison du peu de circulation de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres. Proposer une réflexion sur les œuvres d'art en tant qu'objets artistiques, m'interroger sur leurs formes hors du cadre des transferts culturels me prit cependant plusieurs années. J'aiguais mon œil en même temps que celui des étudiantes et des étudiants de première année de licence à qui j'enseignais l'art du XX^e siècle en Travaux dirigés à partir de 2002 et l'art du XIX^e siècle en cours magistral de 2009 à 2011, après mon élection comme maîtresse de conférences à l'Université Paris 1. Mais de l'enseignement à la recherche, il y avait un pas que je n'osais franchir et l'analyse des œuvres était alors toujours dans mes travaux associée à des questions de circulation, de diffusion et de réception. C'est par la fiction que je parvins à me projeter dans cette nouvelle approche qu'était pour moi celle du commentaire plastique des œuvres inscrit dans un contexte qui n'était pas nécessairement transculturel. En 2011, j'écrivais pour la collection « Ateliers imaginaires » aux Nouvelles Éditions Scala un récit sur Otto Dix¹⁶. Le principe en était de proposer un récit autour d'un artiste, fictif mais scientifiquement fondé. Autour d'une rencontre, probable mais non documentée, entre le vieil Otto Dix et son ancienne modèle Sylvia von Harden, j'y retraçais les principaux intérêts qui avaient été les siens. Je m'y autorisais quelques commentaires d'œuvres, voire quelques interprétations nouvelles puisqu'après tout, c'était de la fiction ! Le pli cependant était pris : en 2012, je rédigeais pour une exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg un essai sur la gravure de Max Klinger¹⁷ où, pour la première fois, j'envisageais l'œuvre d'un artiste allemand sans l'inscrire dans des problématiques de transferts culturels ; en 2013, je réitérais l'expérience avec un texte pour le catalogue de l'exposition *De l'Allemagne* consacré à l'évolution comparée de la peinture et de la gravure chez Max Beckmann et Otto Dix pendant et juste après la Première guerre mondiale¹⁸. J'ai, depuis, à la fois développé une approche des relations culturelles franco-allemandes et une réflexion plus spécifique sur les formes de l'art graphique allemand.

UNE HISTOIRE DES RELATIONS CULTURELLES ENTRE LA FRANCE ET L'ALLEMAGNE AU XX^E SIECLE : OUVRIR LES FRONTIERES

¹⁶ Marie Gispert, *La femme à la cigarette. Ateliers imaginaires–Otto Dix*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011.

¹⁷ Marie Gispert, « Max Klinger graveur », in *Max Klinger le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879-1915*, cat.exp. MAMCS, Strasbourg, 12 mai-19 août 2012, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 9-19.

¹⁸ Marie Gispert, « Vision(s) du monde ? Peinture et gravure chez Max Beckmann et Otto Dix de la guerre au début des années 1920 », in *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann*, cat.exp. Musée du Louvre, Paris, 25 mars – 24 juin 2013, Paris, Hazan, Louvre éditions, 2013, p. 358-373.

Des relations artistiques franco-allemandes

Travailler sur les relations artistiques franco-allemandes au début des années 2000 était s'engager dans un champ de recherche certes encore en friche mais particulièrement dynamique. Le contexte était en effet plutôt favorable à une réflexion sur les relations artistiques et culturelles en général et sur les échanges franco-allemands en particulier. D'abord parce que l'histoire culturelle, plus fermement ancrée en France depuis les années 1980 et 1990, offrait une légitimité à l'étude des objets et des faits culturels. Ensuite parce que l'histoire des relations franco-allemandes, depuis longtemps étudiée par les historiens, était à la fois facilitée et réinterrogée par la chute du mur de Berlin. L'histoire des relations culturelles franco-allemandes dans la première moitié du XX^e siècle, qui est bien autre chose que la simple chronologie de contacts et d'échanges entre deux grands voisins, avait donc commencé à être étudiée depuis plusieurs années, notamment avec les volumes collectifs de 1992 et 1993 *La course au moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*¹⁹ et *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1920*²⁰. Les arts plastiques y étaient cependant peu analysés, même si Laurent Gervereau lançait quelques pistes, résolument interdisciplinaires, dans son court essai « De l'art pour tous. Réflexions sur l'art français et allemand des années 1920 »²¹. Dans le même temps, l'histoire de l'art, longtemps centrée sur l'histoire nationale, puis sur une mise en perspective de cette histoire dans une réflexion sur le rôle de l'art dans la constitution des nations et du discours nationaliste, commençait à s'intéresser à la question des échanges artistiques. C'était le thème du 28^e congrès international d'histoire de l'art tenu à Berlin en 1992²². Dix ans plus tard, quand je débutais ma thèse, l'art allemand moderne commençait de plus à bénéficier d'une certaine visibilité qu'il avait jusqu'alors difficilement atteinte en France : après une exposition consacrée à Willi Baumeister à Colmar et Saint-Étienne en 1999²³, 2002 était l'année non

¹⁹ Robert Franck, Laurent Gervereau, Hans Joachim Neyer, *La course au moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années 1920, 1919-1933*, Nanterre, BDIC, 1992.

²⁰ Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus, Michel Trebitsch, *Entre Locarno et Vichy. Les relations artistiques franco-allemandes dans les années 1930*, CNRS Éditions, Paris, 1993 (2 vol.).

²¹ Laurent Gervereau, « De l'art pour tous. Réflexions sur l'art français et l'art allemand des années 1920 », in *La course au moderne : France et Allemagne dans l'Europe des années 1920, 1919-1933*, op.cit., p. 60-62.

²² Thomas W. Gaethgens (dir.), *Künstlerischer Austausch = Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin, Akademie Verlag, 1992.

²³ *Willi Baumeister et la France*, exposition Musée d'Unterlinden, Colmar, 4 septembre-5 décembre 1999, Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 22 décembre 1999-26 mars 2000.

seulement de la rétrospective Max Beckmann au Centre Pompidou²⁴ mais également d'expositions plus modestes sur Josef Albers²⁵ ou sur le Bauhaus²⁶. L'année suivante se tenaient une exposition sur les œuvres graphiques de la Nouvelle objectivité à Grenoble²⁷ et une autre sur les œuvres sur papier de Kirchner à Strasbourg²⁸. Quelques travaux universitaires prenant pour objet l'art allemand, souvent sous la direction de Serge Lemoine, étaient également en cours ou tout juste achevés, témoignant de cet intérêt nouveau : Isabelle Ewig soutenait une thèse sur Kurt Schwitters en 2000²⁹, Barbara Stehle-Akhtar sur Max Beckmann en 2002³⁰, Marie-Amélie zu Salm-Salm sur les peintres abstraits allemands et leurs liens avec le milieu artistique parisien après 1945 la même année³¹.

Si la recherche sur les relations artistiques franco-allemandes fut parmi les plus dynamiques au début des années 2000, c'est qu'elle se développait également dans le cadre du jeune Centre allemand d'histoire de l'art, dirigé par son fondateur Thomas Gaetgens, et alors perché en haut de l'escalier inégal d'un immeuble de la place des Victoires que commençaient à emprunter chercheuses et chercheurs originaires d'une rive ou l'autre du Rhin. C'est à la toute fin des années 1990 que parurent les premiers tomes de la collection « Passages » consacrés aux relations artistiques entre la France et l'Allemagne au XIX^e et au XX^e siècles³² dont les méthodes et les objets stimulèrent les miens. Le premier volume, paru en 1999, s'intitulait *Kunstkritik in Frankreich* et faisait ainsi pour moi le lien avec mes travaux antérieurs sur le *Mercur de France*. S'il s'agissait ici surtout de critique d'art, un chapitre, intitulé « La critique d'art au-dessus des frontières », interrogeait néanmoins le rôle des revues dans les relations artistiques entre la France et l'Allemagne. Les essais reposaient cependant souvent encore sur une simple esthétique de la réception et prenaient systématiquement pour objet l'art et les

²⁴ *Beckmann*, exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 10 septembre 2002-6 janvier 2003.

²⁵ *Josef Albers*, exposition Centre Pompidou, 15 mai-26 août 2002.

²⁶ *Le Bauhaus 1919-1933 et Paris dans la collection du Musée national d'art moderne*, exposition Centre Pompidou, 15 mai-26 août 2002

²⁷ *Allemagne années 20. La Nouvelle Objectivité*, exposition Musée de Grenoble, 15 février – 11 mai 2003.

²⁸ *Ernst Ludwig Kirchner. Œuvres sur papier*, exposition Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 mars – 25 mai 2003.

²⁹ Isabelle Ewig, *Kurt Schwitters, oxymore ou l'art de la contradiction*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4, 2000.

³⁰ Barbara Stehle-Akhtar, *Max Beckmann. Les années européennes avant l'exil. Portrait d'une ambition*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4, 2002.

³¹ Marie-Amélie zu Salm-Salm, *L'importance du milieu artistique parisien de 1945 à 1955 pour les peintres abstraits allemands, autrichiens et luxembourgeois*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4, 2002.

³² *Französische Kunst. Deutsche Perspektiven. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, collection « Passagen / Passages », vol. 7, Akademie Verlag, Berlin, 2004 ; *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, collection « Passagen / Passages », vol. 8, Akademie Verlag, Berlin, 2004 ; *Im Blick des anderen. Die Deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Collection « Passagen / Passages », Centre allemand d'histoire de l'art, Band 12, Akademie Verlag, Berlin, 2005.

auteurs français et leur réception dans les périodiques allemands³³. L'ouvrage dirigé par Alexandre Kostka et Françoise Lucbert paru en 2004 et qui réunissait certaines des interventions de deux colloques tenus au tout début des années 2000, interrogeait plus spécifiquement la question des médiateurs. Les deux auteurs, dans leur introduction, supposaient certes que « le temps n'[était] peut-être pas encore mûr pour une théorie de la médiation artistique³⁴ ». Ils mettaient néanmoins l'accent sur une figure qui allait devenir centrale dans mes recherches. Rappelant que le terme a partie liée avec le droit, ils désignaient ainsi les médiateurs comme des « arbitres engagés³⁵ ». Ils appelaient surtout à s'intéresser aux « formes concrètes de médiation, qu'elles soient favorables ou hostiles, subtiles ou grossières, ouvertes ou cachées³⁶ ». Plus qu'une théorie générale de la médiation j'en gardais la nécessité d'une « réflexion *pragmatique* sur le fonctionnement de la médiation³⁷ » qui s'attache aux lieux, aux milieux, aux réseaux de ces médiateurs.

Cette importance accordée aux médiateurs, et à la manière dont leur médiation transforme l'objet qu'ils contribuent à faire connaître, s'inscrivait alors dans la droite ligne des études de transferts. Un cadre théorique pour une étude des relations culturelles franco-allemandes avait en effet déjà été proposé depuis la fin des années 1980 par Michel Espagne et Michael Werner avec le concept de « transferts culturels »³⁸. Celui-ci proposait de dépasser une simple approche comparatiste, jusqu'alors privilégiée, et de chercher au contraire les passages à l'origine d'hybridation, de métissage entre deux cultures. Une étude simultanée des différents espaces envisagés devait alors permettre de raisonner en dehors des termes de canon ou d'influence. Reprenant les catégories propres à la structure du langage, le concept de transferts culturels supposait également de prendre en compte l'« appropriation sémantique » à laquelle est soumis l'objet lors de son transfert, appropriation liée notamment à l'identité, jamais neutre, des émetteurs et des récepteurs. Elle mettait également l'accent sur la question de la circulation

³³ Peter Kropmanns, « „Jenseits der trikoloren Grenzpfähle“. Aspekte der Präsenz und Rezeption französischer Kunstkritik in Deutschland », in Uwe Fleckner et Thomas Gaehtgens (dir.), *Prenez garde à la peinture. Kunstkritik in France 1900-1945*, collection Passagen/Passages tome 1, Berlin, Akademie Verlag, 1999, p. 271-287 ; Jean-Roch Bouiller, « De la lune aux nuages. André Lhote lu et vu par Paul Westheim et les rédacteurs de la revue „Das Kunstblatt“ », in *Ibid*, p. 325-340 ; Ines Rotermund, « Picasso und der Elfenbeinturm. Das Bild der französischen Kunst in den Kunstkritiken Paul Westheims 1933 bis 1940 », in *Ibid*, p. 341-359.

³⁴ Alexandre Kostka, Françoise Lucbert, « Pour une théorie de la médiation. Réflexions sur les médiateurs artistiques entre la France et l'Allemagne », in *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, *op.cit.*, p. 16.

³⁵ *Ibid*, p. 15.

³⁶ *Ibid*, p. 16.

³⁷ *Ibid*, p. 17 [je souligne].

³⁸ Voir notamment Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Recherches sur les civilisations, Paris, 1988. Pour un bilan synthétique voir Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012. URL : <http://rsl.revues.org/219>

physique des objets déterminant également les conditions de leur réception. S'appuyer sur cette théorie n'allait cependant pas de soi³⁹. La fin des années 1990 correspondait certes au moment où celle-ci, d'abord proposée dans le champ de la littérature et pour une période chronologiquement antérieure à la mienne, affichait une ambition plus totalisante⁴⁰. Si les textes, et plus spécifiquement la question des traductions, avaient été centraux dans les premiers travaux, la question se posait néanmoins de savoir si les mêmes transferts, les mêmes appropriations, les mêmes métissages étaient non seulement présents mais également identifiables et analysables dans le cas des œuvres d'art. Par ailleurs, si cette théorie refusait les « aires culturelles closes » qu'elle supposait propres à l'approche comparatiste, l'unité linguistique pouvait dans ce cadre permettre d'identifier certains espaces culturels pour réfléchir à la manière dont ils s'hybrident avec d'autres – ce qui supposait *a priori* de les distinguer. Or la notion « d'art allemand », sur laquelle il me fallait travailler pour ma thèse consacrée à la diffusion et la réception de l'art allemand en France durant l'Entre-deux-guerres, ne se laissait pas facilement circonscrire. Elle désignait en effet à la fois certains artistes, pas nécessairement d'origine allemande, et, pour employer les mots de l'époque, une certaine « mentalité artistique », pas nécessairement incarnée. La question centrale restait cependant la suivante : comment utiliser les outils offerts par la théorie des transferts culturels quand, précisément, transfert il n'y avait pas eu, ou si peu ?

« L'Allemagne n'a pas de peintres » : approche méthodologique d'une absence

Ainsi inscrite dans un champ de recherche dynamique et dans un contexte globalement propice, ma thèse s'attachait pourtant à un objet encore inédit en étudiant les enjeux et les modalités de la diffusion et de la réception de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres. En prenant pour objet l'entre-deux-guerres – très peu étudiée – mais surtout en envisageant pour ces années les transferts culturels dans le sens Allemagne-France et non France-Allemagne comme cela était le plus souvent le cas, elle cherchait ainsi à combler une double lacune dans le champ de l'histoire de l'art. La bibliographie d'alors s'attachait en effet bien plus aux

³⁹ Sur cette question du périmètre à donner aux transferts culturels et à leur champ d'action, voir notamment l'article de Béatrice Joyeux-Prunel, compte-rendu d'une séance du séminaire de l'école doctorale d'histoire de l'Université Paris 1 de janvier 2002 : Béatrice Joyeux, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003/1, n° 6, p. 149-162.

⁴⁰ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

expositions françaises en Allemagne⁴¹ qu'à la place de l'art allemand en France⁴² et aux années de naissance des avant-gardes jusqu'en 1914 ou aux problématiques de l'exil ou du nazisme⁴³, qu'à l'entre-deux-guerres, avant que ne soient interrogée à partir du mitan des années 2000 la période d'après 1945. Ainsi l'ouvrage collectif dirigé par Kostka et Lucbert déjà cité, s'il m'avait été précieux par son introduction méthodologique sur la médiation, s'avérait pour mes recherches assez décevant par son contenu. Malgré l'amplitude chronologique, 1870-1945, annoncée dans son titre, seuls trois essais sur les dix-sept que compte le volume portaient sur les années d'entre-deux-guerres et, sur ces trois essais, un seul sur la diffusion de l'art allemand en France, *via* la Belgique et la figure de Paul Colin⁴⁴. La raison de cette lacune pouvait sembler assez évidente : l'art allemand n'avait quasiment pas été reçu en France durant ces années. Alors même que Michel Espagne justifie son objet à l'origine de la théorie des transferts culturels par le fait que, au XIX^e siècle, « l'Allemagne devient un élément constitutif de la vie intellectuelle française⁴⁵ », il me fallait donc réfléchir à l'absence de l'art allemand en France. Mettre un lieu commun – le déséquilibre flagrant des relations artistiques franco-allemandes durant l'entre-deux-guerres – au défi de la méthode. Celle-ci fut guidée par quatre lignes directrices : accepter d'abord, que l'on puisse travailler sur une lacune ; abandonner, ensuite, tout carcan avant-gardiste et proposer une approche d'ensemble de l'art allemand ; varier les échelles d'analyse ; proposer, enfin, une démarche empirique qui permette de construire, à partir des sources, un objet qui pouvait *a priori* sembler inexistant.

Le premier fondement méthodologique de ma thèse fut donc de considérer que l'on peut travailler sur une absence, faire porter sa réflexion sur un manque, une lacune. Pour le dire autrement : considérer que ce n'est pas parce qu'un événement n'a pas eu lieu qu'il échappe à la recherche, et que le fait même qu'il n'ait pas eu lieu est aussi porteur de sens que sa mise en

⁴¹ Delphine Bière-Chauvel, *Le réseau artistique de Robert Delaunay. Echanges, diffusions et créations au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

⁴² Quelques ouvrages font néanmoins exception au tournant des années 2000 : le catalogue de l'exposition *Willi Baumeister et la France* de 1999 déjà cité ; la thèse de Barbara Stehle Akhtar qui porte en partie sur les liens de Beckmann et Paris et le volume de la collection Passages dirigé par Isabelle Ewig, Thomas Gahetgens et Matthias Noell *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940-Le Bauhaus et la France* également paru en 2002.

⁴³ Après les travaux fondateurs d'Hélène Roussel et Gilbert Badia dans les années 1980, deux thèses avaient été consacrées à cette question : celle d'Emmanuelle Foster en 1990 (*Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris : 1933-1939*, thèse de doctorat non publiée en histoire de l'art contemporain sous la direction de Fanette Roche-Pézarid, Université de Paris 1) et de Nicolas Surlapierre en 2000 (*Les artistes allemands en France de 1933 à 1945 : histoire et imaginaire*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain non publiée sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Université d'Amiens)

⁴⁴ Christina Kott, « "Allemagne (1918-1921)" ». Paul Colin, médiateur belge entre la France et l'Allemagne », in *Distanz und Aneignung. Op.cit.*, p. 255-274. Les deux autres essais sur l'entre-deux-guerres sont une étude d'Annegrit Rittmann sur la réception de Marie Laurencin en Allemagne, et une de Martin Schieder sur l'exposition Fernand Léger à la galerie Flechtheim de 1928.

⁴⁵ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Op.cit.*, §2.

œuvre effective. Dans le cadre de la diffusion et de la réception de l'art allemand en France, il s'agissait dès lors de tenter de faire à la fois un inventaire du visible – expositions, articles, acquisitions – mais aussi de ce qui n'avait pu atteindre à la visibilité, de ce « rien » tellement porteur de sens – relations entre artistes français et allemands le plus souvent tournées vers la diffusion des Français en Allemagne et non le contraire, projets d'expositions avortés, acquisitions ratées, rendez-vous manqués, etc. Il fallait également tenter de comprendre la dialectique complexe entre l'absence physique de l'art allemand en France, le peu de réception de l'art allemand incarné en des œuvres et des artistes, et l'omniprésence de l'art allemand ou germanique comme notion théorique dans des discours marqués par une lecture essentialiste voire raciste. Souvent, alors qu'ils avaient des œuvres allemandes plutôt représentatives sous les yeux, les Français se demandaient ainsi à quoi pouvait bien ressembler le « véritable » art allemand, comme si la catégorie pouvait exister hors des artistes et des œuvres. La conviction ne m'a pas quittée depuis que cette absence constitue précisément un objet de choix pour la recherche puisqu'elle oblige à travailler non pas seulement sur les phénomènes mais aussi sur les causes de ces phénomènes afin de mettre au jour ce qui n'a pas atteint à la visibilité et d'expliquer les raisons de cette absence.

Le deuxième fondement méthodologique de ma thèse tenait à mon approche d'ensemble de l'art allemand. Afin de dresser un large panorama des œuvres, artistes et réseaux impliqués dans ces tentatives – souvent infructueuses – de diffusion de l'art allemand en France, il était nécessaire de laisser de côté tout canon avant-gardiste et de chercher à prendre en compte tous les artistes, qu'ils fussent ou non d'avant-garde, qu'ils soient ou non passés à la postérité, selon l'expression consacrée. L'amplitude que je voulais donner à mes recherches de doctorat sur la réception et la diffusion de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres nécessitait en effet une prise en compte de l'ensemble des acteurs de l'art allemand à cette époque. Cette approche d'ensemble supposait également une approche collective. Celle-ci soulevait cependant certains problèmes épistémologiques car elle portait le risque de tomber dans les mêmes ornières que celles dans lesquelles trébuchèrent la plupart des auteurs français de l'entre-deux-guerres, qui pensaient pouvoir définir un « art allemand » qui réunirait tous les artistes sous des caractéristiques communes. Mais ce collectif ne constituait absolument pas pour moi une catégorie en soi : il ne s'agissait pas de supposer *a priori* l'existence d'un « art allemand » collectif mais bien au contraire d'en marquer la diversité des acteurs et actrices en les considérant toutes et tous. Afin d'atteindre ce collectif, je choisissais de donner à mon étude des bases qui soient aussi quantitatives et, si elle avait été menée une dizaine d'années plus tard, sans doute aurait-elle emprunté aux outils des humanités numériques, encore peu employés en

histoire de l'art au début des années 2000. Il s'agissait en premier lieu de dresser un panorama chiffré du nombre d'expositions, de reproductions, d'articles consacrés en France à l'art allemand en général mais aussi à tel ou tel artiste allemand en particulier.

Cette recherche systématique, ce quasi inventaire et cette volonté d'accrocher le collectif ne pouvaient cependant trouver leur justification seulement en eux-mêmes. Le collectif était fait aussi d'une addition d'individualités. J'ai donc voulu jouer sur les échelles et articuler à la fois une approche large et collective et des parcours individuels. J'ignorais alors tout à fait les écrits de Jacques Revel sur les jeux d'échelle parus quelques années plus tôt⁴⁶, mais tentais comme il le suggérait de varier ces échelles, articulant micro-histoire des parcours de certains artistes ou certains médiateurs et macro-histoire des relations franco-allemandes. Il s'agissait dès lors d'atteindre à ce que Christophe Charle considérait quelques années plus tard comme « l'idéal » dans l'étude des circulations culturelles et des transferts : « combiner » les « monographies consacrées à des œuvres ou des auteurs singuliers pour mieux comprendre les logiques en acte » et « les approches globales de type statistique » car « l'interprétation statistique, pour être éclairante, implique de connaître les médiations et les maillons parfois très concrets sous forme de réseaux ou de personnalités et d'éditeurs clés⁴⁷ ». Le jeu d'échelles était également un jeu d'ordre temporel : si les deux guerres mondiales comme les étapes de la réintégration de l'Allemagne dans le concert des nations durant les années 1920 ou de la montée du nazisme dans les années 1930 marquaient évidemment la chronologie des relations artistiques franco-allemandes, elles ne suffisaient pas à l'expliquer. La temporalité culturelle ne pouvait être parfaitement calquée sur la temporalité politique. Il me fallait donc inscrire mon propos à la fois dans le long terme des relations culturelles franco-allemandes et dans le court terme des relations humaines à l'origine des médiations et des réseaux que j'étudiais.

Tout cela n'était possible que par une grande attention aux sources et par la construction empirique de mon objet : une approche inductive donc, plutôt que déductive. De Revel, j'aurais pu garder également le souci d'un retour à l'expérimentation dans l'analyse. Le dernier fondement méthodologique qui guida mes recherches de thèse fut ainsi celui de l'intérêt porté aux sources et à la diversité de celles-ci. Non pas qu'il s'agisse de faire ici une histoire de l'art positiviste qui accorderait une toute puissance à ces sources considérées comme des vérités en soi dont la mise au jour constituerait le principal travail de l'historien d'art. Mais sur un sujet

⁴⁶ Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1996.

⁴⁷ Christophe Charle, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », *Les Cahiers d'Irce*, 2010/1, n° 5, p. 51-73. Mis en ligne sur Cairn.info le 01/11/2010 <https://doi.org/10.3917/lci.005.0051>

quasi vierge comme celui auquel je m'attaquais, il était nécessaire de fonder ma réflexion sur ces sources afin d'en faire émerger un certain nombre de problématiques. C'est donc l'étude des sources qui orienta à rebours les termes de mon sujet et ses problématiques. Ainsi de la notion même d'art allemand que je préférais à celle d'art germanique, dont l'emploi me paraissait inscrire déjà le propos dans une approche essentialiste. Si je m'intéressais évidemment aux artistes de nationalité allemande ayant exposé en France, c'est un aller-retour constant entre mes sources et mon sujet qui me conduisit à y inclure ceux des artistes que les critiques français de l'entre-deux-guerres considéraient comme relevant de l'art allemand, qu'ils aient, ou non, pris la nationalité allemande, et que leur séjour en Allemagne ait été ou non prolongé. Ainsi de Vassily Kandinsky, russe mais qui travaille alors au Bauhaus et obtient en 1928 la nationalité allemande, de Paul Klee, suisse mais lui aussi maître du Bauhaus et essentiellement considéré comme un représentant de l'art allemand, ou même d'Oskar Kokoschka, pourtant autrichien et n'ayant vécu que quelques années en Allemagne mais en qui la critique française voit l'un des chefs de file de l'expressionnisme allemand. Il ne s'agissait là cependant que de considérations propres à chacun de ces artistes et qui ne supposaient en aucun cas que l'on étudie tous les artistes russes, autrichiens ou suisses ayant été actifs en Allemagne. Ces sources, premières dans mes recherches, devaient donc être nombreuses, aussi exhaustives que possible, et diversifiées. L'un des écueils des études de réception tient en effet à tentation de généraliser un propos à partir de seulement quelques sources. Je m'attachais donc de manière systématique à la fois aux œuvres exposées, aux catalogues d'expositions, aux articles de périodiques – français et allemands – et aux reproductions d'œuvres d'art, aux ouvrages, aux correspondances mais aussi aux archives politiques et diplomatiques. Je proposais donc une lecture de l'histoire de l'art qui n'était pas cantonnée à de simples expressions plastiques et ai, pour tenter de les comprendre, replacé les relations artistiques franco-allemandes dans le cadre plus large d'une histoire intellectuelle, culturelle et politique, voire dans celui d'une histoire des mentalités. J'ai ainsi pu non seulement tracer le premier et plus large panorama qui ai jamais été réalisé de la diffusion et de la réception de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres, mais également en expliquer les modalités. J'ai ainsi mis l'accent sur le rôle joué non seulement par les affrontements guerriers mais surtout par la psychologie des races dans l'appréhension, puis la compréhension, de l'art de chacun ; sur l'importance de l'opinion de chaque communauté nationale sur l'art de son propre pays ; sur la difficulté pour les artistes allemands à se positionner face aux supposées attentes du public et des critiques français ; sur le rôle, enfin, de quelques réseaux favorables à l'art allemand et à la place tenue individuellement par certains médiateurs essentiels.

Interroger les médiations

Les conclusions de cette thèse, tout comme ces méthodes, ont par la suite nourri ma recherche sur les relations artistiques franco-allemandes, particulièrement concernant les formes et les enjeux de la médiation⁴⁸.

Un premier article pour la *Zeitschrift für Kunstgeschichte* consacré à la politique artistique allemande officielle en France durant l'entre-deux-guerres⁴⁹ [n° 6 du recueil de travaux] m'a ainsi permis de creuser un certain nombre de pistes esquissées dans ma thèse. Cet article portait du constat de l'absence de grande exposition collective d'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres. J'y démontrais, à partir d'une analyse précise des archives politiques de l'Ambassade allemande en France, le rôle joué par les autorités allemandes dans cet échec. C'était en premier lieu l'occasion d'interroger les raisons d'une lacune et de retracer l'histoire des projets d'exposition avortés faute de soutien de l'Ambassade et du Ministère des Affaires étrangères allemands. Cette contribution permettait également de réfléchir à la notion de « médiation hostile » proposée par Kostka dans son introduction avec Lucbert⁵⁰ puis dans son habilitation à diriger des recherches⁵¹. Si l'association peut *a priori* sembler inopérante car liant deux termes s'excluant l'un l'autre et s'il est difficile d'en faire une catégorie systématique, elle témoigne bien d'une réalité : non pas tant celles de détracteurs français de l'art allemand, bien qu'ils soient nombreux, mais de figures dont la position entre deux cultures auraient pu *a priori* faciliter le transfert de l'art d'un pays vers l'autre, mais qui s'en désintéressent, voire s'y refusent. L'étude du cas précis des autorités allemandes et notamment de l'ambassadeur Leopold von Hoesch permettait à la fois de souligner l'importance de cette notion et de la nuancer. Ainsi, il ne s'agissait pas tant de dénigrement officiel – stratégiquement impossible – que de silence, d'absence d'action, alors même que ces autorités auraient été en mesure de favoriser la diffusion de l'art allemand en France. Les raisons de ce peu d'implication de l'Ambassade allemande en France et du Ministère des affaires étrangères allemands permettaient également de démontrer que les médiations relèvent bien, comme le suggéraient

⁴⁸ Ayant, à la suite de ma thèse, publié de très nombreux articles à partir de ce travail, j'ai fait le choix de ne pas la publier afin d'éviter les redondances mais l'ai mise à disposition des chercheuses et chercheurs en ligne URL : <https://univ-paris1.academia.edu/MarieGispert/Thesis-Chapters>

⁴⁹ Marie Gispert, « La politique artistique allemande en France, 1924-1933 », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, n°3, p. 409-431.

⁵⁰ « Il faut cependant ajouter que les médiateurs ne sont pas toujours “nourris d'esprit européen” : il y a des formes “médiation hostile”, dont l'histoire de l'art témoigne à sa façon » (Alexandre Kostka et Françoise Lucbert, *Op.cit.*, p. 15).

⁵¹ Alexandre Kostka, *Médiation hostile - médiation amicale. Contributions à l'étude des relations franco-allemandes dans le contexte européen, XIX^e – XX^e siècles*, habilitation à diriger des recherches, Université Paris 4 Sorbonne, 2006.

Kostka et Lucbert, d' « une logique des plus complexes, où interviennent des sentiments d'appropriation (Aneignung), de dépendance, de compensation, de refoulement⁵² ». Dans ses « Fragments à une introduction » aux relations artistiques franco-allemandes au XX^e siècle, Uwe Fleckner rappelle ainsi que, si cette histoire est faite de traditions et de continuités mais aussi, et surtout, de coupures et de contradictions, un principe paraît cependant la guider du début à la fin du siècle : « Les déclarations qu'on rencontre en Allemagne et en France sur l'art du voisin, la critique en fonction de laquelle le pour et le contre dans l'évaluation historique d'un art chaque fois autre sont formulés, sont d'abord – et avant tout – une pierre dans le jardin de son propre art, de son propre pays. » L'appréciation et la critique de l'art du pays voisin servent donc surtout comme « miroir de sa propre estime⁵³ ». Creusant cette question, j'ai non seulement pu valider cette hypothèse pour la période de l'entre-deux-guerres, mais également démontrer à quel point cette estime de soi ainsi reflétée influe également sur la volonté de diffuser son propre art. Convaincues – à raison – du peu d'intérêt que les Français portent à la peinture allemande, persuadées que c'est dans le domaine de la musique et non dans celui de la peinture que l'art allemand doit s'imposer en France, les autorités allemandes mettent en avant l'impossibilité d'une vraie exposition d'ensemble qui puisse trouver un certain succès en France et refusent donc systématiquement toute proposition qui leur est faite.

Cet article était également l'occasion d'interroger les enjeux politiques à l'œuvre dans ces phénomènes de médiation et d'en proposer une approche qui ne soit pas réduite à la simple question des tensions nationalistes entre la France et l'Allemagne ou d'une propagande artistique agressive. Alors qu'on aurait pu, *a priori*, faire des autorités, de la critique et de l'opinion publique françaises les seules responsables de l'absence d'exposition allemande en France durant l'entre-deux-guerres, la réalité est en fait plus complexe. Bien évidemment le climat nationaliste de l'après-guerre tout comme la conviction des autorités et des critiques français de la première place qu'occupe leur peinture sont à l'origine d'un climat peu propice à la diffusion de l'art allemand en France. Mais le « complexe d'infériorité » – le terme est de Paul Westheim⁵⁴ – d'un certain nombre d'auteurs et politiques allemands vis-à-vis de leur

⁵² Alexandre Kostka, Françoise Lucbert, *Op.cit.*, p. 14.

⁵³ Uwe Fleckner, « Au Rendez-vous des amis. Deutsch-französische Kunstbeziehungen im 20. Jahrhundert. Fragmente einer Einführung », in FLECKNER, Uwe, SCHIEDER, Martin, ZIMMERMANN, Michael (éd.), *Jenseits der Grenzen ; französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart : Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, DuMont, Köln, 2000, 3 volumes : T.3 : Dialog der Avantgarden, p. 9 : « Die Aussagen, die in Deutschland und Frankreich über die Kunst des Nachbarlandes getroffen werden, die Kritik, mit der das Für und Wider der historischen Einschätzung der jeweils anderen Kunst formuliert wird, sie sind zuerst – und wiederum : vor allem – auf die eigene Kunst, das eigene Land gemünzt ».

⁵⁴ « Man hat der deutschen Kunstleistung gegenüber, so weit sie noch nicht der Kunstgeschichte angehört, geradezu einen Minderwertigkeitskomplex. In keinem anderen Land der Welt wäre es denkbar » (Paul Westheim, « Deutsche Kunst in Deutschland », *Das Kunstblatt*, 7, 1928, p. 193-199, ici p. 194).

propre art et leur conviction que la propagande culturelle ne peut fonctionner que pour le domaine d'excellence d'un pays et pour un art déjà en partie implanté – la musique pour l'Allemagne – ne facilitent guère le transfert des œuvres plastiques allemandes vers la France. Pour n'en prendre qu'un exemple, l'échec du projet d'exposition Liebermann à Paris en 1927, jusque-là analysé comme résultat de l'opposition nationaliste française rejetant le signataire du « Manifeste des 93 »⁵⁵, n'est en réalité pas sans lien avec la position des autorités allemandes. Les archives de l'Ambassade indiquent ainsi que von Hoesch n'a pas jugé opportun d'insister dans la presse car Liebermann aurait d'après lui reçu un accueil plus que mitigé en France. Par ailleurs, le fait que l'exposition soit finalement prévue un temps dans une galerie et non au Musée des écoles étrangères du Jeu de Paume n'est en réalité pas la conséquence d'une sorte de déclassement voulu par les autorités françaises mais des réserves des autorités allemandes. Celles-ci refusent en effet que quelque manifestation allemande que ce soit se tienne dans un bâtiment dont l'une des façades est ornée d'un monument à Edith Cavell, infirmière anglaise exécutée en 1915 comme espionne par les Allemands.

Cette réflexion sur les enjeux politiques au cœur des médiations artistiques, et la prudence avec laquelle il est nécessaire de les étudier, ont également nourri d'autres de mes articles, sans qu'ils soient nécessairement consacrés spécifiquement à cette question. Ainsi de l'essai que j'ai récemment publié sur l'exposition « Paris-Berlin » de 1978 au Centre Pompidou⁵⁶ [**n° 20 du recueil de travaux**], qui constitue finalement cette première grande exposition d'ensemble de l'art allemand dont la mise en œuvre avait tant de fois échoué. Cette réflexion constituait pour moi une sorte de retour aux sources, au sens littéral du terme : lors de mes recherches de doctorat, et en raison du nombre très réduit d'ouvrages français sur l'art allemand parus depuis 1978, le catalogue de l'exposition avait été l'un de mes ouvrages de référence. Il me fallait cette fois déconstruire cet objet, sa genèse, le replacer dans son contexte afin d'en comprendre la portée. Or, au-delà de la qualité de l'exposition elle-même et de la lacune évidente qu'elle comblait, le contexte politique pouvait également constituer une clé de lecture convaincante. Les enjeux politiques sont en effet omniprésents : dans la tenue même de l'exposition, d'abord envisagée comme une exposition Paris-Moscou-Berlin puis recentrée sur les seules Berlin et Paris après que les autorités soviétiques ont finalement refusé cette approche triangulaire ; dans

⁵⁵ C'est ainsi que l'analyse Mathilde Arnoux dans « Peinture et diplomatie dans l'entre-deux-guerres, l'exemple de l'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de paume en 1927 », *Histoire de l'art*, octobre 2004, n°55 « Art, pouvoir et politique », p.109-118

⁵⁶ Marie Gispert, « “Je ne voulais pas seulement documenter, je voulais aussi convaincre”. L'exposition Paris-Berlin au Centre Pompidou, 12 juillet-6 novembre 1978 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 148, été 2019, p. 81-111.

la question des relations non officielles avec la RDA pour le choix des œuvres ; dans la compréhension même des liens entre art et politique dans les œuvres présentées, et notamment dans la salle Berlin organisée par Hanne Bergius et Eckhart Gillen. La question des médiations et de leurs complexes motivations est également essentielle. Si les autorités ouest-allemandes sont très impliquées dans l'exposition ce n'est pas seulement pour permettre enfin la reconnaissance de l'art allemand à Paris. Alors que l'affaire Klaus Croissant avait, l'année précédente, soulevé l'indignation d'une bonne partie de la gauche française, c'était également une manière de célébrer une amitié franco-allemande retrouvée. De même, si les autorités françaises ont conscience de la nécessité de réparer une injustice faite à l'art allemand en France, les négociations autour du Système Monétaire Européen alors en cours, lancées par Helmut Schmidt et Valéry Giscard d'Estaing, supposent là-encore de valoriser le couple franco-allemand.

De la complexité des transferts culturels : principes de variations

Les transferts culturels, on l'a vu, gagnent à être étudiés selon des temporalités et des échelles différentes. Mes recherches de thèse visaient à proposer une vision d'ensemble de la présence de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres. Dans les années qui ont suivi, je me suis d'abord concentrée sur une approche plus monographique, tout en interrogeant la diversité des réseaux à l'œuvre dans la diffusion de l'œuvre d'un artiste. Un premier article, consacré à George Grosz⁵⁷ [n° 3 du recueil de travaux], cherchait ainsi à expliquer le relatif succès de l'artiste en France en raison de la diversité et de l'engagement des médiateurs intéressés par son œuvre. Il montrait également la manière dont celle-ci avait néanmoins fait l'objet, pour reprendre la terminologie des transferts culturels, de resémantisation. Ainsi l'artiste profite-t-il de l'intérêt de figures de la gauche et de l'extrême-gauche : le galeriste Joseph Billiet, le graveur Frans Masereel mais également les milieux pacifistes, tout particulièrement autour d'Henri Barbusse et des collaborateurs des revues *Clarté* et *Monde*, qui reproduisent et commentent ses œuvres comme ses écrits. Si cela contribue naturellement à la reconnaissance de Grosz en France, une analyse précise de la politique d'illustration de ces périodiques montrent en même temps l'usage ambigu fait de ces images, objet de montages, utilisées comme simples illustrations pour des articles sans lien avec l'artiste, légendées ou non selon la nature de

⁵⁷ Marie Gispert, « *Clarté*, matelots et bouillabaisse : la diffusion de l'œuvre de George Grosz en France durant l'Entre-deux-guerres », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 102, hiver 2007-2008, p. 10-33.

l'article. Le succès de Grosz est dû par ailleurs au fait qu'il attira l'attention d'auteurs ne partageant pas nécessairement ses convictions politiques d'extrême-gauche. Ce fut le cas de Pierre Mac Orlan, qui, lui aussi, vit les gravures de l'artiste sous le prisme de ses propres intérêts littéraires, autour de la notion de « fantastique social ». J'ai pu très récemment approfondir les modalités de la relation entre les deux hommes dans une contribution au catalogue d'exposition *Voyage en couleurs - Mac Orlan et les peintres*⁵⁸. L'exemple de Grosz est donc symptomatique du processus de resémantisation à l'œuvre dans les transferts culturels. La richesse mais aussi la complexité des liens qu'il avait tissés avec la France – où il voyage régulièrement mais dont il rejette la tradition picturale – ont été plus spécifiquement interrogées il y a quelques années par Gitta Ho dans un ouvrage qui poursuivait ainsi les recherches que j'avais contribuées à lancer⁵⁹.

La complexité des liens de Grosz avec la France rappelle qu'il est nécessaire également, pour comprendre les modalités d'un transfert culturel, de prendre en considération le positionnement de l'artiste. Depuis longtemps déjà la bibliographie s'est intéressée aux relations d'un certain nombre d'artistes allemands avec la France en général et Paris en particulier afin de comprendre le rôle de l'art français dans leur développement créatif, sans toutefois prendre toujours en compte la question de la diffusion et de la réception de leur œuvre en France. L'articulation entre ce lien à l'art français et la considération de Paris comme lieu de reconnaissance artistique peut pourtant s'avérer particulièrement intéressante à analyser. Ainsi la réception de l'œuvre d'un artiste à l'étranger relève-t-elle, sans s'y résumer, de ce qu'il faut bien comprendre comme une stratégie de diffusion et de communication. Le cas de Beckmann, dont la correspondance montre à quel point rencontrer le succès à Paris fut pour lui une idée fixe, a déjà fait l'objet de plusieurs travaux⁶⁰. Un cas d'école est également offert par l'exemple de Kandinsky sur lequel j'ai eu l'occasion de travailler pour un essai dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne* en 2013⁶¹ [n° 14 du recueil de travaux], essai en partie repris pour le catalogue d'exposition

⁵⁸ Marie Gispert, « George Grosz et Pierre Mac Orlan », *Voyage en couleurs - Mac Orlan et les peintres*, cat.exp. Maison Pierre Mac Orlan-Musée de Seine et Marne, 13 septembre-20 décembre 2020, Paris, Liénart Éditions, p. 111-121.

⁵⁹ Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin, Reimer, 2016. Voir mon compte-rendu dans *Regards croisés*, n° 8, p. 168-171. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numéro%208/16_Gispert.pdf

⁶⁰ Outre la thèse de Barbara Stehlé-Akthar déjà citée, voir également Tobia Bezzola, Cornelia Hombourg (éd.), *Max Beckmann und Paris : Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault*, cat. exp., Kunsthaus Zürich, 25 septembre 1998 – 3 janvier 1999, The Saint Louis Art Museum, février – 9 mai 1999, Taschen, Köln, 1998

⁶¹ Marie Gispert, « Vassily Kandinsky et le "label parisien". Stratégies de diffusion d'un peintre abstrait étranger dans le Paris de l'Entre-deux-guerres », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 2013, n° 125, p. 82-110.

Kandinsky. Les années parisiennes au musée de Grenoble en 2015⁶². Les rapports de Kandinsky à la France ont déjà été depuis longtemps étudiés, en particulier dans l'ouvrage de Georgia Illetschko de 1997⁶³, et la plupart des sources, et notamment sa correspondance avec Christian Zervos⁶⁴, ont été publiées grâce au travail de Christian Derouet. Il ne s'agissait donc pas tant de mettre au jour de nouvelles sources que d'en proposer une relecture, une nouvelle interprétation et une nouvelle articulation. On pouvait ainsi comprendre, à partir du cas exemplaire de Kandinsky, les difficultés rencontrées à Paris par un artiste abstrait, et étranger, et les stratégies mises en œuvre à la fois par l'artiste et par les médiateurs de son œuvre pour les contourner. Car, au-delà de l'adhésion évidente de ces médiateurs à l'œuvre de l'artiste, ce sont bien alors des stratégies qu'on pourrait dire de communication qui sont mises en place. Ainsi d'une lecture orientalisante de l'abstraction de Kandinsky qui permettait dans les années 1920 et au début des années 1930, de marquer clairement son indépendance vis-à-vis d'un cubisme compris alors comme typiquement français après avoir été rejeté comme « boche » durant la guerre et l'immédiate après-guerre ; ainsi également de la médiation des surréalistes non seulement acceptée mais encore recherchée par Kandinsky alors même qu'il est, à leur égard, extrêmement sévère dans sa correspondance avec Josef Albers⁶⁵.

Le rôle de l'artiste dans la diffusion de son œuvre à l'étranger et la diversité des enjeux dans laquelle celle-ci s'inscrit sont plus clairs encore lorsqu'on excède le cadre de l'entre-deux-guerres dans lequel j'avais au départ cantonné mes recherches. C'est ce que j'ai tenté de montrer pour Otto Dix et pour Käthe Kollwitz, artistes sur lesquels j'avais commencé à travailler pour ma thèse et pour lesquels j'ai élargi l'amplitude chronologique de mon étude. Pour le premier, je tentais de retracer les étapes de la diffusion de son œuvre en France, depuis les années 1920 jusqu'à l'exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1972 en passant par l'acquisition en 1961 par le Mnam du *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden* dans une contribution aux actes d'un colloque sur la recherche française et l'Allemagne⁶⁶. Le titre en était significatif – « La France et Dix, Dix et la France » –, afin de montrer la nécessité de prendre en compte l'ensemble des acteurs lors d'une étude de transferts. La quasi absence des

⁶² Marie Gispert, « Vassily Kandinsky et le “label parisien” », *Vassily Kandinsky. Les années parisiennes*, cat. exp. Musée de Grenoble, 29 oct. 2016-29 janvier 2017, Paris, Somogy, 2016, p. 242-251.

⁶³ Georgia Illetschko, *Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung*, Munich/New York, Prestel, 1997.

⁶⁴ *Vassily Kandinsky. Correspondance avec Zervos et Kojève*, présentées par Christian Derouet, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-Série / Archives, 1992.

⁶⁵ *Kandinsky – Albers. Une correspondance des années trente*, traduction de Jeanne Etoré, présentation de Jessica Boissel, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Hors-Série / Archives, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

⁶⁶ Marie Gispert, « La France et Dix, Dix et la France, années 1920-années 1970 », actes de la journée d'études « La recherche française et Allemagne », INHA, Paris, avril 2013, *Études germaniques*, 2015, n° 4, p. 605-621.

œuvres de Dix en France durant l'entre-deux-guerres, qui contraste par exemple avec la diffusion de celles de son ami Grosz, peut certes s'expliquer par un art qui pouvait moins facilement être compris par certains Français, comme ce fut le cas de Grosz, comme anti-germanique et donc plus facilement acceptable. Mais elle est également liée au fait que Dix ne s'inscrit pas dans les réseaux d'extrême-gauche comme le fit Grosz, ne séjourne pas aussi souvent en France et ne semble porter aucune attention particulière à la diffusion de son œuvre en France. À l'inverse, dans les années 1960, alors que Maurice Besset développe au Musée national d'art moderne le projet d'une galerie allemande, Dix est prêt à un certain nombre de sacrifices financiers pour que son œuvre entre « au Louvre ». Comme je l'ai montré dans un article plus spécifiquement consacré à l'acquisition du portrait de Sylvia von Harden⁶⁷ [n° 9 du **recueil de travaux**], il accepte ainsi de céder l'œuvre à un prix très inférieur à celui qu'il proposait à un musée allemand. Preuve de la complexité des enjeux des circulations artistiques, cela n'est pas dû seulement à l'aura artistique du musée parisien, mais aussi aux réticences de Dix vis-à-vis de la RFA qui l'avait oublié, voire le dénigrait après-guerre, phénomène qu'a récemment analysé Catherine Wermester⁶⁸. Le cas de Kollwitz, étudié dans le cadre de l'exposition du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg de 2019, est quant à lui significatif de l'évolution des médiations au cours de la carrière d'un artiste⁶⁹ [n° 22 du **recueil de travaux**]. Son œuvre est en effet d'abord diffusée avant 1914 par des réseaux qui sont à la fois ceux des galeristes et collectionneurs d'estampes et ceux des femmes artistes et rencontre un certain succès d'estime, sans toutefois parvenir à trouver une véritable reconnaissance à Paris. Après-guerre, alors que les quelques œuvres présentées dans des expositions collectives officielles restent celles du tournant du siècle, ce sont les réseaux d'extrême-gauche qui témoignent cette fois de l'évolution de son œuvre en mettant l'accent sur les lithographies et les bois engagés réalisés dans les années 1920. La relecture de l'œuvre de Kollwitz apparaît donc ici clairement : alors que les officiels fixent l'image de l'artiste dans ses tailles douces du début du siècle quand bien même son art a évolué, les médiateurs d'extrême-gauche gardent quant à eux le silence sur certaines œuvres moins politisées.

⁶⁷ Marie Gispert, « Je pensais que tu étais beaucoup plus grande : Otto Dix et Sylvia von Harden », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hiver 2011-2012, n° 118, p. 3-21.

⁶⁸ Catherine Wermester, « Otto Dix, artiste “dégénéré” et réactionnaire. Le peintre et la critique allemande des années 1950. Aspects d'une réception », in Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* » (*Otto Dix, 1951*). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, actes de la journée d'études du 15 septembre 2017, parus en ligne 2019. URL : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Artistes%20figuratifs_2018/06_Wermester.pdf [consulté le 10 août 2020]

⁶⁹ Marie Gispert, « “Elle est épique !” La réception de Käthe Kollwitz en France, 1901-1933 », *Käthe Kollwitz. Je veux agir dans ce temps. Dessins, estampes, sculptures*, cat. exp. MAMCS, 4 octobre 2019-janvier 2020, Strasbourg, Editions des musées de Strasbourg, 2019, p. 30-36.

De la complexité des transferts culturels : confronter le singulier et le collectif

Approfondie par une réflexion sur les acteurs et leurs motivations et par une inscription dans le temps, la recherche sur les transferts culturels gagne également à confronter le singulier et le collectif. Afin de mieux comprendre la signification de la diffusion et de la réception de l'œuvre d'un artiste étranger dans une autre aire culturelle, il peut être utile de la comparer non pas seulement avec sa réception dans d'autres pays⁷⁰, mais également avec celle d'autres artistes étrangers dans le même pays. La vision d'ensemble proposée dans ma thèse permettait de développer par la suite une approche comparative. J'en ai proposé un exemple avec ma contribution aux actes du colloque *Paul Klee in Frankreich. La France et Paul Klee*⁷¹ [n° 7 du **recueil de travaux**]. Comme pour Kandinsky, la question des relations de Paul Klee avec l'art et les artistes français et celle de la réception de son œuvre avaient déjà été largement défrichées, notamment par les travaux de Christine Hopfengart à la fin des années 1980 mais également par Isabelle Ewig dans le volume sur le Bauhaus et France paru en 2002⁷². Gregor Wedekind faisait par ailleurs la synthèse de ces relations entre Klee et la France et retour en introduction au volume⁷³. Afin de mieux comprendre les modalités de cette réception, je choisisais donc de la confronter avec celles de Max Ernst, également défendu par les surréalistes, et de Grosz, qui fut avec Klee l'un des seuls artistes allemands à connaître un certain succès en France dans l'entre-deux-guerres. Ainsi la comparaison avec Ernst conduisait-elle à relativiser l'« annexion » que les surréalistes auraient fait de l'art de Klee. Quant à Grosz, il permettait d'interroger la question de la « germanité » de l'œuvre des deux artistes sous la plume de la critique française. Déployant une lecture ethnique, les auteurs soulignent en effet la légèreté toute « française » de l'art de Klee tout en le considérant, en raison notamment de sa prédilection pour l'art graphique, comme particulièrement germanique. Il constituerait alors l'un des pôles, musical, presque magique, de l'esprit germanique, dont Grosz constituerait le second, plus caustique. L'exemple de ces trois artistes apparaît enfin comme une illustration de l'adage cher à Béatrice Joyeux-Prunel « Nul n'est prophète en son pays ». Il semble en effet que ce soit le succès, même relatif, de ces artistes en France, et tout particulièrement celui de

⁷⁰ C'est par exemple ce que propose Kostka pour Seurat : « Seurat entre France, Belgique et Allemagne : un cas de transfert triangulaire », in *Distanz und Aneignung, op.cit.*, p. 89-117.

⁷¹ Marie Gispert, « Paul Klee, l'art allemand et la France durant l'Entre-deux-guerres », in *Polyphone Resonanzen. Paul Klee und Frankreich/Paul Klee et la France*, actes du colloque au Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 119-136.

⁷² Isabelle Ewig, « Paul Klee. De la "maison de la construction" au "musée du rêve" », in *Das Bauhaus und Frankreich, op.cit.*, p. 191-217.

⁷³ Gregor Wedekind, « Klee, Frankreich und eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts », in *Ibid*, p. 1-20.

Klee, qui fut à l'origine d'une plus grande attention à leur égard en Allemagne. Ainsi Alfred Flechtheim, surtout intéressé par l'art français, ne devient-il le marchand de Klee qu'après ses expositions parisiennes de 1925 et 1927. Plus encore, les transferts culturels semblent ici avoir fonctionné en aller et retour puisque c'est l'image d'un Klee père du surréalisme que le marchand allemand choisit de présenter en Allemagne et ce sont des textes de René Crevel et Louis Aragon qui sont reproduits dans les catalogues d'exposition.

La confrontation entre l'individuel et le collectif tient également à la question des groupes d'artistes, et à leur réception comme groupe. Les modalités et les enjeux de la diffusion et de la réception des expressionnistes allemands en France sont en ce sens particulièrement complexes. Je m'y attachais d'abord en me concentrant de manière assez factuelle sur la réception des artistes de *die Brücke* en France dans les actes du colloque de Dresde pour le centenaire de la création du groupe⁷⁴. M'attachant aux six membres historiques du groupe – Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, Emil Nolde et Karl Schmidt-Rottluff – je proposais une première approche quantitative des œuvres exposées, reproduites ou acquises en France durant l'entre-deux-guerres, approche finalement assez peu efficace à cette échelle car portant sur des chiffres si faibles qu'il était difficile de les commenter. Cette quasi absence, comparée par exemple à Grosz ou à Klee, était cependant significative du peu d'intérêt que portaient alors les médiateurs entre la France et l'Allemagne aux artistes de *die Brücke*, ce que Kirchner note avec amertume dans une lettre à Will Grohmann⁷⁵. Ainsi de Kahnweiler, Flechtheim ou Carl Einstein qui tous ont des mots très durs à leur propos et constituent dans ce cadre des « médiateurs hostiles » au sens déjà abordé⁷⁶. L'exemple de *die Brücke* est par ailleurs intéressant dans le cadre d'une réflexion sur les décalages temporels propres aux circulations artistiques : les artistes sont ainsi, quoique très mal, connus en France plus de vingt ans après la fondation du groupe – les principales expositions collectives auxquelles ils participent se déroulent entre 1927 et 1929. Ils sont de plus présentés par des œuvres qui sont toutes postérieures à la dissolution du groupe, et essentiellement par des estampes. L'étude de la réception en France de *die Brücke* durant l'Entre-deux-guerres repose donc sur un paradoxe

⁷⁴ Marie Gispert, « Zwischen Unkenntnis und Unverständnis: Verbreitung und Rezeption des Brücke-Expressionismus zwischen den zwei Weltkriegen », in *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Berichte, Beiträge* 2005 (2007), Band 32, p.141-148.

⁷⁵ Lettre de Ernst Ludwig Kirchner à Will Grohmann, 25 janvier 1930, citée dans Karl Gutbord (Hg.), « Lieber Freund... » *Künstler schreiben an Will Grohmann. Eine Sammlung von Briefen aus fünf Jahrzehnten*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1968, p. 44.

⁷⁶ Sur les figures de Flechtheim et Kahnweiler comme médiateurs hostiles de l'art allemand en France, voir par exemple Alexandre Kostka, « Otto Dix peint Alfred Flechteim (1926) : un marchand d'art cubiste sous l'œil critique de la Nouvelle Objectivité. Temporalités cachées de la médiation artistique franco-allemande », in *Cahiers d'études germaniques. « Vrais » et « faux » médiateurs. La connaissance des lieux et ses équivoques*, actes du colloque international Aix en Provence, 12-14 mars 2009, 2011/1, n° 60, p. 99-120.

évident : il s'agit d'analyser la réception d'un mouvement alors même que son époque « historique » est terminée, que le groupe lui-même n'existe plus et que le début des années 1920 est aussi celui de la réussite d'une autre forme d'expressionnisme, celle des suiveurs. L'expressionnisme connaît en effet un véritable succès à partir de 1919 et le marché de l'art se développe autour de spéculations sur les œuvres expressionnistes⁷⁷. La critique française a donc tôt fait d'assimiler œuvres d'avant et d'après-guerre, de dénoncer la « mode » expressionniste et de rejeter du même coup les œuvres des artistes de *die Brücke*.

L'expressionnisme est-il allemand ?

La compréhension de la réception des artistes de *die Brücke* en France ne saurait cependant se réduire à des considérations d'ordre temporel. Elle est évidemment intimement liée à la réception de l'expressionnisme en France, vaste question à laquelle j'ai consacré plusieurs essais. Lorsque je commençais à travailler à cette question, la complexité des enjeux liés à l'expressionnisme dans les relations franco-allemandes avait, après l'étude de Donald E. Gordon sur l'origine du terme⁷⁸, déjà fait l'objet de plusieurs textes particulièrement éclairants de Jean-Claude Lebensztejn. Un premier article paru en 1971 dans *Scolies* montrait, cinq ans après l'exposition « Le fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand⁷⁹ » au Musée national d'art moderne, à quel point l'opposition largement reprise entre fauves et expressionnistes de *die Brücke* reposait non sur des critères formels ou esthétiques objectifs, mais sur une compréhension de la race comme « principe d'explication et de classement qui permet d'expliquer n'importe quoi et même de rendre compte de traits vraiment distinctifs⁸⁰ ». Lebensztejn dénonce alors ce qui lui apparaît comme un syllogisme abusif : les fauves sont français et les peintres de la *Brücke* allemands ; le fauvisme c'est la joie de vivre, l'expressionnisme l'angoisse ; donc, « les fauves expriment la joie de vivre *parce qu'ils* sont Français », « le pessimisme est germanique⁸¹ ». Il poursuit ces réflexions dans sa contribution

⁷⁷ Voir notamment Stephanie Barron (éd.), *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925*, Prestel, Munich, 1989.

⁷⁸ Donald E. Gordon, « On the Origin of the Word "Expressionism" », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, vol. 29, p. 368-385.

⁷⁹ « Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand. Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus », Paris, Musée national d'art moderne, 15 janvier-6 mars, München, Haus der Kunst, 26 mars-15 mai 1966.

⁸⁰ Jean-Claude Lebensztejn, « Sol (1) », *Scolies. Cahiers de recherche de l'ENS*, n°1, 1971, p. 109.

⁸¹ Jean-Claude Lebensztejn, *Op.cit.*, p.108.

au catalogue de l'exposition *Figures du moderne* de 1992⁸², dans laquelle il montre la manière dont l'expressionnisme, qui désignait au départ plutôt un *Zeitgeist*, l'esprit moderne, quelle que soit sa nationalité, va, autour de la première guerre mondiale, prendre une dimension géographique en même temps qu'il perd sa spécificité historique. S'affirment ainsi à la fois le caractère allemand de ce mouvement – d'abord mis en avant par les critiques allemands afin d'affirmer leur identité par rapport à la France – et son caractère transhistorique. Se met alors en place l'équation « expressionnisme = germanité ».

C'est ce point de départ que je fixais à ma réflexion dans un texte intitulé « L'expressionnisme est-il allemand ? » rédigé pour les actes d'un colloque sur *L'expressionnisme. Une construction de l'autre* tenu à Rome en 2010⁸³ [n° 10 du recueil de travaux]. J'y ai démontré que c'est bien durant les années d'entre-deux-guerres que se fixe en France l'équation proposée par Lebensztein alors que se développe une critique et une histoire de l'art marquées par une lecture raciale dont Éric Michaud a retracé les étapes⁸⁴. L'expressionnisme est alors décrit par la plupart des critiques français comme le premier mouvement allemand indépendant de l'art français depuis des siècles, signe de la résurgence d'un esprit germanique face à un esprit latin. Ils s'inscrivent en cela à la suite du *Der Expressionismus* de Paul Fechter paru en 1914 et des écrits d'autres auteurs allemands dont il est cependant difficile de mesurer la diffusion en France. Dès lors, l'expressionnisme acquiert une spécification géographique qu'il n'avait pas, tout en perdant sa spécificité historique : non seulement l'expressionnisme est allemand, mais il l'a toujours été, et constitue non un simple mouvement stylistique mais une doctrine de civilisation. Plus encore, les termes de l'équation semblent pouvoir être inversés dans un glissement interprétatif plus pernicieux encore : si « expressionnisme = germanité », alors « germanité = expressionnisme ». Dans l'entre-deux-guerres, tout artiste allemand semble devoir être lu sous le prisme de l'expressionnisme, quelle que soit sa position effective dans large spectre de l'art allemand d'alors. Ainsi de Grosz ou de Beckmann à la fin des années 1920, alors même que le premier n'a pas de mots assez durs contre l'expressionnisme et que le second a depuis longtemps adopté un style beaucoup plus proche de la Nouvelle Objectivité. Tout se passe comme si Grosz, parce qu'il est, on l'a vu, l'artiste allemand le plus connu en France dans

⁸² Jean-Claude Lebensztein, « Douane – Zoll », in *Figures du moderne : l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin*, cat. exp. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 novembre 1992-14 mars 1993, Paris-Musées, Paris, 1992, p. 50-56.

⁸³ Marie Gispert, « L'expressionnisme est-il allemand ? La réception de *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* en France durant l'Entre-deux-guerres », in *L'expressionnisme : une construction de l'autre/ L'espressionismo : una costruzione d'alterita. Francia e Italia di fronte all'espressionismo*, actes du colloque à la Villa Médicis, Rome, 7-8 mai 2010, Paris, Éditions Esthétiques du Divers, 2012, p. 125-138.

⁸⁴ Erich Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, Nrf essais, 2015.

l'entre-deux-guerres, et compris comme l'un des pôles de l'art germanique, ne pouvait être qu'expressionniste. De manière évidente, cette équation vaut aussi pour distinguer clairement entre un expressionniste germanique et ce qui serait son opposé, un cubisme spécifiquement français, identité d'ailleurs tout aussi problématique.

L'usage du terme d'expressionnisme par les auteurs français lorsqu'ils évoquent l'art allemand déborde cependant très largement l'entre-deux-guerres et apparaît comme une véritable catégorie interprétative, outil conceptuel des plus problématiques dans la réception de l'art allemand en France. « Point aveugle de l'histoire de l'art » reposant sur une lecture essentialiste, comme l'a montré Laurence Bertrand Dorléac dans un essai consacré à son usage dans les écrits des années 1940 et 1950⁸⁵, cette catégorie semble en effet avoir innervé une grande partie de la critique et de l'histoire de l'art français, et ce au moins jusqu'aux années 1980. Les différents articles que j'ai eu l'occasion d'écrire sur la réception des expositions d'artistes allemands dans les années 1960 et 1970 témoignent alors de la manière dont s'impose encore la catégorie de l'expressionnisme pour désigner et comprendre l'art allemand à cette époque. Ainsi des expositions Beckmann au Mnam en 1968 et Dix au MAMVP de 1972, auxquelles j'ai consacré un article en 2015⁸⁶ [n° 15 du recueil de travaux]. La différence de réception entre les deux manifestations, liée certes aux caractéristiques plastiques de l'art de chaque artiste, à la manière dont ces expositions sont organisées et au contexte artistique contemporain, trouve également une explication dans les outils conceptuels utilisés pour analyser l'art allemand. En 1968 en effet, Beckmann est encore lu sous l'angle du seul expressionnisme, à la suite notamment de l'ouvrage de Waldemar George *La Peinture expressionniste* paru en 1960⁸⁷. Il en va de même de la petite exposition Dix organisée au Goethe Institut à Paris en 1970. En 1972 en revanche, la critique commence à utiliser le concept de Nouvelle Objectivité et l'on peut même considérer cette exposition comme le point de basculement pour la critique française. L'évolution de l'introduction au catalogue de Jacques Lassaing, depuis les brouillons où Dix est rattaché à la deuxième génération des expressionnistes allemands à la version finale où toute référence à l'expressionnisme est supprimée, en est une manifestation des plus concrètes. Aux expositions « expressionnistes » des années 1960 – celle de 1966 déjà citée et l'exposition sur

⁸⁵ Laurence Bertrand Dorléac, « L'expressionnisme en point aveugle de l'histoire de l'art », in

⁸⁶ Marie Gispert, « Beckmann au Musée national d'art moderne 1968, Dix au Musée d'art moderne de la ville de Paris 1972, tentative de réception comparée », in *Cahiers du MNAM*, été 2015, n° 132, p. 81-103.

⁸⁷ Waldemar George, *La Peinture expressionniste*, Paris, Somogy, 1960. Sur le rôle de l'expressionnisme dans la pensée de Waldemar George, voir notamment Yves Chèvrefils-Desbiolles, « Expressionnisme et artistes expressifs dans les essais critiques de Waldemar-George », in *L'expressionnisme : une construction de l'autre*, op.cit., p. 77-90 et *id.*, *Waldemar-George critique d'art : cinq portraits pour un siècle paradoxal, essai et anthologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

« L'expressionnisme européen » de 1970 – succèdent les manifestations s'attachant davantage au courant de la Nouvelle Objectivité – « Réalismes en Allemagne, 1919-1933 » à Saint-Étienne en 1974 puis « Les Réalismes 1919-1939 » au Mnam en 1981. Or, au moment de l'exposition Dix, cette lecture sous l'angle de la Nouvelle Objectivité semble pour les critiques s'accorder avec le développement à la fois d'un art plus engagé politiquement et d'un art hyperréaliste.

L'usage de l'expressionnisme pour désigner l'art allemand ne disparaît pas pour autant. J'ai ainsi pu démontrer dans un autre essai que les œuvres de ceux qu'on a appelé les « néo-expressionnistes allemands » – Georg Baselitz, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Jörg Immendorf ou Markus Lüpertz – ont été reçues en France selon des catégories sensiblement identiques à celles de leurs prédécesseurs du début du siècle⁸⁸ [n° 5 du recueil de travaux]. Il s'agissait alors de comprendre pourquoi, malgré les dénégations d'un certain nombre d'artistes, les critiques français avaient dans les années 1980 et 1990 rapproché expressionnisme historique et néo-expressionnisme et dans quelle mesure ce rapprochement était-il lié à l'idée d'une identité allemande et à l'affirmation d'un art spécifiquement germanique. Il semble alors que ces artistes, revalorisant l'art allemand, ne pouvaient être qualifiés que d'expressionnistes, et que le caractère expressionniste de leur peinture ne pouvait être qu'allemand, réactivant ainsi l'équation déjà posée. Les années 1980-1990 ne sont cependant pas les années 1920 et un certain nombre d'auteurs prennent acte du refus de ces artistes à être rattachés notamment aux artistes de *die Brücke*. Commence alors à se dessiner une vision élargie de l'expressionnisme, renouant avec son sens originel plus historique que géographique et incluant certains peintres américains ou français et surtout les représentants de la *transavanguardia* italienne. Il n'empêche : l'expressionnisme, particulièrement dans sa lecture par les auteurs français, et particulièrement lorsqu'il désigne l'art allemand, constituerait un objet de choix pour le *Dictionnaire des idées reçues en histoire de l'art* qu'envisageait Jan Blanc dans un article de 2012⁸⁹. À la suite de Michael Baxandall dans son article fondateur de 1979 sur les mots de l'histoire de l'art⁹⁰, il rappelle en effet que, « parce qu'elle est filtrée préalablement par l'ensemble des concepts et des méthodes de l'historien de l'art qui l'observe, et parce qu'elle suppose, pour être analysée, d'être mise en mots, la matérialité d'une œuvre d'art est un produit

⁸⁸ Marie Gispert, « Expressionnisme, néo-expressionnisme et identité allemande sous le regard des Français », in *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 186, octobre-décembre 2008, p. 82-88.

⁸⁹ Jan Blanc, « L'histoire de l'art prise aux mots », *Appareil* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 03 juillet 2012, consulté le 11 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1411>

⁹⁰ Michael Baxandall, « The Language of Art History », *New Literary History*, Spring, 1979, vol. 10, n° 3, p. 453-465.

de la langue⁹¹ ». Ces dernières années, plusieurs historiens de l'art ont interrogé le rôle des -ismes dans une sorte de labellisation de groupes d'artistes mais surtout dans l'écriture de l'histoire de l'art. Pierre Wat⁹² ou Michela Passini⁹³ se sont intéressés au XIX^e siècle et un colloque a été consacré à cette période en 2017. Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou ont dirigé un ouvrage sur l'après 1945⁹⁴. La perspective globale d'Anna Boschetti⁹⁵, si elle offre des pistes méthodologiques, ne s'intéresse pas spécifiquement à l'expressionnisme. Il resterait donc à écrire, et j'espère pouvoir m'y atteler prochainement, une histoire non pas de l'art expressionniste – beaucoup s'y sont déjà essayés – mais du concept d'expressionnisme dans l'appréhension de l'art allemand par la critique et l'histoire de l'art français au XX^e siècle.

⁹¹ *Ibid*, §3.

⁹² Pierre Wat, « Procession des « -ismes » ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », in Bertrand Tillier (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016, p. 21-74

⁹³ Michela Passini, « Un siècle d'"ismes". Mise en récit et mise en espace de l'art du XIX^e siècle » in Philippe Poirrier, Bertrand Tillier (dir.), *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales XVI^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 97-108.

⁹⁴ Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou (dir.), *Au nom de l'art, Enquête sur le statut ambigu des appellations, artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013.

⁹⁵ Anna Boschetti, *Ismes, du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Editions, 2014.

OUVERTURES SUR LA MEDIATION INTERCULTURELLE

Traductions

Des mots comme celui d'expressionnisme sont d'autant plus difficiles à appréhender qu'ils doivent également franchir le barrière de la langue et que, le plus souvent, la chose change avec le mot. Ainsi expressionnisme, *Expressionismus* et *Expressionism*, bien que ne semblant pas poser de problème de traduction, ne recouvrent pas exactement le même champ artistique selon les langues. Le resémantisation – puisque c'est finalement bien de cela qu'il s'agit ici – est plus complexe encore quand les mots ne sont pas aussi proches. Ainsi de la *Neue Sachlichkeit*, dont la traduction s'est fixée en français en « Nouvelle Objectivité », sans que cette expression rende exactement compte des termes allemands. Evelyne Schlumberger écrit à ce propos à l'occasion de l'exposition Paris-Berlin : « Neue Sachlichkeit : ce que l'expression a peut-être de spécifique, c'est d'être intraduisible en français. "Nouvelle réalité", "Nouveau réalisme", "Nouvelle Objectivité" : on tourne autour du pot, ou plutôt du mot, le mot-clé caché dans l'allemand Sachlichkeit : Sache, la chose. Entendons "chose" dans son sens le plus évident, le plus plat. Ce qui existe, ce qui se voit, ce qui est là⁹⁶. » Mes recherches sur les relations artistiques franco-allemandes, bien qu'elles aient porté en majorité sur des sources françaises puisque je travaillais sur la réception de l'art allemand en France, supposaient de me confronter à ces problèmes de traduction. J'y avais été sensibilisée en classes préparatoires littéraires par Daniel Macher, mon professeur d'allemand très récemment décédé à qui je voudrais ici rendre hommage. Sa finesse, sa pédagogie et son humanité semblaient aplanir toutes les difficultés des versions, mais je n'avais cependant alors aucune ambition de travailler sur l'art allemand et ne m'y investissais donc pas outre mesure. C'est donc de manière modeste, encore un peu naïve, très littérale, que je m'attachais à traduire les premiers textes allemands nécessaires à mon DEA. Mon rapport à la traduction, à ses difficultés comme à ses richesses, évolua lors du stage de DEA que je réalisais en 2002 au département des éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts autour du projet de traduction des écrits de Max Beckmann⁹⁷. J'étais en effet chargée de la relecture et de l'harmonisation de la traduction de Thomas de Kayser. Outre quelques problèmes de traduction inhérents à la complexité grammaticale de la langue allemande, je fus

⁹⁶ Evelyne Schlumberger, « Le regard froid », *Connaissance des arts*, juillet 1978.

⁹⁷ Max Beckmann, *Ecrits*, textes réunis et présentés par Barbara Stehle-Akhtar, traduction de Thomas de Kayser, préface de Philippe Dagen, Paris, Énsba, 2002.

confrontée à la spécificité d'une langue, celle de Beckmann, qui plus est dans un journal intime. C'est-à-dire une langue souvent concise, parfois relâchée, voire grammaticalement fautive, mélangeant les idiomes au gré des voyages et exils de l'artiste. La complexité de la traduction de certaines expressions se posait également, et notamment autour de la notion d'objectivité en art. Beckmann emploie en effet des expressions proches comme « künstlerische Sachlichkeit » ou « das künstlerisch Sachliche » dès avant l'exposition de 1925 de Gustav Hartlaub utilisant le terme de « Neue Sachlichkeit ». La richesse des discussions avec Barbara Stehle-Akhtar et Thomas de Kayser – traducteur professionnel qui fit preuve d'une incroyable ouverture face à la jeune étudiante sans expérience de traduction que j'étais ! – pour proposer une traduction qui soit à la fois la plus fidèle à l'idée de Beckmann et la plus compréhensible pour le lectorat français a durablement marqué ma pratique de la traduction qui est aussi une forme de médiation en histoire de l'art. Confrontée au même type de questionnements dans ma relecture de la traduction de Sylvie Pertoci du *Journal* de Kollwitz⁹⁸ plus de quinze ans plus tard, j'essayais de conserver cette ouverture. Cette pratique de la traduction, et de la relecture de traduction, est également pour l'historienne de l'art que je suis résolument heuristique. La non-fluidité de ma pratique – je ne suis pas bilingue – fait que le texte ne se donne pas immédiatement, qu'il garde pour moi une part de résistance, ce qui me permet sans doute de penser à la fois la langue depuis laquelle je traduis, et celle vers laquelle je traduis. De comprendre également dans quelle mesure cette résistance vient des mots, et dans quelle mesure elle vient des choses. Ainsi, comme le dit Olivier Schefer, interrogé sur son travail de traduction dans la revue *Regards croisés* : « Le traducteur doit maintenir ce qui résiste tout en le restituant », rejoignant ainsi « la tâche de la pensée⁹⁹ ».

Croiser les regards

La revue franco-allemande *Regards croisés*, que je viens de citer et que nous avons, avec plusieurs collègues français et allemands, fondée en 2013, m'offrit aussi un rapport singulier à la traduction. Nous apportons en effet un soin particulier à la traduction des textes puisqu'elle seule peut garantir la qualité du dialogue scientifique que *Regards croisés* entend promouvoir.

⁹⁸ Käthe Kollwitz, « *Mais il faut pourtant que je travaille* ». *Journal, articles et souvenirs*, traduction de Sylvie Pertoci, préface de Marie Gispert, Strasbourg, Éditions l'Atelier contemporain, 2019.

⁹⁹ « Matérialité du langage et résonances romantiques. Un entretien avec Olivier Schefer sur l'expérience de la traduction », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, Stefan Germer, n° 3, 2015, p. 129-141, ici p. 131.

Si nous avons la chance de travailler avec des traductrices professionnelles, que nous considérons comme des collaboratrices à part entière, les traductions sont néanmoins le fruit d'un long travail de recherches, de dialogues et de relectures. Elles constituent en effet pour nous la première étape d'un examen des différences méthodologiques et lexicales entre France et Allemagne. Cette revue nous permet également d'expérimenter, avec des collègues français et allemands, la tâche de médiateurs et médiatrices interculturel-le-s, tâche dont nous sous-estimions très certainement les difficultés lorsque nous fîmes paraître le premier numéro de cette revue dont le dixième paraîtra fin 2020. Le principe, initié par Julie Ramos et Johannes Grave, en était à l'origine de proposer des recensions d'ouvrages allemands confiées à des auteurs français, et inversement. Partant 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, il s'agissait d'en favoriser la connaissance de part et d'autre et de faciliter ainsi la circulation de nouveaux corpus, de méthodes et de débats d'idées nécessaires à notre discipline. Si nous ne pouvions en aucun cas nous substituer à une vraie politique éditoriale de traduction d'ouvrages, il nous semblait cependant que notre proposition était à la fois beaucoup moins, et beaucoup plus que cela. Il ne s'agissait en effet pas seulement de faire circuler des ouvrages, des idées, de provoquer des transferts culturels, mais, par le décalage induit non seulement par une langue mais également par des méthodes, des traditions et une culture différentes, de mettre au jour ce qu'il y a de transculturel dans ces regards croisés, de produire du sens. Un auteur ou un autrice de langue et de culture française ne lit pas la même chose dans un ouvrage en langue allemande qu'un ou une germanophone, au-delà même du caractère très subjectif de toute recension. J'en faisais moi-même l'expérience en proposant quelques comptes rendus : sur plusieurs catalogues d'exposition consacrés à Beckmann en 2013¹⁰⁰, sur le catalogue de l'exposition *Otto Dix. Der Krieg* en 2016¹⁰¹ et sur l'ouvrage de Ho sur Grosz en 2018¹⁰².

Poussant plus loin encore la volonté de promouvoir les échanges franco-allemands, nous avons souhaité proposer, à côté de ces recensions qui constituaient au départ le cœur du projet, des

¹⁰⁰ Marie Gispert, « *Beckmann & Amerika*, cat. exp. Städel Museum, Frankfurt am Main, 7 oct. 2011–8 janvier 2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011 ; *Max Beckmann. Die Landschaften*, cat.exp. Kunstmuseum, Basel, 4 sept.2011–22 janv.2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011 ; *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*, cat.exp. Museum der bildenden Künste, Leipzig, 17 sept.2011–22 janv.2012, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011 », *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 1, juillet 2013, p. 100-107. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=637&lang=fr>

¹⁰¹ Marie Gispert, « *Otto Dix, Der Krieg*, cat.exp. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 5 avril-13 juillet 2014 », *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 5, été 2016, p. 113-116. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=838&lang=fr>

¹⁰² Marie Gispert, « Gitta Ho, *George Grosz und Frankreich*, Berlin : Reimer, 2016 », *Op.cit.*
URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numéro%208/16_Gispert.pdf

dossiers bilingues de quatre essais portant alternativement sur un auteur d'esthétique ou d'histoire de l'art encore peu connu dans l'autre aire linguistique – Daniel Arasse (n° 1), Stefan Germer (n° 3), Élie Faure (n° 5), Max Imdahl (n° 7), André Leroi-Gourhan (n° 9) et en 2021 Stella Kramrisch (n° 11) – ou sur une thématique transversale – « Gothique » (n° 2), « Académie » (n° 4), « Mode » (n° 6), « Critique d'art » (n° 8) et bientôt « Visages » (n° 10). Les dossiers monographiques interrogent autant qu'ils tentent de combler le hiatus entre l'importance d'une figure dans une aire linguistique et sa mé-connaissance dans l'autre. Ce hiatus constitue également un objet de choix pour réfléchir à la resémantisation à l'œuvre dans les transferts culturels. L'essai de Claudia Blümle sur « Arasse en Allemagne¹⁰³ » montrait ainsi que l'historien d'art français avait certes été traduit en allemand, mais de façon dispersée et chez différents éditeurs. Sa pensée était donc difficilement appréhendée, sa réception partiellement déformée, car relevant tantôt de l'histoire culturelle, tantôt de l'art contemporain, voire du livre pour enfants. Ainsi le travail éditorial autour de la traduction de *On n'y voit rien. Descriptions* insiste-t-il sur l'aspect ludique de la recherche du détail, le titre de l'ouvrage étant même rendu non par « Man sieht nichts » mais par « Guck doch mal hin ! », dans une interjection toute enfantine. De même, si c'est pour son imposante *Histoire de l'art* qu'Élie Faure est d'abord connu en France, les quelques intérêts qu'il suscite en Allemagne concernent exclusivement ses écrits sur le cinéma¹⁰⁴ et sa somme n'a jamais été traduite. Dans le sens inverse, Stefan Germer, qui pourtant consacra une grande partie de ses écrits à l'art français du XIX^e siècle, est presque inconnu en France, en raison notamment du manque de traductions mais peut-être également de certaines approches méthodologiques mises en lumière par Julie Ramos¹⁰⁵. De même Max Imdahl, très peu traduit lui aussi, semble avoir finalement trouvé davantage d'écho chez les sociologues que chez les historiens d'art français, comme en

¹⁰³ Claudia Blümle, « Daniel Arasse in Deutschland = Daniel Arasse en Allemagne (traduction française de Anne-Emmanuelle Fournier) », *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 1, juillet 2013, p. 19-33.

URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/3_Daniel%20Arasse%20en%20Allemagne.pdf

¹⁰⁴ Eva Kuhn, « Élie Faures *Cineplastik* oder Vom Kino und Bilden der Künste = La *Cinéplastique* d'Élie Faure ou Du Cinéma et de la plasticité des arts (traduction française de Florence Rougerie) », *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 5, été 2016, p. 50-73. URL : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Ragards%20croises_5/07_160628_RC_No5_Eva_Kuhn_dt.pdf

¹⁰⁵ Julie Ramos, « Un regard au présent : l'histoire de l'art français du XIX^e siècle selon Stefan Germer = Ein gegenwärtiger Blick : Die Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts mit Stefan Germer betrachtet (übersetzt von Nicola Denis) », *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 3, 2015, p. 39-50. URL : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Regards%20croises_n%203/2_3_Ramos-fr.pdf

témoigne l'essai de Mathias Blanc présentant notamment le dispositif Ikonikat qui s'inspire de la méthode intuitive et du recours au dessin surimposé sur l'image de Imdahl¹⁰⁶.

Les dossiers thématiques relèvent de problématiques certes connexes mais néanmoins différentes. Certains sujets traités s'inscrivent clairement dans le champ franco-allemand. Le gothique est ainsi un thème qui pouvait apparaître comme évident, presque trop évident, pour une revue franco-allemande. Comment, en effet, ne pas se contenter d'enfoncer des portes ouvertes sur une notion qui traverse une bonne partie de l'histoire des relations culturelles franco-allemandes. Il nous avait cependant semblé nécessaire de nous y confronter et de tenter d'en renouveler l'approche, forts de ce qui fait la spécificité de notre revue. Cela semblait nécessaire tout d'abord du fait de son actualité d'alors. En 2014 avait en effet été organisée l'exposition franco-allemande « Cathédrales 1789-1914. Un mythe moderne », qui s'était tenue dans les deux lieux hautement symboliques que sont Rouen et Cologne. Cette exposition, qui affichait clairement son propos à la fois artistique et historique, avait pourtant évité le terme de « gothique » dans son intitulé, alors même qu'il innerve la quasi-totalité des contributions au catalogue. Cela, déjà, faisait question sur le potentiel encore sinon polémique, tout au moins connoté, de cette notion de gothique. Il nous avait semblé, ensuite, que l'identité même de notre revue pouvait apporter quelque chose de neuf, l'acuité potentielle des « regards croisés » pouvant trouver en la notion du gothique un objet à sa mesure. Il s'était donc agi ici de croiser les points de vue, de changer de focale, de proposer à des auteurs allemands de porter leur regard sur certaines approches françaises du gothique et vice et versa. Ce sont donc des auteurs allemands qui ont pour les uns écrit un texte sur Gilles Deleuze et Wilhelm Worringer¹⁰⁷, pour l'autre une mise au point – autre modalité du regard – sur les bibliographies française et allemande sur les cathédrales gothiques¹⁰⁸, tandis que les textes français s'attachent pour l'un à la notion de gothique en Allemagne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle¹⁰⁹, pour l'autre

¹⁰⁶ Mathias Blanc, « L'icônique de Max Imdahl et sa fécondité pour le décloisonnement des savoirs = Max Imdahls Ikonik und ihr positiver Einfluss auf den interdisziplinäre Austausch (übersetzt von Nicola Denis) », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 7, 2017, p. 55-80. URL : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_2-D_5Blanc_frz.pdf

¹⁰⁷ Carolin Meister et Wilhelm Roskamm, « Deleuze meets Worringer – oder vom Gotischen zum Nomadischen = Deleuze meets Worringer, ou du gothique au nomade (traduit par Emmanuel Faure), *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 2, 2014, p. 76-103. URL : [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_4_1_Meister-Roskamm%20\(de\).pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_4_1_Meister-Roskamm%20(de).pdf)

¹⁰⁸ Christian Freigang, « Was ist gotische Architektur ? Grundlagen zu jüngerer Forschung in Deutschland und Frankreich = Qu'est-ce que l'architecture gothique ? Fondements de la recherche scientifique récente en Allemagne et en France (traduit par Emmanuel Faure), *Ibid*, p. 28-49. URL : [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_2_1_Freigang%20\(de\).pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_2_1_Freigang%20(de).pdf)

¹⁰⁹ Michela Passini, « Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande. Stratégies de nationalisation et construction croisées d'identités esthétiques = Die Gotik in der französischen und deutschen Geschichtsschreibung. Strategien der Nationalisierung und wechselseitige Konstruktionen ästhetischer

aux textes et aux conceptions d'architectes allemands dans l'immédiate après première guerre mondiale, à commencer par Walter Gropius¹¹⁰. De même, la table ronde qui réunissait lors d'une journée d'études des enseignants en écoles d'art en France et Allemagne dans le cadre du numéro sur l'Académie, sujet qui pouvait sembler attendu, fut l'occasion de réfléchir au rapport très différent de ces écoles au processus de Bologne, ouvrant ainsi débats et réflexions imprévus¹¹¹. Loin de s'adresser uniquement à des chercheurs travaillant ou s'intéressant à des sujets « allemands » en France, ou « français » en Allemagne, *Regards croisés* aborde également des thèmes qui intéressent toute la communauté universitaire, et au-delà. Nous avons donc souhaité mettre en lumière de nouveaux champs de recherche, comme ce fut le cas pour le dossier du n° 6 de la revue consacré à la mode et pour le prochain numéro à paraître consacré au visage et à la visagété, qui interroge jusqu'aux recherches de ce dernier demi-siècle sur la reconnaissance faciale.

L'entreprise n'est pas allée sans difficultés et sans réflexions sur nos méthodes. Les premières difficultés étaient d'ordre matériel : ce n'est que grâce au soutien financier de l'Académie de Münster puis de la Humboldt Universität de Berlin, du Centre allemand d'histoire de l'art à Paris et du laboratoire HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne que notre revue peut exister. D'autres difficultés résistent néanmoins, et sont pour cela-même riches d'enseignements. L'équipe de la revue est elle-même non seulement franco-allemande, mais aussi constituée pour partie d'historiens et historiennes de l'art, pour partie de philosophes, autant de défis supplémentaires au travail collectif. Cela suppose en effet d'articuler ensemble nos langues et nos méthodes, d'en garder la spécificité et la diversité, tout en parvenant à nous accorder sur une ligne éditoriale. De manière très pratique, dans les comités de rédaction, nous avons rapidement décidé que chacune et chacun d'entre nous pourrait s'exprimer dans la langue qui lui convient. Cela n'empêche pas le caractère irréductible de nos différences, soit en termes linguistiques, soit en termes disciplinaires, qui sont à l'origine de dialogues d'une grande richesse. Certains sujets ont, plus que d'autres, soulevé ces questions : ainsi la critique d'art, correspondant en France à un champ assez restreint, n'est décidément pas la même chose que la *Kunstkritik* allemande qui a une acception beaucoup plus large et il a fallu nous accorder sur

Identitäten (übersetzt von Nagwa El-Desouki-Lanchec)», *Ibid*, p.10-27. URL ; [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_1_1_Passini%20\(fr\).pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_1_1_Passini%20(fr).pdf)

¹¹⁰ Maria Stavrinaki, « La cathédrale expressionniste : Révolution ou retour à l'ordre ? = Die expressionistische Kathedrale : Revolution oder Rückkehr zur Ordnung ? (übersetzt von Christina Mohr) », *Ibid*, p. 50-75. URL : [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_3_1_Stavrinak%20\(fr\).pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Regards%20Croises%202/2_3_1_Stavrinak%20(fr).pdf)

¹¹¹ Une retranscription de cette table ronde a été publiée dans la revue : « “Une imbrication très spécifique entre la forme, le sens et la pensée”. Regards croisés sur les académies d'art en France et en Allemagne », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 4, 2015, p. 140-154.

le contenu du numéro. De même, afin de nourrir le dialogue scientifique entre la France et l'Allemagne, notre volonté d'introduire des figures encore méconnues dans l'autre aire culturelle ne doit pas conduire à des essais trop simplificateurs, au risque de perdre l'intérêt de celles et ceux des lectrices et lecteurs pour qui ces figures sont déjà familières – à commencer par les membres du comité de rédaction. Certaines rubriques de la revue questionnent enfin nos méthodes elles-mêmes, et notamment la rubrique « Projets croisés ». Celle-ci permet de publier des entretiens avec ceux qui façonnent, par leurs travaux ou leurs projets, l'échange culturel entre espaces francophones et germanophones, et qui nourrissent des thématiques et des réflexions méthodologiques d'intérêt général. L'entretien avec Mathilde Arnoux sur le projet européen *Own Reality/À chacun son réel* a notamment été l'occasion d'interroger la pertinence d'une approche binationale franco-allemande¹¹².

Exposer l'art allemand

Favoriser les circulations artistiques entre l'Allemagne et la France passe certes par des traductions, par une meilleure connaissance des objets, enjeux et méthodes de l'histoire de l'art de part et d'autre, mais concerne en premier lieu les œuvres. C'est vers ce type de circulation que je me tournais dès la fin de ma thèse en étant co-commissaire avec Marie-Jeanne Geyer et Thierry Laps d'une exposition sur l'estampe allemande moderne au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg en 2006. L'enjeu en était double : il s'agissait non seulement de faire connaître l'estampe allemande en France, depuis Max Klinger jusqu'au Bauhaus, mais également de le faire à partir des seules collections françaises, ce qui semblait à première vue une véritable gageure. Une telle manifestation n'était possible qu'à partir du travail d'inventaire exhaustif que j'avais mené durant ma thèse sur les collections allemandes au sein des musées français. Si le bilan était pour la peinture particulièrement maigre, l'estampe était en revanche beaucoup plus présente et je poursuivais donc mes recherches menées sur l'entre-deux-guerres en les étendant à l'avant-guerre et à la période contemporaine. Dans le cadre d'un poste de chargée de recherches documentaires au sein du département des estampes de la BnF de 2002-

¹¹² « Own Reality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989. Entretien avec Mathilde Arnoux », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 7, 2017, p. 162-172. URL : https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Numero%207/RC7_4-Projets_croises.pdf

2006, j'avais déjà eu l'occasion de proposer un premier bilan pour ses collections¹¹³. Le dépouillement systématique des inventaires des musées de Strasbourg, Grenoble, du musée national d'art moderne et des collections patrimoniales de la bibliothèque de l'INHA permit de proposer un ensemble certes lacunaire mais néanmoins assez représentatif au sein duquel furent sélectionnées 174 estampes.

Le résultat de ces recherches, à l'origine du projet d'exposition que je soumettais alors à Emmanuel Guigon, conservateur en chef du MAMCS, et à Fabrice Hergott, directeur de musée de Strasbourg, fit également l'objet d'un essai dans le catalogue¹¹⁴ [n° 2 du recueil de travaux]. Il s'agissait alors de retracer l'histoire des acquisitions d'estampes allemandes dans les musées français dans la première moitié du XX^e siècle. L'histoire, ou plutôt les histoires, tant celles-ci furent liées à des circonstances et des personnalités singulières. Les circonstances tout d'abord : la richesse en estampes allemandes des collections du musée de Strasbourg s'explique évidemment en premier lieu par le fait qu'elles ont été constituées alors que la ville était allemande. Leur qualité tient néanmoins plus spécifiquement à la sagacité de Wilhelm von Bode, chargé du programme de reconstruction du musée après qu'il a été détruit par les bombardements de 1870, qui fit par exemple entrer le portfolio de *La Guerre des paysans* de Kollwitz l'année même de son achèvement et deux estampes et un dessin de Beckmann dès 1916, alors que l'artiste est affecté comme dessinateur à l'Institut impérial d'hygiène et de bactériologie de Strasbourg. De même, c'est grâce à l'ouverture d'esprit et à l'intérêt pour l'estampe allemande de Noël Clément-Janin, directeur du Cabinet d'Estampes modernes de Jacques Doucet, que sont acquises entre 1911 et 1913 de nombreuses œuvres d'Emil Orlik, Liebermann et Kollwitz. La constitution de cette collection témoigne néanmoins aussi de la circulation importante des estampes entre la France et l'Allemagne comme au niveau européen avant 1914 : en atteste la présence dans plusieurs collections – et notamment à Strasbourg et à l'INHA – des *Jahresmappe*, portfolios d'estampes originales d'artistes de diverses nationalités éditées par la *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* fondée en 1871 à Vienne¹¹⁵. En 1931, il

¹¹³ Marie Gispert, « Les gravures allemandes d'avant la seconde guerre mondiale dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France », *Les Nouvelles de l'Estampe*, n°195, juillet-septembre 2004, p.17-38.

¹¹⁴ Marie Gispert, « Histoires de collections publiques. La réception de la gravure allemande en France dans la première moitié du XX^e siècle », in *Utopie et révolte. Du Jugendstil au Bauhaus. Panorama de l'estampe allemande dans les collections publiques françaises*, cat. exp. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 22 septembre – 31 décembre 2006, Les Musées de Strasbourg, Strasbourg, 2006, p. 11-17.

¹¹⁵ Une partie de la collection de l'INHA est désormais numérisée : https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection?navigation=default&perpage=10&page=1&search=%22Jahresmappe+der+Gesellschaft%22&fulltext=1&bookmarks=1&sort=_score#page Une étude sur l'étendue géographique de la diffusion de ces portfolios serait bienvenue et offrirait certainement un panorama intéressant du renouveau de l'estampe originale en Europe.

faut en revanche toute la persévérance d'un Andry-Farcy, conservateur du Musée de Grenoble, pour obtenir de l'Ambassade d'Allemagne en France un don de vingt estampes, parmi lesquelles Kollwitz, Kirchner ou Dix. Malgré le caractère singulier de chacune de ces histoires, un élément réunit cependant tous les acteurs français de ces médiations : la certitude que l'art allemand se distingue non dans la peinture mais dans l'estampe, certitude dont j'ai interrogé les modalités et les conséquences à l'occasion du colloque *L'estampe. Un art multiple à la portée de tous ?* organisé à Lille en 2007¹¹⁶ [n° 4 du recueil de travaux]. Il s'agissait alors de comprendre les enjeux de l'*a priori* français qui voudrait que les Allemands soient, non pas seulement dans l'histoire, mais par nature, surtout remarquables dans le domaine de la gravure. Si l'estampe allemande est de fait plus souvent présentée en France que les peintures durant l'entre-deux-guerres – la seule grande exposition collective d'art allemand est une exposition d'estampes à la Bibliothèque Nationale en 1929¹¹⁷ – cet intérêt théorique est en réalité à double tranchant. Pour le Français, si l'artiste allemand est graveur, c'est qu'il n'est pas peintre. S'appuyant sur une lecture essentialiste, il apparaît aux Français que l'Allemand est naturellement plus doué pour le trait et le dessin que pour la forme et la couleur, pour lesquelles le Français aurait par nature plus de disposition. Cette rhétorique sert évidemment à préserver la supériorité de la peinture française dont on est alors absolument convaincu mais elle a aussi pour conséquence une réception biaisée de l'art allemand. Un artiste comme Grosz, par exemple, n'intéresse que comme dessinateur et a aucun moment la relative ouverture d'esprit vis-à-vis de l'estampe allemande n'entraîne-t-elle pas un intérêt plus grand pour l'art allemand général.

L'exposition *Utopie et révolte*, si elle se faisait nécessairement le reflet de cette histoire et des complexes relations artistiques franco-allemandes, était surtout une occasion de faire connaître à un public français encore largement ignorant l'estampe allemande moderne. J'apprenais alors toute la complexité de la médiation culturelle, et plus encore interculturelle. Pétrie de certitudes scientifiques de jeune historienne de l'art, je dus me rendre à l'évidence : l'histoire que j'avais pas à pas retracée, et qui permettait à cette exposition d'exister, ne pouvait en constituer le cœur. Il fallait, pour un public néophyte, se concentrer non sur l'histoire de l'acquisition de ces œuvres mais sur les œuvres elles-mêmes. Plusieurs sections furent donc aménagées pour une plus

¹¹⁶ Marie Gispert, « Le rôle de l'estampe dans la diffusion de l'art allemand moderne en France dans l'Entre-deux-guerres », in Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelunck (éd.), *L'estampe : un art multiple à la portée de tous ?*, actes du colloque international organisé à Lille par l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais et l'université de Lille 3, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 121-133.

¹¹⁷ Voir Marie Gispert, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », *Revue de la BnF*, 2006, n° 23, p. 67-74.

grande clarté : le début du siècle « L'esprit Jugendstil », l'influence de l'impressionnisme, Käthe Kollwitz, l'expressionnisme, violence et guerre, la Nouvelle Objectivité, le Bauhaus. Le catalogue était partie prenante de ce travail de médiation. Mathilde Arnoux et moi-même écrivîmes ensemble un essai introductif sur le renouveau de l'estampe allemande. Nous cherchions alors à montrer à la fois sa diversité sur un laps de temps très court – on oublie généralement que certaines estampes de Liebermann par exemple sont contemporaines de celles de Kollwitz ou des artistes de *die Brücke* ou du *Blaue Reiter* –, son inscription dans un mouvement général de renouveau de la gravure en Europe mais également son importance toute particulière en Allemagne, due non à une prédilection déterminée par le seul héritage culturel ou pire encore par une quelconque essence germanique, mais à la richesse d'interprétation du médium offerte par les artistes allemands. Le catalogue proposait également pour chaque section un court texte introductif ainsi que le commentaire d'une ou deux œuvres afin de faciliter l'appréhension de cette richesse par le public français. Il semble que cela ne fut pas en vain puisque c'est suite à sa visite de l'exposition que le collectionneur Jean-Louis Mandel a par exemple commencé à collectionner l'estampe moderne allemande¹¹⁸. Si je n'ai pas eu par la suite l'occasion d'organiser d'autres expositions d'art allemand en France, j'ai en revanche toujours continué à soutenir la médiation auprès du public, convaincue de sa nécessité pour renforcer les relations artistiques franco-allemandes. J'ai ainsi présenté l'exposition Max Klinger de 2012 au MAMCS au Festival d'histoire de l'art de Fontainebleau, ai proposé une conférence sur les autoportraits de Dix dans le cadre de l'exposition au MASC des Sables d'Olonne en 2018 et suis intervenue lors de la journée d'études sur Kollwitz au MAMCS ainsi que durant les cours d'été de l'École du Louvre en 2019. Mais une médiation, pour être efficace, doit pouvoir s'adresser non seulement au grand public mais également aux historiens de l'art en devenir. Aussi, lorsque j'ai en 2009, après mon élection comme maîtresse de conférences à l'Université Paris 1, ouvert un cours d'histoire de l'estampe moderne, mes premiers enseignements ont-ils porté sur l'estampe allemande, cours que j'ai également dispensé comme responsable du cours organique d'histoire de l'estampe à l'École du Louvre en 2012-2013.

¹¹⁸ Voir l'exposition « L'œil du collectionneur. Neuf collections particulières strasbourgeoises », exposition Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 17 septembre 2016-26 mars 2017.

UNE APPROCHE DES ARTS GRAPHIQUES ALLEMANDS AU XX^E SIECLE :
POUR UNE ETUDE OUVERTE DE L'ESTAMPE

Plaidoyer pour l'estampe

Mes écrits sur l'estampe allemande hors du cadre des relations artistiques franco-allemandes furent les premiers dans lesquels j'interrogeais plus spécifiquement les œuvres d'art et leurs caractéristiques plastiques. Il ne s'agissait pas pour autant de proposer une histoire de l'art internaliste ni de considérer une hypothétique qualité esthétique comme canon : cette réflexion sur la plasticité des œuvres était naturellement inscrite dans une histoire culturelle et sociale de l'art telle que je l'avais toujours pratiquée. Ces écrits furent également marqués par le souci de médiation qui avait été le nôtre lors de l'exposition *Utopie et révolte* et qui correspond à ma conviction que l'estampe doit absolument sortir du domaine de spécialistes dans lequel elle a longtemps été cantonnée. Un hiatus semble en effet se dessiner : un médium, dont la principale caractéristique est d'être reproductible et donc ouvert au plus grand nombre, reste pourtant encore l'un des domaines les plus méconnus et les moins travaillés hors du cercle des spécialistes. Cette méconnaissance de l'estampe était l'un des enjeux du colloque de Lille de 2007 déjà cité, qui s'inscrivait dans une entreprise beaucoup plus large, *Feuille à Feuille*, initiée en 2002 par les universités et les musées du Nord-Pas-de-Calais afin de valoriser les collections d'estampe de la région et de stimuler la recherche : l'estampe devait « gagner la place qu'elle mérite auprès du public¹¹⁹ ». L'amplitude chronologique et la diversité des objets traités durant le colloque interrogeaient également la grande variété de l'estampe et des statuts de l'image imprimée et leur évolution au cours des siècles. Celle-ci pouvait alors constituer un objet de choix pour les études visuelles qui commençaient en France à prendre leur essor et dépassaient le cadre de l'histoire sociale de l'art dans laquelle je m'inscrivais : le terme recouvre, écrivaient en avant-propos les organisateurs du colloque, « des réalité fort variées, parfois complexes, mais justement si stimulantes pour l'ouverture de l'esprit au décloisonnement des catégories et

¹¹⁹ Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelynck, « Avant-propos. *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?* Ou la réflexion sur le statut de l'image imprimée à travers l'opération *Feuille à Feuille* (2002-2007) », in Sophie Raux, Nicolas Surlapierre, Dominique Tonneau-Ryckelunck (éd.), *L'estampe : un art multiple à la portée de tous ?*, *op.cit.*, p. 13-16, ici p. 15. Voir aussi Michel Melot, « Introduction », in *Ibid.*, p. 13-25.

des hiérarchies », mettant ainsi l'estampe « au cœur des grands questionnements actuels des études sur l'image, l'histoire de l'art et la sociologie ».

C'est à la tâche de reconnaissance de l'estampe que je m'attélais d'abord. En 2012 se tint en effet au MAMCS une première rétrospective française de l'œuvre gravée de Klinger qui présentait l'ensemble des quatorze opus réalisés par l'artiste. Je rédigeais pour le catalogue un texte sur « Max Klinger graveur¹²⁰ » [n° 11 du recueil de travaux] dont la volonté vulgarisatrice affirmée tenait aussi au fait qu'il avait pour origine les cours d'histoire de l'estampe donnés aux étudiantes et étudiants de L3. L'approche se voulait globale et accessible également à des non spécialistes. Il ne s'agissait pourtant pas de faire l'impasse sur la question technique qui souvent dans l'estampe décourage les néophytes. Dans le cas de Klinger, la virtuosité technique dont il fait preuve, qui est au cœur de son œuvre et dont il use notamment pour introduire cette part d'étrangeté même dans ses séries les plus réalistes des années 1880, ne pouvait être omise. J'ai donc tenté d'explicitier aussi clairement que possible chaque procédé technique, et notamment l'aquatinte qu'il est le premier à utiliser avec autant de diversité, afin que le lecteur comprenne le sens que l'on pouvait donner à ses œuvres. J'étais en cela aidée par la fréquentation des estampes qui avaient été la mienne durant les quatre ans que j'ai passés à la BnF. Il ne s'agissait cependant pas de m'appuyer alors sur une analyse technique dans une érudition vide de sens, mais de comprendre en quoi le choix de tel outil, tel support ou telle encre avait permis à l'artiste d'obtenir des effets plastiques à la fois propres à l'estampe et permettant d'exprimer des enjeux qui la dépassent. L'estampe se distingue également par le fait qu'elle est une impression sur papier. L'inscription dans une suite d'images, dans un portfolio qui permet de développer un propos en le démultipliant ou au contraire de le nuancer, la possibilité de varier les états et les tirages, sont autant d'éléments à analyser pour en comprendre l'apport singulier. Je m'attachais donc également à la capacité narrative de l'estampe chez Klinger, exprimée soit par la mise en page de l'estampe dans un jeu de cadres ou d'images multiples, soit par une alternance de temporalités longues ou raccourcies, de ruptures et d'enchaînements rendus possibles par le choix de portfolio dont le titre même d'opus montre ce qu'ils doivent au cycle musical. La dernière piste tenait évidemment aux écrits théoriques de Klinger qui en faisaient *a priori* le meilleur défenseur du médium. *Malerei und Zeichnung*¹²¹, qui attend encore une traduction française 130 ans après avoir été écrit, promeut en effet l'estampe originale en définissant clairement son domaine, distinct de celui de la peinture : au *Griffelkunst* – néologisme que l'on

¹²⁰ Marie Gispert, « Max Klinger graveur », in *Max Klinger le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879-1915*, cat.exp. MAMCS, Strasbourg, 12 mai–19 août 2012, Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2012, p. 9–19.

¹²¹ Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig, Reusche, 1891.

peut traduire par « art du stylet » et qui réunit les arts du noir et blanc, estampe et dessin – la fantaisie et la part sombre de la vie, aux arts de la couleur – peinture et sculpture, polychrome chez Klinger – le soin de témoigner dans un tout complet de la beauté de la nature. Néanmoins, si l'ouvrage fut pour beaucoup dans la reconnaissance de l'estampe comme art autonome, et non plus moyen de reproduction de la peinture, cette curieuse frontière méritait d'être interrogée. De nombreux artistes, je l'ai montré dans mon essai, ont été influencés par l'œuvre de Klinger. Aucun ou presque n'a en revanche conservé cette stricte séparation entre art du stylet et peinture. Alors que le début du XX^e siècle s'inscrit précisément dans une perspective de décloisonnement des supports, c'est à la fois aux spécificités de l'estampe et aux passages entre l'une et l'autre qu'il me semblait alors nécessaire de réfléchir.

Cette réflexion se fixa d'abord sur un objet bien spécifique : l'évolution plastique des artistes *via* l'estampe à partir de la Première guerre mondiale. Philippe Dagen avait ouvert la voie à ce type de problématiques avec son *Silence des peintres* paru en 1996¹²² dans lequel il consacrait notamment des pages très convaincantes à Beckmann ou à Dix. L'essai que je rédigeais pour le catalogue de l'exposition *De L'Allemagne*¹²³ [n° 12 du recueil de travaux], s'il s'appuyait sur un certain nombre d'œuvres communes et en partageait nombre d'analyses, adoptait néanmoins un point de vue différent. Il s'agissait alors de comprendre quelle avait été, pour Beckmann et pour Dix, la place de l'estampe dans la formulation artistique nouvelle née de la guerre et développée ensuite au début des années 1920. En d'autres termes : estampe et peinture constituent-elles alors pour ces artistes deux techniques distinctes aux intentions communes ou témoignent-elles d'une approche essentiellement différente ? Cela permettait également d'interroger les acceptions et modalités différentes de l'objectivité certes revendiquée par les deux artistes mais qui prend en réalité un sens différent pour chacun. Chez Beckmann, l'estampe est première et c'est par elle que, pendant la guerre, naît un nouveau langage plastique. Tout se passe comme si l'éclatement définitif de l'espace, signe de la reconnaissance de l'éclatement du monde, encore refusé en peinture, pouvait s'affirmer dans l'estampe, comme le montre notamment la publication de l'eau-forte *Résurrection* au sein du portfolio *Figures*, alors même que l'huile sur toile sur le même thème reste inachevée. Une fois cet éclatement accepté en peinture, avec *La Nuit*, l'artiste fait un pas de côté en gravure et s'attache à dénoncer la mascarade du monde dans un jeu de passages entre l'estampe et la peinture autour du thème

¹²² Philippe Dagen, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

¹²³ Marie Gispert, « Vision(s) du monde ? Peinture et gravure chez Max Beckmann et Otto Dix de la guerre au début des années 1920 », in *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann*, cat.exp. Musée du Louvre, Paris, 25 mars – 24 juin 2013, Paris, Hazan, Louvre éditions, 2013, p. 358-373.

du portrait de famille. Devenue simplement objective vers 1925, la gravure est laissée de côté. Chez Dix, si l'estampe n'est pas première, elle n'en est pas moins essentielle et accompagne ses expérimentations plastiques puis son affirmation d'un art objectif et dépassionné. Les sujets sont en peinture et en gravure exactement identiques, ce qui permet d'interroger la spécificité du traitement gravé. L'estampe va surtout permettre à Dix, avec la suite *La Guerre*, de donner une forme plastique définitive à son expérience de la guerre. *Terminus a quo* chez Beckmann, *terminus ad quem* pour Dix, la pratique de la gravure accompagne donc ces deux artistes dans leur recherche d'une objectivation singulière du monde au début des années 1920. Réflexion sur les liens entre estampe et peinture, cet essai était également l'occasion d'interroger à nouveau dans ce cadre non seulement la technique gravée mais également l'aspect sériel de l'estampe et les possibilités offertes par la forme du portfolio.

J'avais déjà, pour un numéro spécial des *Nouvelles de l'estampe* de 2004 consacré à « L'image imprimée et la guerre de 1914-1918 », proposé un article sur le portfolio collectif *Krieg* conservé au département des estampes de la BnF¹²⁴. Il s'agissait alors moins de réfléchir à l'impact de la guerre dans l'évolution plastique des artistes qu'à la dimension performative d'images – des reproductions en offset d'estampes de Dix, Grosz, Kollwitz mais aussi Otto Nagel, Willibald Krain, Rudolf Schlichter et Heinrich Zille – s'inscrivant en 1924 dans une visée pacifiste. Tirée à 3000 exemplaires au prix de 1,80 Mark, cette série se distingue en effet par la diversité des angles choisis pour aborder le thème de la guerre et de ses conséquences comme par la disparité de ton et de facture. Les intentions sont ici plus politiques qu'artistiques et l'étude de ce portfolio constituait donc une occasion de réfléchir à la diversité des fonctions et statuts de l'estampe. C'est en questionnant ce statut hybride de l'estampe entre témoignage, œuvre d'art et image imprimée à dimension performative que je proposais deux dernières interventions à ce sujet, avec toujours une attention à la technique et une réflexion sur la narration et la temporalité propres aux séries d'estampes. En 2014 je donnais au département d'Études germaniques de Rennes 2 une conférence sur le thème de « La guerre comme expérience artistique : Beckmann, Grosz et Dix¹²⁵ ». Je reprenais ces réflexions, comme celles entamées dans l'essai du catalogue du Louvre, dans une intervention prononcée lors d'une journée d'études organisée par Stéphane Pesnel la même année et traduite en allemand dans le volume *Nach 1914. Der erste Weltkrieg in der europäischen Kultur*¹²⁶ [n° 16 du recueil de

¹²⁴ Marie Gispert, « *Krieg*, 1924. Un portfolio pacifiste allemand », *Les Nouvelles de l'Estampe*, n°197-198, numéro spécial « L'image imprimée et la guerre de 1914-1918 », décembre 2004-février 2005, p. 70-78.

¹²⁵ <https://www.franceculture.fr/conferences/universite-bretagne-loire/otto-dix-tout-art-est-exorcisme>

¹²⁶ Marie Gispert (traduction allemande de Nicola Denis), « Die Druckgraphik als künstlerisches Ausdrucksmittel für den Krieg », in BRAUN, Michael, JAHRAUS, Olivier, NEUHAUS, Stefan, PESNEL, Stéphane, *Nach 1914 : Der*

travaux]. Aux figures de Dix et Beckmann, j'ajoutais alors celle de Käthe Kollwitz qui permettait de creuser un peu plus le choix de l'estampe afin de trouver la forme plastique adéquate pour rendre compte de l'expérience de la guerre. Sa série *Guerre*, terminée en 1922, est ainsi le résultat de plusieurs tentatives, d'abord dessinées, puis lithographiées. Ce n'est que tardivement que l'artiste se tourne vers la gravure sur bois, véritablement découverte avec Ernst Barlach. Par ses forts contrastes de noir et blanc et sa forme ramassée, presque sculpturale dans certaines œuvres, elle apparaît comme la plus à même d'évoquer le traumatisme de celles et ceux, restés à l'arrière, qui ont perdu leurs maris ou leurs enfants. Le principe de la série est par ailleurs encore une fois signifiant : l'évolution de la première à la dernière planche du portfolio apparaît comme le reflet de l'évolution de la position de Kollwitz vis-à-vis de la guerre, depuis l'enfant offert en un sacrifice consenti dans la première planche jusqu'à l'attitude combative du peuple réuni dans la dernière.

Si cette contribution constituait une première entrée dans l'œuvre de Kollwitz, c'est néanmoins d'abord vers Dix que je me tournais pour creuser plus encore la question des liens entre estampe et peinture. L'exposition organisée par le MASC des Sables d'Olonne sur l'œuvre gravée d'Otto Dix en 2018 en était précisément l'occasion. Le musée avait déjà largement contribué à la connaissance de l'estampe de Beckmann avec son exposition de gravures de 1994, huit ans avant la rétrospective parisienne. La manifestation consacrée à Otto Dix s'inscrivait, comme pour Klinger à Strasbourg, dans une volonté de faire connaître l'œuvre gravée de l'artiste, au-delà de la série *La Guerre*, déjà souvent exposée et commentée¹²⁷. Construite à partir des collections du Zeppelin Museum de Friedrichshafen, elle présentait ainsi la particularité de proposer également des estampes tardives de Dix. Elle s'inscrivait par ailleurs dans une actualité assez dense concernant l'artiste allemand puisqu'une exposition consacrée à Otto Dix et le retable d'Issenheim s'était tenue à Colmar deux ans plus tôt¹²⁸ et que se déroulait simultanément à la manifestation des Sables d'Olonne une exposition intitulée « 14-18, la guerre et après. Otto Dix et ses contemporains » au musée des Beaux-Arts de Chambéry¹²⁹. L'essai que je rédigeais pour le catalogue¹³⁰ [n° 18 du recueil de travaux] prenait en compte

Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur. Film – Medium – Diskurs, Würzburg, Verlag Königshausen und Neumann, 2016, p. 361-374.

¹²⁷ La série avait notamment été présentée lors de l'exposition « Allemagne les années noires » à la fondation Dina Vierny-Musée Maillol en 2008 et est exposée à l'Historial de la Grande Guerre à Péronne. Elle a également fait l'objet de plusieurs publications dans ce cadre.

¹²⁸ « Otto Dix – le Retable d'Issenheim », exposition Colmar, Musée Unterlinden, 8 octobre 2016-30 janvier 2017.

¹²⁹ « 14-18, la guerre et après. Otto Dix et ses contemporains », exposition Chambéry, Musée des Beaux-Arts, 3 novembre 2018-24 février 2019.

¹³⁰ Marie Gispert, « Quand on grave, on devient le plus pur alchimiste. Otto Dix et l'estampe », *Otto Dix. Estampes*, cat.exp. MASC, musée d'art moderne et contemporain des Sables d'Olonne, 14 oct. 2018-13 janv. 2019, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 136, 2018, p. 9-18.

ces différents éléments. S'il s'agissait comme pour Klinger de proposer une vision d'ensemble de l'œuvre gravée de Dix à destination d'un large public, je choisis néanmoins de prendre comme fil directeur la question des liens entre estampe et peinture dans la création de l'artiste. L'estampe a certes pu constituer un débouché commercial plus facile durant les périodes de vaches maigres, dimension économique à ne pas négliger. Mais elle représente plus que cela pour l'artiste, qu'elle accompagne jusqu'à la fin puisque les dernières œuvres réalisées avant sa mort le sont en lithographie. Je cherchais alors à mettre en lumière les correspondances à la fois thématiques et stylistiques entre les deux médiums en m'appuyant notamment sur des œuvres de l'artiste moins connues comme la série de 37 lithographies de *L'Évangile selon saint Matthieu* dessinée en 1960 inscrite dans un rapport ancien et singulier à la Bible et l'histoire chrétienne. Mais il était également nécessaire de comprendre pourquoi Dix considère l'estampe comme pouvant exprimer les thèmes qui lui importent « de manière bien plus forte, pénétrante¹³¹ ». Là encore les possibilités plastiques spécifiques offertes par l'estampe constituaient une piste convaincante, par exemple dans les jeux de noirs et de positif-négatif pour les scènes de nuit mais également dans le principe même d'impression successive des couleurs lithographiques permettant d'accentuer l'artificialité du maquillage qui se superpose, au sens propre, au visage des femmes.

Otto Dix et l'art graphique : des images comme les autres ?

Ces travaux sur les relations entre peinture et estampe s'inscrivaient pour moi dans une réflexion plus générale sur la diversité des médiums et leur statut d'image qui pouvait interroger les liens entre l'histoire de l'art et les études visuelles, comme y engageait on l'a vu le colloque *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*. Au début des années 2010, ces dernières faisaient précisément l'objet en France d'une approche plus théorique¹³². L'apport de ces études

¹³¹ Otto Dix dans une conversation avec Hans Kinkel, repris dans Hans Kinkel, « Einleitung », in Florian Karsch (Hrsg.), *Otto Dix. Das graphische Werk*, Hannover, Fackelträger, 1970.

¹³² Sur la réception en France de ces *visual studies* et leurs liens avec l'histoire de l'art, voir notamment Anne Lafont, « Ceci n'est pas de l'histoire de l'art... Du sort des approches visuelles en art », *Histoire de l'art*, n° 70, juillet 2012, p. 5-12 ; Daniel Dubuisson, Sophie Raux, « Entre l'histoire de l'art et les *visual studies* : mythe, science et idéologie », *Ibid*, p. 13-22 ; *id.* (éd.), *À perte de vue : les nouveaux paradigmes du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015 ; Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX^e siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], 49 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 16 août 2020. URL : <http://rh19.revues.org/4754> ; Gil Bartholeyns et al. (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016

visuelles ne consistait certes part, pour une historienne de l'art, en une brusque reconnaissance du regard, en une découverte des images, ou même du fondamental statut d'image de l'œuvre d'art. Outre le fait que toute étude de réception interroge nécessairement les modalités du regard porté sur l'autre, j'avais, notamment à l'occasion de recherches à partir des revues, déjà eu l'occasion de réfléchir à la manière dont les œuvres ainsi reproduites s'offraient au regard en tant qu'images, et à la façon dont elles sont alors vues. Il en est ainsi, au-delà du choix des œuvres reproduites, du rôle de la qualité du papier et de l'impression – bien différents par exemple dans entre *Monde* et *Cahiers d'art* –, de la mise en page, de la présence ou non de légendes, etc. L'histoire visuelle et matérielle des revues, que promeuvent déjà depuis une quinzaine d'années Evaghelia Stead et Hélène Védrine, notamment par les volumes collectifs sur *L'Europe des revues*¹³³, s'inscrit ainsi pleinement dans les problématiques des études visuelles. Mais il se trouvait que je venais, depuis les circulations artistiques, plus spécifiquement à l'étude plastique des œuvres d'art au moment même où leur statut d'œuvres d'art au sein d'autres artefacts visuels était interrogé. Dans l'ouverture à laquelle engagent les études visuelles, dans la dé-hiérarchisation des objets d'études, tout comme dans la réflexion sur sa propre pratique et son propre regard qu'elles supposaient, je trouvais donc des pistes heuristiques. C'est cependant moins à partir d'une théorie ou d'une méthode normatives – puisqu'ici « l'inhomogénéité l'emporte, rendant tout propos général juste de loin mais faux de près¹³⁴ » – que d'une étude empirique des objets que je m'intéressais aux études visuelles. Otto Dix, sur lequel j'avais donc déjà proposé plusieurs essais et dont j'avais pu avoir une approche globale grâce aux recherches réalisées pour le récit *La Femme à la cigarette*, constitua un premier cas d'étude riche d'enseignements, au travers de ses albums aquarellés pour enfants comme de son lien à la photographie dans ses derniers autoportraits.

L'intervention sur « La représentation de l'enfant chez Otto Dix » que je proposais en 2011 au séminaire de Nadeije Laneyrie-Dagen fut une première occasion de m'intéresser aux livres aquarellés réalisés par l'artiste pour ses enfants et beaux-enfants entre 1922 et 1931 puis pour sa petite-fille en 1955. Lorsqu'en 2016 un sixième album, resté jusque-là inédit, fut exposé à Düsseldorf, je décidais d'y accorder une attention particulière. Je proposais d'abord une intervention au colloque « Otto Dix. "Crois en tes yeux" » organisée au Musée d'Unterlinden

ainsi que la thèse de doctorat en histoire de l'art d'Isabelle Decobecq, *Les visual studies : un champ indiscipliné*, sous la direction de Daniel Dubuisson et Martial Guédron, Université Lille 3, 2017.

¹³³ Evaghélia Stead, Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) - Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, rééd. 2011 et *id.*, *L'Europe des revues II, 1860-1930 : Réseaux et circulations des moèdles*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2018.

¹³⁴ Gil Bartholeyns, « Introduction. Un bien étrange cousin, les *visual studies* », in Gil Bartholeyns *et al.* (éd.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 5-28, ici p. 6.

à Colmar dans le cadre de l'exposition Dix en novembre 2016 puis un essai dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* en 2017¹³⁵ [n° 17 du recueil de travaux]. Certaines pistes ouvertes par les études visuelles méritaient alors d'être empruntées. Il s'agissait en effet de réfléchir d'abord à la culture visuelle de Dix au moment où il réalise ces albums dans les années 1920 puis dans les années 1950 : qu'emprunte-t-il aux illustrations des récits d'aventure ou de la littérature enfantine diffusés alors en Allemagne ? Quel regard porte-t-il sur les illustrations pour enfants au moment où lui-même s'y attelle ? La tâche était particulièrement complexe pour une chercheuse française dont la culture enfantine diverge à la fois chronologiquement et géographiquement de celle de Dix. Elle posait donc également la question de ma propre culture visuelle et témoignait de l'impossible neutralité axiologique de la chercheuse ou du chercheur comme de la nécessité d'une approche interdisciplinaire dans ce cadre. Je ne peux ici que remercier ma collègue et amie Mathilde Lévêque, spécialiste de la littérature pour enfants entre Allemagne et France de m'avoir indiqué quelques pistes¹³⁶. Si certaines intuitions furent confirmées par le fils d'Otto Dix, Jan, présent à Colmar lors de mon intervention, sans doute reste-t-il encore beaucoup à faire en ce sens.

L'enjeu était par ailleurs dans le choix même de travailler sur ces albums aquarellés en réfléchissant à leur statut hybride. Il ne s'agit en effet pas à proprement parler de livres pour enfants dans la mesure où ils ne sont pas, d'une part, accompagnés de texte – sauf celui pour Nelly –, d'autre part, imprimés et diffusés. Il s'agit en réalité d'exemplaires uniques à usage familial. Le format, particulièrement grand, en fait néanmoins des objets difficilement manipulables et il semble que certaines planches des livres de Jan et Ursus aient été exposées, venant ainsi brouiller leur statut. Leur place au sein de l'œuvre de Dix doit par ailleurs être commentée dans une approche qui excède une simple approche génétique. Ces planches aquarellées constituent un reflet *Kindgemäss*, à mesure d'enfant, du reste de la production de l'artiste : certains thèmes, comme ceux du voyage ou du cirque sont ainsi repris sans la dimension tendancieuse – érotique ou morbide – des peintures ou des estampes. De plus, les albums ne restent pas figés dans un style considéré comme plus propre aux enfants mais témoignent au contraire d'une évolution stylistique qui semble globalement suivre celle de l'œuvre publique. Mais ils anticipent également nombre de motifs traités par la suite en peinture, tout particulièrement ceux qui s'appuient sur l'histoire biblique comme Saint-

¹³⁵ Marie Gispert, « L'art est un jeu d'enfant. Quelques réflexions sur les albums pour enfants d'Otto Dix », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, printemps 2017, n° 139, p. 56-72.

¹³⁶ Par une curieuse coïncidence, Mathilde Lévêque consacre le manuscrit inédit de son habilitation à diriger des recherches sur laquelle elle travaille en même temps que moi à Isabelle Jan, autrice et éditrice de littérature pour enfant... et fille de Jean Cassou et Ida Jankélévitch !

Christophe ou les sept pêchés capitaux, qui apparaissent pour la première fois dans le livre récemment retrouvé de Hanna. Le fait même que ces motifs aient été, au départ, pensés en lien avec les enfants ou beaux-enfants de Dix témoigne ainsi de l'interprétation très personnelle et très intime que l'artiste faisait de ces thèmes. Ces albums posent enfin la question d'une approche genrée du livre pour enfants, rencontrant là encore certaines problématiques très actuelles liées aux différents régimes de visibilité. Jusqu'en 2016, on pouvait proposer une analyse distinguant clairement entre les aquarelles pour les garçons – peuplées de dinosaures et d'aventuriers – et celles pour les filles – marquées par le quotidien domestique –. Mais le livre pour Hana, belle-fille de Dix, vient brouiller cette lecture binaire en proposant à une jeune enfant de cinq ans nombre de scènes bibliques mettant parfois en scène des personnages monstrueux. Cela interroge alors à la fois le rôle des images dans l'éducation genrée des enfants dans les années 1920 et la position de Dix lui-même.

Cette réflexion sur l'utilisation par Dix de différents mediums et sur leur statut comme image a été poursuivie lors d'une intervention sur ses derniers autoportraits des années 1967-1969 publiée dans les actes du colloque *Aging&Arts : ce que l'âge fait à la création*¹³⁷ [n° 25 du **recueil de travaux**]. Ce colloque s'insérait dans un programme de recherche piloté par Nadejje Laneyrie-Dagen dont le premier volet examinait la place des arts dans la vie des personnes en fonction des âges – tout particulièrement avec le vieillissement et ses pathologies comme Alzheimer – et le second les liens entre l'âge et la création. Le programme du colloque était résolument pluridisciplinaire, réunissant historiens de l'art, sociologues, psychanalystes et médecins neurologues afin d'interroger la part de l'âge non seulement dans la création artistique mais également dans la réception de celle-ci en termes de goût et de valeur. Le choix de réunir des chercheuses et chercheurs travaillant sur des périodes diverses permettait également d'inscrire ces questions dans une historicité complexe. Je m'attachais pour ma part aux autoportraits lithographiés et à l'autoportrait peint par Otto Dix entre une première attaque cérébrale en novembre 1967 et une seconde qui lui coûta la vie en juillet 1969. Il ne s'agissait donc pas seulement d'examiner l'œuvre en fonction d'un hypothétique « style tardif », mais aussi de réfléchir au lien de ce dernier avec la maladie – le bras gauche de Dix reste en partie paralysé –, et ce dans le cadre d'une auto-représentation. Alors que l'artiste semble avoir, au cours de sa vie, assez peu appliqué son regard vériste à lui-même, la question était de savoir dans quelle mesure ces autoportraits tardifs pouvaient témoigner d'une plus grande honnêteté vis-à-vis de son état physique et mental. Je cherchais alors à réévaluer quelques idées reçues :

¹³⁷ Marie Gispert, « Les derniers autoportraits d'Otto Dix, 1967-1969 », *Aging&Arts : ce que l'âge fait à la création*, actes du colloque Venise, Fondation Cini, novembre 2017, Paris, CNRS Editions, 2020 (à paraître).

le choix de la lithographie ne semble ainsi pas lié à une plus grande facilité physique mais à un intérêt antérieur de l'artiste pour le médium et Dix en enrichit même alors sa pratique ; la représentation de soi comme personne âgée n'a que peu à voir avec les représentations de vieillards tirant vers la caricature des années 1920. Surtout, la grande honnêteté de Dix vis-à-vis de sa décrépitude physique ne vaut en réalité que pour les trois premiers autoportraits réalisés juste après l'attaque, les suivants témoignant plutôt d'une volonté de l'artiste de proposer une sorte d'essence de lui-même.

L'apport de mon texte venait surtout, me semble-t-il, de la mise en lumière du rôle joué par la photographie dans cette essentialisation de l'artiste par lui-même. Ainsi les autoportraits de 1968-1969 s'inscrivent-ils dans un jeu de regards avec des portraits photographiques de Dix publiés ou non dans les années 1960. Si la série de Stefan Moses pour le *Stern* était connue et diffusée aussi bien à l'époque que dans la littérature secondaire, d'autres, comme les séries réalisées par Christa Planck ou par les frères Eric et Otto Bühner étaient, pour certaines photographies, encore inconnues. Elles proposent alors une image inédite de l'artiste d'autant plus intéressante qu'elle s'offre en se démultipliant dans des planches contacts. Une analyse fine de la chronologie des photographies et des lithographies et peinture montrent à quel point Dix a pris appui sur ces portraits pour s'extraire de la contingence de son corps amoindri et proposer une image de lui-même comme fixée pour l'éternité. Ainsi l'autoportrait avec sa petite-fille Marcella s'appuie-t-il sur plusieurs photographies de Moses pourtant prises en 1964, bien avant l'attaque cérébrale. Mais s'il met alors à distance son état physique de 1968, les photographies sont elles-mêmes objets d'une mise à distance et n'apparaissent que comme matrice de création : depuis la première lithographie en noir jusqu'à l'huile sur bois de 1969, le geste tendre d'un grand-père envers sa petite fille est ainsi transformé en présentation de l'enfant au sens christique. Il en est de même de l'autoportrait en tête de mort, ceint d'une couronne de lauriers qui pourrait aussi être d'épines, qui doit autant aux différentes représentations de l'*Ecce Homo* par l'artiste qu'aux séries de photographies réalisées lors de ses soixante-quinzième et soixante-dix-septième anniversaires. Une couronne de laurier posée sur son front, tenant un gobelet d'or ciselé pour lui par son fils Jan, Dix rejoue ainsi le Roi de Thulé, jusque dans la mort. Ce lien aux photographies, qui furent pour certaines intimes, pour d'autres publiées du vivant de l'artiste, voire mises en scène dans des cartes postales, interroge également le régime de visibilité des autoportraits. Alors que ces autoportraits en vieillard pourraient sembler plus propres à une introspection très personnelle, le choix de la lithographie en fait au contraire des images dont la vocation est d'être diffusées. Certains autoportraits de Dix le furent en effet : Asger Jorn en acquit quelques-uns dès 1969 et l'un d'entre eux est publié

dans le dernier ouvrage sur l'artiste paru de son vivant¹³⁸. Au-delà même du rapport à la photographie, il me semble d'ailleurs que la spécificité des autoportraits gravés est une piste qui mériterait d'être développée plus avant, alors même que ce genre a récemment fait l'objet de plusieurs expositions, notamment pour les artistes allemands¹³⁹. Autoportraits peints et autoportraits gravés relèvent-ils des mêmes problématiques ? L'autoportrait gravé, comme l'autoportrait dessiné, aurait-il plus à voir avec l'intime que l'autoportrait peint que l'on présente au monde ? Mais pourquoi alors choisir un médium reproductible et que dit la multiplication de sa propre image de son rapport à soi et au monde ? Autant de questions que j'ai pu commencer à explorer lors d'une conférence sur les autoportraits peints et gravés de Dix au MASC en novembre 2018 et que je voudrais continuer à développer.

Regards croisés sur Käthe Kollwitz

La question de l'autoportrait fut également l'un des chemins que j'arpentais dans les différentes communications et publications que j'ai récemment consacrées à Käthe Kollwitz. Je proposais tout d'abord une préface à la première traduction *in extenso* de son *Journal* parue en 2019¹⁴⁰ [n° 21 du recueil de travaux]. Toute préface qu'elle fût, celle-ci était loin d'être pour moi anecdotique et correspondait d'abord à une interrogation sur les écrits d'artistes et sur le poids à leur donner dans une réflexion sur le genre (auto)biographique. Après la remise en cause d'une certaine biographie par les *Annales*, après la dénonciation de « l'illusion biographique » par Pierre Bourdieu puis sa réintroduction sous de nouvelles formes parfois très centrées sur l'interprétation du moi, il s'agissait alors, comme le suggère Laurence Bertrand Dorléac dans le numéro de *Perspective* consacré à cette question, d'« évaluer inlassablement le statut du sujet dans l'histoire¹⁴¹ ». La brièveté de cette préface rapportée à la densité d'une monographie ne changeait pas le problème : c'est bien une vie dans l'histoire qu'il s'agissait d'étudier, qui plus est à partir du récit, partiel et partial, qu'en fait l'artiste elle-même. Si ce journal, que l'on

¹³⁸ Otto Conzelmann, *Otto Dix. Handzeichnungen*, Hannover, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster, 1968.

¹³⁹ Voir notamment *Autoportraits. De Rembrandt au selfie*, cat.exp. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 31 oct. 2015-31 janv. 2016, Lyon, musée des Beaux-Arts, 25 mars-26 juin 2016, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 16 juill.-16 oct. 2016, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2016 et *The Self-Portrait: from Schiele to Beckmann*, cat.exp. New York, Neue Galerie, 28 fév.-24 juin 2019, New York, Prestel, 2019.

¹⁴⁰ Marie Gispert, « Préface », in KOLLWITZ, Käthe, « *Mais il faut pourtant que je travaille* ». *Journal, articles et souvenirs*, traduction de Sylvie Pertoci, Strasbourg, Editions l'Atelier contemporain, 2019, p. 7-27.

¹⁴¹ Laurence Bertrand Dorléac, « Le sujet dans l'histoire », *Perspective* [En ligne], 4 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 19 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4217>

peut qualifier d'intime, constitue une source *a priori* fidèle, le fait que Kollwitz n'ait pas, en l'état actuel des connaissances, eu l'intention de le publier n'exclut cependant pas la possibilité de l'adoption d'une certaine posture et nécessitait donc un regard critique. Il fallait ainsi interroger ce récit non seulement comme témoignage du positionnement artistique de Kollwitz et des étapes de sa création, mais également en lien avec les événements historiques qu'elle traverse et face auxquels elle se positionne : les deux guerres mondiales bien évidemment, ou la montée du nazisme, mais surtout la révolution spartakiste et les débuts de la République de Weimar qui sont l'objet des pages les plus denses du *Journal*. Écrire une préface au journal de Kollwitz a ainsi relevé à la fois de l'histoire de l'art et de la micro-histoire puisque c'est ici non seulement le récit d'une artiste mais également celui du quotidien d'une femme comme d'autres femmes dans l'histoire.

Considérer l'intérêt de ce journal comme un récit ne suppose cependant pas d'en adopter la forme souvent peu problématisée et linéaire. Évaluer le statut de ce sujet dans l'histoire nécessitait d'interroger d'autres pistes. Comme le suggère également Bertrand Dorléac, la monographie telle qu'elle est aujourd'hui pratiquée « intègre de nouveaux paramètres qui minent en particulier le vieux fétichisme de l'artiste en génie libre, forcément mâle et dominant¹⁴² ». Kollwitz ne se vit pas en génie, moins encore en position dominante, et elle est une femme. J'avais, il y a déjà une dizaine d'années, interrogé les apports des *gender studies* et réfléchi au manque de reconnaissance des artistes femmes en rédigeant, pour le *Dictionnaire des créatrices*, une trentaine de notices sur des artistes des XIX^e et XX^e siècles, dont celle de Kollwitz¹⁴³. Il ne s'agissait pas pour autant dans le cas de Kollwitz d'écrire un plaidoyer pour une artiste incomprise parce que femme. D'abord parce que c'est une contre-vérité : Kollwitz a été appréciée en Allemagne de son vivant et de nouveau célébrée à la fois en RFA et en RDA à partir des années 1960 et particulièrement du centième anniversaire de sa naissance en 1967. Si elle n'était pas, jusqu'il y a peu, reconnue en France, cela est sans doute dû autant, sinon plus, à sa nationalité ou au médium qu'elle utilise qu'à son sexe et nombre de ses collègues masculins n'ont pas eu plus de succès outre-Rhin. Ensuite parce qu'il me semble que pour restituer l'épaisseur de la vie et de l'œuvre de Kollwitz le seul angle des *gender studies* est insuffisant. Il me fallait apporter à son journal la même attention qu'à celui de n'importe quel artiste, homme ou femme, tout en n'oblitérant pas les questions liées spécifiquement à son statut de femme, ou plus exactement au statut des femmes à son époque. Mais si ses rapports à la

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber (dir.), *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Éditions des femmes, 2013. <https://www.dictionnaire-creatrices.com/recherche?q=gispert>

politique ou à l'art sont évidemment marqués par le fait qu'elle est une femme, il ne s'agissait pas d'en faire le seul axe de réflexion de ma préface. En m'appuyant sur une lecture très précise du *Journal*, en prenant en compte son rythme irrégulier, ses répétitions comme ses silences, je proposais ainsi une approche en trois temps. J'interrogeais d'abord le rapport de Kollwitz à l'histoire, à la fois comme témoin et comme actrice, puis sa position comme femme, épouse et mère mais également femme dans sa corporalité et dans son quotidien berlinois, enfin son inscription dans l'art de son temps et son attitude vis-à-vis de son propre art. En touchant au plus près le travail créatif, les doutes de l'artiste mais aussi de la mère et de la femme dans la société, il s'agissait dès lors de démythifier Kollwitz et de déconstruire un certain nombre de présupposés en insistant sur la complexité de son positionnement politique face aux mouvements révolutionnaires, sur l'ambiguïté de ses propos sur les femmes artistes ou sur son rapport problématique à l'âge – pour son corps comme pour sa création.

C'est à la fois cette désacralisation et cette ouverture que nous avons tenté de défendre avec Bertrand Tillier dans le colloque sur Käthe Kollwitz que nous avons organisé en décembre 2019, premier colloque français consacré à l'artiste quand l'historiographie se développe surtout en Allemagne et aux États-Unis. Il s'agissait encore une fois de sortir du domaine des spécialistes de l'estampe et de faire d'une lacune, le peu de développement de la recherche sur Kollwitz en France, un potentiel heuristique. Le parti-pris était en effet d'ouvrir le propos du colloque à des chercheurs et chercheuses extérieur-e-s au champ de l'estampe allemande, de proposer une lecture croisée de l'œuvre de Kollwitz, en invitant non seulement des chercheuses et chercheurs en histoire de l'estampe et en histoire de l'art mais aussi en histoire de la photographie, en histoire culturelle ou en études germaniques¹⁴⁴. Chacun considérant Kollwitz sous l'angle de ses connaissances mais aussi des objets et méthodes propres à sa discipline, il nous semblait que cette confrontation pouvait renouveler la recherche sur l'artiste. Le colloque était organisé en quatre sections. Dans la première, il s'agissait non plus seulement d'interroger les estampes et les sculptures de Kollwitz comme œuvres d'art mais de poser la question de leur fonction comme images : ainsi de sa représentation de l'enfance, de ses dessins érotiques ou de la dimension sociale de sa sculpture. La deuxième section, sans doute plus attendue, posait la question du rapport de Kollwitz à l'histoire. Mais en choisissant de multiplier les points de vue, celui d'une historienne de la guerre, d'un historien de la photographie, d'un spécialiste de littérature française et d'un historien des mouvements révolutionnaires, on pouvait décentrer

¹⁴⁴ Participèrent ainsi au colloque Aurélie Arena, Claire Aslangul, Jérôme Bazin, Annette Becker, Marine Branland, Jean-Numa Ducange, Thierry Dufrene, Christian Joschke, Philippe Kaenel, Denis Pernot, Emmanuel Pernoud, Marthje Sagewitz et Catherine Wermester.

le propos pour inscrire l'artiste dans cette histoire de manière moins univoque. La troisième section – « choses vues » – questionnait les liens de Kollwitz aux artistes contemporains. L'intérêt venait du renversement de perspective lié au fait que les participantes et participants étaient spécialistes non de l'artiste allemande mais des artistes auxquels elle s'était confrontée – Steinlen, Rodin ou Grosz. Un dernier axe interrogeait les résonances et réceptions de l'œuvre de Kollwitz. Dans la lignée des *gender studies*, deux interventions réévaluaient sous le prisme de l'engagement la place de l'artiste allemande par rapport à d'autres femmes artistes de son temps et développaient les modalités complexes de la réception de l'artiste allemande auprès de femmes artistes. La complexité de cette réception était enfin abordée à partir de nouvelles sources, à la fois pour la RDA au travers d'un dépouillement de plusieurs quotidiens est-allemands et pour l'espace socialiste et tout particulièrement l'URSS. Une table ronde réunissant plusieurs étudiantes ayant consacré leur mémoire de master à Kollwitz était enfin organisée afin de montrer le très récent dynamisme de la recherche sur ces questions.

Je proposais pour le colloque, dont les actes seront publiés l'an prochain, une intervention intitulée « Portraits photographiques, autoportraits : quelle(s) image(s) de Kollwitz ? ». Ce questionnement s'inscrivait naturellement dans la lignée de ma contribution sur les derniers autoportraits de Dix. Je souhaitais néanmoins pousser plus loin les interrogations sur le statut de l'image, toujours dans une réflexion née des études visuelles. J'avais, lors de la journée d'études Dix à Colmar en 2017 entendu une intervention de James A. Van Dyke intitulée « La maestria illustrée d'Otto Dix » dont le but était de réfléchir à la représentation photographique de l'artiste dans la presse illustrée, piste qui m'avait semblée particulièrement pertinente. Je décidais donc dans le cas Kollwitz de confronter les autoportraits et les portraits photographiques en m'intéressant particulièrement aux conditions dans lesquelles les deux types de portraits avaient été diffusés de son vivant afin d'interroger le rôle de chacun dans la représentation d'une femme artiste au cours de sa carrière. La première approche fut, à mon habitude, empirique : si les autoportraits de Kollwitz ont déjà été maintes fois travaillés et que le catalogue raisonné d'Alexandra von dem Knesebeck permet d'en dresser facilement la liste, il me fallait définir mon objet en constituant un catalogue des portraits photographiques de l'artiste et en retraçant dans la mesure du possible leur publication dans les revues artistiques ou plus spécifiquement photographiques, la presse illustrée ou quotidienne, mais aussi les monographies ou les catalogues d'exposition. La confrontation des portraits photographiques et des autoportraits inscrite dans une chronologie serrée de diffusion des uns et des autres s'est avérée particulièrement riche. Elle mettait clairement en évidence les parallèles formels entre photographies et estampes – et ce, me semble-t-il, dans les deux sens, certaines photographies

ayant pu jouer un rôle dans le processus créatif de Kollwitz – tout en illustrant, voire en fixant par l'image la réception qui était alors celle de l'artiste. Mais elle montrait surtout l'ambiguïté de certaines de ces images, entre la sphère privée et la sphère publique, et la diversité de leur fonction – notamment par des supports de publication différents – non seulement par rapport à l'évolution de la carrière de l'artiste mais également au statut du photographe. Être photographiée par Philipp Kester au début de sa carrière, par Hugo Erfurth ou E.O. Hoppé dans les années 1920 ou par des femmes photographes comme Gerty Simon, Tita Binz ou Lotte Jacobi à la fin des années 1920 et dans les années 1930 ne peut être mis sur le même plan et le statut de l'image doit autant au sujet de la photographie qu'à son auteur. Au travers de l'image de Kollwitz, c'est ainsi à la fois une certaine histoire de la représentation de la femme artiste et une certaine histoire de la photographie qui se jouaient.

De l'étude des revues à celle des médiateurs

L'analyse des portraits photographiques et autoportraits de Kollwitz, si elle portait sur l'image, reposait sur un dépouillement de revues et périodiques, objets par lesquels j'étais entrée en histoire de l'art et sur lesquels j'ai continué à travailler selon des angles divers jusqu'à aujourd'hui en m'attachant plus particulièrement à la question de la critique d'art. Le mémoire de Master 1 que je consacrais à la question de l'exotisme au sein du *Mercure de France* déboucha tout d'abord sur la publication d'une anthologie de textes sur la critique d'art au *Mercure de France* pour laquelle j'assurais le travail éditorial et dont je rédigeais la préface¹⁴⁵ [n° 1 du recueil de travaux]. Cette préface, parue en 2003, pêchait certes par certains défauts de jeunesse et manquait notamment du recul critique nécessaire sur quelques *topoi* de la critique d'art comme d'un véritable ancrage méthodologique. Mais un certain nombre des pistes que nous allions creuser par la suite au sein du programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones* étaient néanmoins déjà en germe. Ce travail était d'abord, une fois encore, très empirique : s'il se présentait sous la forme d'une anthologie d'une quarantaine de textes, il avait pour origine un dépouillement systématique de l'ensemble des numéros du *Mercure* de 1890 à 1914. Cela engageait déjà à une réflexion sur la nature des textes de critique d'art puisqu'il pouvait s'agir d'articles de fond parus dans le corps de la revue, de comptes rendus critiques trouvant leur place dans la « Revue du mois » ou de simples entrefilets mais aussi d'enquêtes comme celles menées par Charles Morice en 1903 sur Paul Gauguin et en 1905 sur « les tendances actuelles des arts plastiques¹⁴⁶ ». Il s'agissait ensuite non de proposer un enième recueil sur la fortune critique de tel ou tel mouvement artistique mais bien de se concentrer sur la revue elle-même, sur la critique d'art qui y était pratiquée et les critiques d'art qui l'avaient successivement, ou concomitamment, incarnée. La prise en compte des textes de l'ensemble de la période 1890-1914 permettait ainsi d'envisager le *Mercure de France* autrement que par le seul filtre du symbolisme et par la seule figure de Gabriel-Albert Aurier. Le fonctionnement interne de la revue était enfin interrogé et notamment la question d'une politique éditoriale

¹⁴⁵ Marie Gispert, « Préface », in *La critique d'art au Mercure de France (1890-1914)*, édition de Marie Gispert, Paris, Editions rue d'Ulm, collection *Æsthetica*, 2003, p. 9-27.

¹⁴⁶ Cette seconde enquête avait déjà fait l'occasion d'une édition critique par Philippe Dagen : Philippe Dagen, *La Peinture en 1905. L'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

commune en matière d'art, toujours refusée par Alfred Vallette. Outre des positions artistiques différentes entre les auteurs successivement responsables de la rubrique artistique, des voix aussi discordantes que celles de Mauclair et Julien Leclercq ou Morice et Émile Bernard s'expriment ainsi simultanément. Cela témoignait déjà de l'intérêt de varier les approches : la prise en compte d'une seule figure de critique ne suffit pas à comprendre le fonctionnement de la critique d'art au sein d'une revue, comme la prise en compte d'une seule revue ne suffit pas pour définir le positionnement d'un critique.

Durant les années qui ont suivi, si j'ai beaucoup travaillé *avec* les revues, je n'ai pourtant pas toujours travaillé *sur* les revues. Non que mon positionnement méthodologique ait fondamentalement évolué et que je considère que les revues, qu'elles soient ou non « d'art », ne constituent pas un objet de choix pour l'historien d'art : « objet de rêve [...] ou de cauchemar¹⁴⁷ », comme les qualifie Pierre Wat en pensant à la multiplicité des outils et méthodes nécessaires à l'historien d'art pour aborder un tel sujet. J'ai au contraire suivi avec beaucoup d'intérêt le développement des études sur les revues au sein de l'histoire de l'art, après qu'elles sont longtemps restées l'apanage des études littéraires – le *Mercur de France* ne faisant d'ailleurs pas exception puisqu'avant 2003 seule la postérité littéraire de la revue avait fait l'objet de travaux¹⁴⁸. Après la synthèse fondatrice d'Yves Chevretil Desbiolles sur *Les revues d'art de l'entre-deux-guerres* en 1993¹⁴⁹, le colloque organisé en 2008 sous l'impulsion de Rossella Froissart et surtout les actes publiés en 2011¹⁵⁰ ont à la fois proposé un état des lieux de la recherche existante et lancé un véritable chantier marqué également par un programme de recherche dédié à l'INHA¹⁵¹. Il s'agissait d'après l'organisatrice elle-même d'une première approche globale, au large cadre chronologique – le XX^e siècle –, et qui n'excluait *a priori* « aucune typologie (grande revue généraliste, petite revue d'avant-garde, bulletin de galerie) ni angle de vue (histoire de la critique, étude du marché de l'art, transferts

¹⁴⁷ Pierre Wat, « Préface. La revue, objet d'histoire de l'art totale », in Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 9-11, ici p. 9.

¹⁴⁸ Voir notamment *Le Mercur de France : cent un ans d'édition*, sous la direction de Marie-Françoise Quignard, cat. exp. Paris, BnF, 13 juin-20 juillet 1995, Paris, BnF, 1995 et *Le Mercur de France. Anthologie (1890-1940)*, édition établie par Philippe G. Kerbellec et Alban Cerisier, Paris, Mercur de France 1997.

¹⁴⁹ Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, réédition Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

¹⁵⁰ Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, *op.cit.*

¹⁵¹ Le programme « Histoire de l'histoire de l'art » dirigé par Anne Lafont a permis la mise en ligne du *Répertoire de cent revues d'histoire et de critique d'art francophones de la première moitié du XX^e siècle*. <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-adorha/repertoire-de-cent-revues-francophones-d-histoire-et-de-critique-d-art-de-la-premiere-partie-du-xxe-siecle.html> À ce sujet, voir Fabienne Fravallo, Rossella Froissart, Laura Karp Lugo, Anne Lafont, Michela Passini, Lucia Piccioni, « Revue : outils et objets de l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 68, 2011, p. 121-131.

culturels)¹⁵² ». On assistait alors non seulement à la reconnaissance d'un objet encore peu travaillé – la revue d'art proprement dite – et à la reconnaissance par les historiens d'art d'un objet dont d'autres disciplines s'étaient déjà depuis longtemps emparé – la revue en général et les périodiques. Alors que la méthodologie en histoire de l'art accusait un certain retard par rapport aux historiens ou aux littéraires, voire aux spécialistes d'architecture, la préface de Rossella Froissart engageait à « faire fi des cloisonnements habituels » dans une démarche proche d'une « histoire culturelle globale, incluant histoire intellectuelle, des théories, de la critique d'art et des images¹⁵³ ».

J'ai eu l'occasion d'accompagner ces problématiques lors de mon séminaire de recherche de Master 1 sur « L'Art en Europe années 1870-années 1960 : diffusion, médiation, réception ». Après avoir en 2011-2012 proposé à mes étudiantes et étudiants une première séance sur les revues d'art à la Bibliothèque Kandinsky animée par Didier Schulmann et Mica Gherghescu, j'ai en 2016-2017 choisi le thème des revues et périodiques¹⁵⁴. Outre une introduction méthodologique à destination des étudiantes et étudiants sur les méthodes et problématiques liées à l'approche historique de l'art des revues, nous avons interrogé le rôle des périodiques dans les circulations culturelles et les médiations. J'ai ainsi pu inviter Yves Chevrefils-Desbiolles qui venait de faire paraître son ouvrage sur Waldemar George¹⁵⁵, mais aussi Fabienne Fravallo et Laura Karp Lugo qui avaient participé au programme de recherche sur les revues à l'INHA et présentaient pour l'une une réflexion sur « La revue *Art et Décoration* et la définition d'une géographie stylistique des arts décoratifs », pour l'autre une présentation analytique des revues d'art en Catalogne au tournant du siècle. Ambre Gauthier, qui avait consacré sa thèse de doctorat aux revues de galeries en France dans l'entre-deux-guerres¹⁵⁶, et Oriane Marre la sienne à la réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique de

¹⁵² Rossella Froissart Pezone, « Introduction. Les revues d'art, un chantier », in *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, op.cit., p. 21-36, ici p. 21.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁴ Ce séminaire, que j'anime depuis 2009, est l'occasion, sous le titre générique de « L'art en Europe, années 1870 – années 1960. Diffusion, circulation, médiation, réception », de s'intéresser à différents thèmes. Les premières années ont été assez généralistes, puis nous avons abordé les thèmes des expositions (2015), des figures de médiateurs (2016 et 2020), des revues et périodiques (2017), des liens entre art et politique (2018) et enfin des musées (2019), toujours dans une perspective transculturelle. Le principe est de donner la parole à des intervenantes et intervenants à différents stades de leurs recherches, et notamment à des doctorantes et doctorants, afin de proposer également une approche méthodologique aux étudiantes et étudiants de master. Le volume important des interventions depuis dix ans, plus d'une cinquantaine, ainsi que le caractère inédit de la plupart d'entre elles font que je souhaiterais à moyen terme en publier un certain nombre dans un volume collectif.

¹⁵⁵ Yves Chevrefils Desbiolles, *Waldemar-George critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Rennes, PUR, 2016.

¹⁵⁶ Ambre Gauthier, *Les revues de galeries en France dans l'entre-deux-guerres (1918-1940)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Rémi Labrusse, Université Paris Nanterre, 2015.

l'impressionnisme au fauvisme¹⁵⁷, ont exploré pour le séminaire de nouvelles pistes de recherche. Julie Sissia a creusé la question du rôle des revues dans le programme de recherches « Own Reality. À chacun son réel » mené par Mathilde Arnoux au Centre allemand d'histoire de l'art tandis que Victor Claass soulignait le rôle des revues dans le parcours de Julius Meier-Graefe entre l'Allemagne et la France. Philipp Leu, qui venait de terminer une thèse sous la direction d'Evangelina Stead¹⁵⁸ a enfin proposé une réflexion sur la matérialité des revues et sa prise en compte dans leur numérisation. Ce vaste panorama montrait que l'appel du colloque de 2008 avait été entendu.

Mes recherches personnelles n'ont quant à elles pas directement porté sur les revues, ou sur les périodiques en général, mais les méthodes comme les enjeux portés par ce champ particulièrement dynamique de l'histoire de l'art ont largement influé sur ma manière de les aborder. La monographie sur une revue ou un périodique n'est pas en effet, loin s'en faut, la seule manière d'interroger les problématiques liées aux revues. Dans mes différents travaux consacrés aux transferts culturels ou aux questions de médiation et de réception, je n'ai ainsi jamais considéré les périodiques comme une simple source, un simple réservoir d'articles propres à retracer une réception critique. Ce que Mica Gherghescu écrit des revues d'art peut s'étendre à l'ensemble des périodiques qui, « grâce à leur fonction éminemment “relationnelle” », « constituent des outils stratégiques pour explorer les dynamiques intellectuelles et artistiques synchrones, faites d'histoires superposées, d'inflexions idéologiques variées¹⁵⁹ ». Cette fonction « relationnelle », autrement dit cette capacité qu'ont les périodiques à faire réseau, réseaux dont ils sont aussi les reflets, m'avait intéressée dès ma thèse dont un chapitre était intitulé « Les revues françaises : un contact partial avec l'art allemand ». Les principaux médiateurs auxquels je m'intéressais alors étaient en effet souvent soit directeurs de revue – Paul Westheim ou Christian Zervos – soit critiques d'art – Waldemar George ou Émile Tériade – et leur capacité à influencer sur la réception de l'art allemand en France tenait précisément à leur inscription dans des réseaux. Comprendre le rôle des périodiques supposait d'analyser non seulement le texte des articles ou la correspondance de ces différents médiateurs, mais aussi l'objet revue jusque dans ses marges : ainsi des comptes rendus

¹⁵⁷ Oriane Marre, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Arnaud Pierre, Université Paris-Sorbonne, 2016.

¹⁵⁸ Philipp Leu, *Les revues littéraires et artistiques (1880-1900). Questions de patrimonialisation et de numérisation*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée sous la direction d'Evangelina Stead, Université Paris-Saclay, 2016.

¹⁵⁹ Mica Gherghescu, « Grilles et arborescences. Le rôle des revues dans la construction de l'espace artistique moderne », in *Modernités plurielles 1905-1970*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013, p. 39-51.

d'articles de revues allemandes parus dans la traditionnelle rubrique de la « Revue des revues »¹⁶⁰ ou des publicités partagées entre revues françaises et revues allemandes – entre *Action* et *Das Kunstblatt* ou *Der Querschnitt*, comme entre *Cahiers d'art* et *Der Querschnitt* par exemple –, témoignages de possibles collaborations. Je m'intéressais aussi à l'inscription des revues d'art dans le champ plus large qu'est celui des périodiques, voire de la presse en général. Un article comme celui que j'ai consacré à la réception de Grosz soulevait ainsi la question à la fois de la multiplicité de réseaux et de la réception différentielle entre la presse généraliste et les revues d'art, piste que je creusais pour une intervention en 2011 au séminaire de François Robichon à Lille 3 portant sur « La diffusion de George Grosz en France au travers des revues d'extrême-gauche ». La confrontation entre les revues d'art ou les revues généralistes et la presse quotidienne s'avère toujours riche et permet souvent de faire avancer la recherche. J'avais ainsi, dans ma thèse, en m'appuyant essentiellement sur des périodiques culturels et généralistes et alors que *gallica* n'offrait pas les mêmes outils de recherche plein texte qu'aujourd'hui, souligné le peu d'écrits consacrés à aux expositions d' « art dégénéré » en France. L'article qu'y a consacré Catherine Wermester¹⁶¹ puis le mémoire de master 2 d'Hélène Duret soutenu en 2017¹⁶², qui reposait sur un dépouillement systématique de la presse, ont permis de largement relativiser cette conclusion.

Parmi les pistes ouvertes par le plan retenu pour les actes du colloque sur les revues de 2008 – « Les hommes », « Les groupes », « Les programmes » –, c'est celle des « hommes » que je choisis ensuite de creuser. En 2012 se tint à Dresde une importante exposition consacrée à Will Grohmann, fruit d'un travail de recherches de plusieurs années mené par Konstanze Rudert dans les écrits et les archives de l'historien et critique d'art allemand. Outre un imposant catalogue¹⁶³ et un volume de ses écrits¹⁶⁴, un colloque international fut également organisé dont les actes ont été publiés. J'y participais par une intervention sur Grohmann comme médiateur

¹⁶⁰ Face à la difficulté d'être informé des expositions se tenant à l'étranger, Guillaume Janneau affirme en 1924 : « Il reste une source de renseignements : les revues d'art. Feuilletons-les » (G.J., « Et nos voisins », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} juillet 1924, n° 13, p.297).

¹⁶¹ Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition d'art dégénéré », in *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, actes du colloque Université Paris I-Panthéon Sorbonne, publication en ligne 2010. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf>

¹⁶² Hélène Duret, *La Lie de l'art. La réception des exposition d'art « dégénéré » en France 1937-1939*, mémoire de Master 2 en histoire sous la direction de Julie Verlaine, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01708028/document> Hélène Duret est intervenue sur ce thème lors de mon séminaire de recherche en 2018.

¹⁶³ *Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee ... Richer, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann*, cat.exp. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 27 septembre 2012-6 janvier 2013, München, Hirmer Verlag, 2012.

¹⁶⁴ Will Grohmann, *Texte zur Kunst der Moderne*, München, Hirmer Verlag, 2012.

de l'art allemand en France durant l'entre-deux-guerres¹⁶⁵ [n° 13 du recueil de travaux]. Il ne s'agissait pas alors d'étudier seulement les réseaux du critique d'art en France, et plus particulièrement ses liens avec Christian Zervos et la revue *Cahiers d'art*, analysés par Christian Derouet durant le même colloque. Je tentais plutôt de comprendre le fonctionnement même du phénomène de médiation au travers des revues en m'attachant aux choix des artistes traités ainsi qu'aux articles critiques eux-mêmes, à leur forme, à leur contenu, et à leurs illustrations. Or cette approche permettait de mettre l'accent non seulement sur les choix subjectifs de Grohmann – il écrit sur les artistes qu'il apprécie et non dans la perspective de proposer une vision d'ensemble de l'art allemand en France – mais aussi sur la façon dont il prend en compte l'horizon d'attente supposé des Français. Les artistes qu'il décide de présenter sont ainsi ceux qui lui semblent les plus à même d'être reçus par les Français car leur art a une dimension plus européenne – Klee, Kandinsky, Baumeister. Les recherches que j'ai récemment menées sur la réception en France de Franz Marc et d'August Macke dans les années 1960 et 1970 dans le cadre de la journée d'études organisée par le Musée de l'Orangerie et le Centre allemand d'histoire de l'art¹⁶⁶ témoignent du même type de discours de sa part après-guerre. Cette volonté de médiation s'illustre aussi par le caractère très pédagogique de ses articles, sans doute dû également à son poste de professeur au König-Georg-Gymnasium de Dresde de 1914 à 1933¹⁶⁷, et par sa capacité à multiplier les supports quand cela s'avère nécessaire. Alors qu'un article de fond sur Baumeister semble impossible au sein de *Cahiers d'art*, l'historien d'art allemand fait ainsi paraître un volume sur le peintre à la NRF en 1931¹⁶⁸ et un essai dans un numéro spécial de la revue belge *Sélection* la même année¹⁶⁹. Cette réflexion sur les supports de médiation s'avérait d'autant plus intéressante que le colloque proposait différentes approches des écrits de Grohmann dans un cadre européen¹⁷⁰. Néanmoins, pour saisir véritablement ce qui

¹⁶⁵ Marie Gispert (traduction allemande de Dagmar Hunold), « Will Grohmann, Mediator der deutschen Kunst in Frankreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen », in *Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918-1968*, actes du colloque Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, Berlin, 3-5 décembre 2012, Dresden, Sandstein Verlag, 2013, p. 50-55.

¹⁶⁶ Marie Gispert, « Franz Marc et August Macke, des *Sources du XX^e siècle à Paris-Berlin* : une histoire française du *Blaue Reiter* dans les années 1960 et 1970 », intervention à la journée d'études « Franz Marc et August Macke. Deux artistes allemands face à l'histoire », Paris, Musée de l'Orangerie-Deutsches Forum für Kunstgeschichte, 2 avril 2019. Cette intervention devrait faire l'objet d'un prochain article.

¹⁶⁷ Voir Annika Johannsen, « Kunsterziehungsabende und künstlerische Bildung. Will Grohmann als Pädagoge », in *Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918-1968*, *Op.cit.*, p. 22-33.

¹⁶⁸ Will Grohmann, *Willi Baumeister*, Paris, NRF, collection « Peintres nouveaux », 1931.

¹⁶⁹ Will Grohmann, « L'évolution de Baumeister », in *Willi Baumeister, Sélection*, cahier 11, Anvers, 1931, p. 1-9.

¹⁷⁰ Voir notamment Annika Johannsen, « “An independant school of modern art” – Will Grohmann und England », in *Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa*

dans ses écrits relève d'une volonté de médiation spécifiquement tournée vers le public français, il serait nécessaire de comparer textes français et textes allemands sur un même artiste, étude qui reste encore à mener et suppose de prendre en compte l'ensemble de la bibliographie de Grohmann.

Bibliographies de critiques d'art francophones : un programme de recherches inédit et fédérateur

L'intérêt et la richesse d'une approche globale de la bibliographie d'un critique d'art fut l'une des convictions qui nous guida avec Catherine Méneux lorsqu'en 2014 nous lançâmes, à son initiative, le programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones*. Il aboutit en février 2017, grâce au soutien du Labex CAP, de la Comue Hésam, de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'HiCSA, à la mise en ligne d'un dispositif donnant accès sous forme de .pdf aux bibliographies primaires, secondaires et aux fonds d'archives d'auteurs ayant pratiqué la critique d'art des années 1850 aux années 1950 ainsi qu'à une base de données réunissant l'ensemble des références des bibliographies primaires¹⁷¹. Largement enrichi depuis, le dispositif propose aujourd'hui les bibliographies de 41 auteurs et la base de données compte plus de 25000 références.

Ce programme s'inscrivait dans une dynamique active de recherches sur la critique d'art dans le champ de l'histoire de l'art. Depuis la fin des années 1980 et les travaux fondateurs de Jean-Paul Bouillon¹⁷², celle-ci avait cessé d'être étudiée exclusivement par les chercheurs en littérature et, corrélativement, uniquement *via* les seuls écrivains-critiques d'art pour devenir un objet d'études en soi. Pour autant, et malgré le développement d'études de qualité sur la critique d'art ou ses supports, celles-ci continuaient souvent de passer par des corpus fragmentés et des anthologies, c'est-à-dire par la publication d'extraits choisis et commentés de textes retenus le plus souvent en fonction de l'intérêt de leur objet – artiste, œuvre ou mouvement consacrés par la postérité. Cette forme de l'anthologie, je l'avais moi-même pratiquée pour le *Mercure de France*, même si mon objet était déjà la pratique de la critique

1918-1968, *Op.cit.*, p. 56-61 et Michel Gribenski, « National, international, supranational: Will Grohmann und Europa », *Ibid*, p. 34-39.

¹⁷¹ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr>

¹⁷² *La Critique d'art en France 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1987, C.I.E.R.E.C., université de Saint-Etienne, 1989 et surtout *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France (1850-1900)*, texte réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990.

d'art elle-même. Il s'agissait dès lors pour notre programme de recherches de prendre en compte non seulement le contexte d'énonciation mais l'identité des auteurs eux-mêmes, dans une approche monographique. Cette approche *via* les auteurs existait certes dans des ouvrages antérieurs comme le *Dictionnaire de la critique d'art à Paris* de Claude Schvalberg¹⁷³ ou dans les bases de données comme le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* mis en ligne sur le site de l'INHA, qui inclut de nombreux critiques d'art¹⁷⁴, ou le répertoire des critiques d'art des *Archives de la critique d'art*¹⁷⁵. Mais, comme pour tout dictionnaire ou répertoire, c'était alors la biographie qui était systématiquement mise en avant, sous la forme de notices, alors que nous nous proposons d'aborder les auteurs par le biais de leur bibliographie.

L'un des enjeux du programme de recherches a en effet été de proposer des bibliographies qui soient les plus exhaustives possibles et présentées de la manière la plus objective possible. Il ne s'agit pas là d'un simple souci documentaire mais bien d'une conviction méthodologique qui permet de revoir en profondeur la manière d'aborder la critique d'art et les critiques d'art. Les bibliographies, interdisciplinaires, sont en effet présentées de manière non discriminante, puisqu'il n'y a pas de typologie ou de classement autres que le support de diffusion du texte (article, ouvrage ou collaboration à des ouvrages collectifs). Aussi notre travail ne vise-t-il pas à l'appréciation de la valeur critique du texte ni à celle d'un critique par rapport à un autre mais à une vision d'ensemble de la production littéraire des auteurs concernés, quel que soit le champ artistique sur lequel leur regard s'est porté (photographie, cinéma, beaux-arts, architecture, etc.). Il évacue donc la question mal posée du bon ou du mauvais critique, et permet ainsi une approche renouvelée à la fois de la production critique de chaque auteur – aucun texte ne prenant le pas sur un autre – et sur la critique d'art en général dont le champ se voit élargi à une grande diversité à la fois d'objets et de supports tout en étant resitué dans un contexte scriptural global. Il ne s'agit donc pas seulement de donner le même poids à chacun des auteurs traités, mais également de considérer l'ensemble de leurs écrits, à la fois sur les arts visuels, pris dans leur globalité sans hiérarchisation des arts, et sur d'autres sujets. Prendre en compte l'ensemble de la bibliographie d'un auteur, y compris au-delà des seules références artistiques, permet ainsi de mieux appréhender la place de la critique d'art au sein de sa production écrite mais aussi de la resituer chronologiquement dans sa carrière. Le travail effectué pour compléter un certain

¹⁷³ Claude Schvalberg (dir.), *La critique d'art à Paris : 1890-1969*, préface de Jean-Paul Bouillon, Rennes, PUR, 2014.

¹⁷⁴ <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>

¹⁷⁵ <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur?filter=A>

nombre de bibliographies s'est ainsi avéré déterminant dans une mise en perspective de l'activité de critique d'art. Marie-Amélie Chartroule, *alias* Marc de Montifaud était par exemple essentiellement connue pour ses ouvrages plutôt subversifs et ses articles sur les beaux-arts publiés dans *L'Artiste* et *L'Art moderne*. Le travail de recensement mené au sein de l'équipe de recherches par Barbara Dramé et Marion Baldenberger au sein du journal *La Fronde* a permis de mettre en lumière l'ensemble des articles politiques qu'elle avait par la suite signés sous le pseudonyme d'IBO, et qui constituent en réalité un volume beaucoup plus important que ses articles de critiques d'art¹⁷⁶.

La prise en compte de cette essentielle polygraphie comme la déhiérarchisation des références posent néanmoins la question du choix des auteurs traités par le programme de recherches. Si nous pensons nos méthodes inédites, notre ambition n'a jamais été, en revanche, de proposer une nouvelle définition de la critique d'art, ni même du critique d'art. Plusieurs auteurs ont, depuis Albert Dresdner¹⁷⁷ jusqu'à Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot¹⁷⁸, tenté d'en définir les principales caractéristiques. Nous en avons retenu certaines dans une approche qui fut très empirique. Le titre choisi pour le programme et le dispositif en ligne est celui de « critiques d'art francophones » mais les termes exacts seraient plutôt « auteurs ayant pratiqué la critique d'art », sans que celle-ci ait forcément été leur activité principale et moins encore comme une hypothétique catégorie socio-professionnelle. Ces auteurs ont *a minima* rédigé un nombre non négligeable d'articles sur l'art qui leur était contemporain publiés dans la presse quotidienne ou dans des périodiques. Le choix était de toute façon limité par le fait que nous travaillons d'abord sur l'existant : constituer la bibliographie complète d'un auteur demande des années de travail et nous sommes donc d'abord partis de travaux antérieurs que l'équipe de recherche a, le cas échéant, complétés. Les listes des critiques qui ont été établies l'ont donc été en fonction des bibliographies disponibles et non pas seulement de l'importance des critiques. Trois critères ont néanmoins été déterminants dans le choix de ces auteurs, outre le fait qu'ils aient pratiqué la critique d'art : que leur activité principale se soit déroulée entre les années 1850 et 1950, qu'une majorité de leurs écrits aient été rédigés en français, qu'ils aient écrit sur les arts visuel, quel que soit le domaine auquel ils se sont particulièrement attachés¹⁷⁹. Les

¹⁷⁶ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/marc-de-montifaud>

¹⁷⁷ Albert Dresdner, *Entstehung der Kunstkritik*, München, Bruckmann, 1915 (*La Genèse de la critique d'art*, traduction française de Thomas de Kayser, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Centre allemand d'histoire de l'art, 2005).

¹⁷⁸ Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot, « Préface. Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art », in *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international de l'Université de Rennes 2, 1999, Rennes, PUR, 2002, p. 9-16.

¹⁷⁹ L'amplitude déjà importante du programme de recherches ne nous a pas permis de prendre en compte les critiques littéraires, musicaux et théâtraux bien que des ponts existent évidemment, par exemple pour les premiers

bornes chronologiques permettent ainsi d'étudier dans un premier temps trois ou quatre générations d'auteurs et de travailler sur une période marquée par la professionnalisation du métier de critique et d'historien de l'art, ainsi que par le développement sans précédent des Salons et du marché. Dans la mesure où les bibliographies sont considérées dans leur ensemble, les dates extrêmes de la base excèdent cependant ces bornes¹⁸⁰. Le critère de la langue française suppose quant à lui que le dispositif est susceptible d'accueillir des acteurs des scènes françaises, belges, suisses ou canadiennes, tout en prenant également en compte le contexte colonial. De plus, de nombreux écrivains se sont exprimés dans plusieurs langues et nous avons souhaité abattre les frontières linguistiques en publiant les bibliographies considérées comme complètes de ces auteurs. Sont par exemple pris en compte les écrits en italien et en français de Ricciotto Canudo¹⁸¹, les écrits en polonais ou en français pour Teodor de Wyzewa¹⁸² ou le rôle les premiers écrits en grec de Tériade¹⁸³, ce qui permet de réfléchir au choix de la langue utilisée selon le sujet traité, la chronologie ou le support de publication. La vocation interdisciplinaire de la base est enfin essentielle : lorsque nous avons travaillé sur la constitution du corpus des auteurs, nous n'avons pas privilégié les seuls critiques généralistes mais également sélectionné des auteurs plus spécialisés dans le cinéma, la photographie ou l'architecture. Sont aujourd'hui en ligne des bibliographies comme celles de Canudo mais également de Marcel Carné¹⁸⁴, Louis Chéronnet¹⁸⁵, Robert Demachy¹⁸⁶ ou Frantz Jourdain¹⁸⁷.

Une telle ambition ne pouvait être envisagée qu'au sein d'une équipe de recherche qui soit elle-même large et pluridisciplinaire et le programme fut l'occasion de fédérer la recherche autour de la critique d'art pour constituer un véritable réseau. L'équipe a d'abord réuni, outre Catherine Méneux et moi-même, des spécialistes à la fois d'histoire du cinéma (Christophe Gauthier), de la photographie (Éléonore Challine) et de l'architecture (Éléonore Marantz-Jaen) mais aussi une chercheuse (Orélie Desfriches-Doria) et un chercheur (Gérald Kembellec) en Sciences de l'information et de la communication (SIC) afin de mettre en œuvre le programme de recherche.

critiques de cinéma qui souvent venaient du théâtre ou de la musique. Néanmoins, les références littéraires ou musicales d'auteurs retenus par ailleurs pour leur écrits sur les arts visuels ont bien évidemment été conservées. Sur cette question de la polygraphie des critiques, voir Isabelle Mayaud et Séverine Sofio, « La critique artistique et musicale, un objet de recherches à investir au croisement des disciplines », *Sociétés & Représentations*, n° 40, 2015/2, p. 9-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2-page-9.htm>

¹⁸⁰ La plus ancienne référence date de 1843 avec un article de Champfleury, la plus récente de 1989 avec une publication posthume de Jean Cassou.

¹⁸¹ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/ricciotto-canudo>

¹⁸² <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/teodor-de-wyzewa>

¹⁸³ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/e.-teriade>

¹⁸⁴ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/marcel-carne>

¹⁸⁵ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/louis-cheronnet>

¹⁸⁶ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/robert-demachy>

¹⁸⁷ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/frantz-jourdain>

Par la suite, l'enjeu même de proposer les bibliographies les plus complètes possibles supposait de mettre en réseau les chercheurs : les spécialistes de critique d'art, avec qui nous avons échangé, celles et ceux qui avaient travaillé sur un auteur et acceptaient de verser sa bibliographie à la base, d'autres qui les relisaient ou les complétaient. Ce n'est que grâce à la conviction commune de ces chercheuses et chercheurs de la nécessité d'une recherche ouverte et partagée qu'un tel programme a été possible. Cette émulation fut très efficace et la prolifique bibliographie de Georges Besson¹⁸⁸ – 2132 références ! —, si elle repose sur la thèse de Chantal Duverget sous la direction de Jean-Marc Poinot¹⁸⁹, n'a par exemple pu être complétée qu'avec les apports de Gwenn Riou, alors doctorant sous la direction de Rossella Froissart¹⁹⁰, pour les articles dans les revues communistes, et de Julien Faure-Conorton, en thèse d'histoire de la photographie à l'EHESS¹⁹¹, pour les premiers écrits sur la photographie pictorialiste. Ce réseau, intégrant également conservateurs et conservatrices des musées ou des bibliothèques, dépasse largement le cadre de l'histoire de l'art, la critique étant, par sa nature textuelle, ses lieux de publication et les acteurs qu'elle met en relation au carrefour de plusieurs disciplines. Ce programme de recherche a enfin été l'occasion de fédérer les étudiants et étudiantes, qu'ils et elles soient en master ou en doctorat. Encadré-e-s par les vacataires scientifiques successives Anne-Sophie Aguilar pour 2014-2015 puis Lucie Lachenal à partir de 2015, qui ont contribué de façon déterminante à la réussite du programme, ce sont ainsi une soixantaine d'étudiantes et d'étudiants du master 1 au doctorat, majoritairement de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne mais aussi de l'École du Louvre, qui ont participé au programme de recherches. Ils et elles ont été chargé-e-s de la complétion des bibliographies, de l'éditorialisation mais aussi du travail de saisie des données dans la base. Le programme a donc constitué un cadre de formation, formation à la recherche, aux outils informatiques mais également aux problématiques des humanités numériques.

¹⁸⁸ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/george-besson>

¹⁸⁹ Chantal Duverget, *Georges Besson, critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Jean-Marc Poinot, Université Rennes 2, 1997.

¹⁹⁰ Gwenn Riou, *La lutte idéologique sur le front artistique : les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Rossella Froissart, Université Aix-Marseille, 2019.

¹⁹¹ Julien Faure-Conorton, *Caractérisation, contextualisation et réception de la production photographique de Robert Demachy (1859-1936)*, thèse de doctorat en histoire et théorie des arts sous la direction de Michel Frizot, EHESS, 2015.

Les humanités numériques et la critique d'art : apports et limites

Les humanités numériques, comprises comme un ensemble d'outils et de méthodes applicables à la recherche en sciences humaines et permettant d'enrichir, analyser et diffuser ses objets par le biais de technologies issues de l'informatique, ne sont plus aujourd'hui chose nouvelle en histoire de l'art. De nombreux projets de recherche, dont certains, comme le nôtre, en lien avec la critique d'art, ont depuis une petite dizaine d'années pris appui sur les possibilités qui leur sont ainsi offertes. Nous avons pu, lors de la séance annuelle « Critique d'art et humanités numériques » au sein du parcours « Documentation et humanités numériques » de l'École du Louvre que nous assurons depuis 2017 avec Catherine Méneux, en dessiner les principaux enjeux, méthodes et réalisations. De la numérisation de textes de périodiques – qui pose la question du choix des périodiques traités mais également de la manière dont cette numérisation prend en compte la matérialité de l'objet¹⁹² – au travail statistique sur la lettre de ces textes par le biais du traitement automatisé des langues (TAL)¹⁹³ en passant par le dépouillement mis en ligne des sommaires de périodiques¹⁹⁴ assorti ou non de bases de données requêttables¹⁹⁵, les possibilités sont très larges et s'insèrent également dans une réflexion générale sur l'apport des humanités numériques dans l'étude de la presse¹⁹⁶. Dans le cas de notre travail sur les bibliographies de critiques d'art francophones, le recours aux outils offerts par les humanités numériques s'avérait essentiel. D'abord parce qu'il permettait de mettre en œuvre la volonté de médiation qui était au cœur de notre projet : il s'agissait de mettre à disposition des chercheurs, et d'un public élargi, les bibliographies aussi exhaustives que possibles d'auteurs ayant pratiqué la critique d'art. En effet, même quand ce travail de référencement bibliographique avait été mené, notamment dans le cadre de thèses de doctorat, il n'était jamais publié et la mise en ligne semblait la seule solution possible pour le diffuser. Le fait d'adosser au répertoire alphabétique d'auteurs, permettant le téléchargement en pdf de ces bibliographies, une base de données agrégeant toutes les références primaires évitait également de refermer nos problématiques sur la seule approche monographique, sur la seule trajectoire individuelle de chacun de ces auteurs. Utile en raison de la quantité de références traitées, cette base de données proposant l'interrogation de tous les champs (auteur, type de publication, titre de périodiques, mots du titre, années, etc.) offre ainsi la possibilité de procéder non seulement à des approches diachroniques mais également à des coupes synchroniques ou thématiques permettant la constitution de corpus inédits.

¹⁹² Voir à ce propos l'excellente thèse déjà citée de Philipp Leu, *Les revues littéraires et artistiques (1880-1900). Questions de patrimonialisation et de numérisation, op.cit.*

¹⁹³ C'est ce que proposait par exemple le projet MONADE (Méthodes et Outils Numériques de la recherche en Arts, Design et Esthétique) dirigé par Nicolas Thély. URL : <https://www.openedition.org/17624>

¹⁹⁴ L'exemple le plus probant est le *Répertoire de cent revues d'histoire et de critique d'art francophones de la première moitié du XX^e siècle* déjà cité.

¹⁹⁵ La base PRELIA (Petites Revues de Littérature et d'Art) construite et animée par Julien Schuh propose ainsi non seulement une base de données mais également des outils de visualisation dynamiques. URL : <https://prelia.hypotheses.org>

¹⁹⁶ Voir à ce sujet l'important projet de recherches en cours Numapresse. URL : <http://www.numapresse.org/presentation-du-projet/>

Nous avons, avec Orélie Desfriches-Doria et Gérald Kembellec, retracé les principales étapes de la co-construction de ce dispositif et de cette base de données entre historiens et historiennes des arts visuels et chercheur et chercheuse en SIC dans un article récemment paru dans la *Revue ouverte d'ingénierie des systèmes d'information*¹⁹⁷ [n° 23 du recueil de travaux] qui met l'accent sur le nécessaire dialogue interdisciplinaire et ses formes. Dialogue fructueux puisque les chercheurs en SIC eux-mêmes ont pu faire du dispositif en ligne et de sa construction un objet d'étude¹⁹⁸. Dialogue complexe cependant. La pratique de cette interdisciplinarité se heurta à en effet à des problèmes sémantiques : un même terme, comme celui de répertoire par exemple, correspond pour les spécialistes en SIC à un autre contenu que celui, plus commun, que nous chercheuses et chercheurs en sciences humaines lui donnons et nombreuses furent au départ les incompréhensions en termes de contenus et de méthodes. Les différentes discussions permirent néanmoins d'aboutir à la conclusion qu'il était nécessaire de construire une base de données *ad hoc* tant les références que nous souhaitions y intégrer étaient hétérogènes, ce dont nous n'avions pas véritablement conscience et qui nécessita plusieurs prototypes successifs. Bien plus qu'un simple outil, le recours aux humanités numériques nous obligeait ainsi à un véritable travail de désambiguïation et de formalisation des références constituant les bibliographies de nos auteurs et participait pleinement à l'élaboration de nos hypothèses de travail. La constitution de ce que les spécialistes en SIC appellent des « données qualifiées » rencontre certes naturellement le travail scientifique de tout chercheur ou toute chercheuse en sciences humaines qui doit proposer des références fiables, c'est-à-dire vérifiées et complétées. Il fallait cependant pouvoir aussi faire entrer ces références, disparates quant à leur support ou leurs auteurs, dans les cases d'une base de données. Plutôt qu'un nivellement des différences entre ces références pour les traiter plus facilement, il nous a fallu réfléchir non seulement à leur nature éditoriale mais à la notion même d'auteur : que faire des propos rapportés ? des interviews ? des tracts ? des traductions ? des signature collectives ? des pseudonymes ? Pour chacune de ces questions il a fallu trancher, et, le cas échéant, complexifier encore le modèle de notre base de données. C'est dans le même temps une réflexion épistémologique originale sur les contours de la critique d'art qu'il a fallu mener, réflexion stimulée notamment par le

¹⁹⁷ Gérald Kembellec, Orélie Desfriches-Doria, Marie Gispert, « Bibliographie de critiques d'art francophones : un projet interdisciplinaire d'Humanités Numériques », *Revue ouverte d'ingénierie des systèmes d'information*, n° 3, juin 2020. URL : <https://www.openscience.fr/Bibliographies-de-Critiques-d-art-francophones-Un-projet-interdisciplinaire-d> Gérald Kembellec est également revenu sur sa propre expérience de cette collaboration dans un récent article pour *Sens critique* : Gérald Kembellec, « Dialogie disciplinaire en Humanités Numériques : vers une percolation épistémologique et méthodologique négociée », [*Sens public*], septembre 2020. URL : <http://sens-public.org/articles/1526/>

¹⁹⁸ Voir notamment les interventions de Gérald Kembellec à ce sujet à la MSH Sud à Montpellier (2017), à Lille 3 (2017), au Cnam (2017) ou à Montréal (2018).

format de la base de données. Recherche en devenir, la base de données permet la correction et la saisie de nouvelles références et ne fixe pas un savoir dans sa complétude – une bibliographie jugée complète. Au contraire, la masse des références permet d'en proposer de nouvelles approches et d'explorer la tension heuristique entre le monographique et le collectif, entre des échelles de temps diverses, entre des types d'écrits différents et finalement entre les multiples champs, artistiques, littéraires, journalistiques, politiques, dans lesquels s'inscrit la critique d'art.

Le travail en commun avec les spécialistes en SIC et particulièrement avec Gérard Kembellec nous a également permis de nous ouvrir à d'autres modes de diffusion des savoirs. Ainsi les données ont-elles été dès le départ pensées dans une logique d'*open-data* : celles-ci sont à la fois requêtables par le chercheur et moissonnables par des logiciels de gestion de références bibliographiques comme Zotero, Mendeley ou EndNote, l'interopérabilité du dispositif avec les technologies du Web de données étant assurée. Les données sont par ailleurs exportables dans des formats génériques (CSV et JSON) et une sélection de jeux de données ouvertes, éditorialisées pour les besoins des chercheuses et chercheurs en histoire de l'art, a été mise à disposition sur une page du dispositif en ligne¹⁹⁹. Un travail particulier a également été mené par Anne-Sophie Aguilar et Lucie Lachenal sur les périodiques dans lesquels écrivent nos auteurs. Ils ont ainsi fait l'objet d'un recensement systématique et été identifiés précisément par leurs titre et sous-titre, ville d'édition, dates extrêmes de publication, périodicité et ISSN, complétant même certaines notices d'autorité de databnf. Pensé d'abord pour éviter les erreurs de saisie qui auraient empêché la reconnaissance d'un même périodique par le moteur de recherche grâce à des champs pré-remplis, ce recensement qui contient aujourd'hui plus de 1600 périodiques offre de fait un formidable outil de connaissance et de réflexion aux chercheuses et aux chercheurs grâce notamment à un jeu de données dynamique, c'est-à-dire s'actualisant en même temps que la base²⁰⁰. Cet outil pourrait encore être affiné puisque nous avons, dans un document de travail, indiqué les numérisations existantes de ces différents périodiques. Il faudrait dès lors créer des hyperliens permettant, depuis une référence, de renvoyer vers ces numérisations.

La diffusion des savoirs est également passée par des formats de travail collectif inédits en histoire de l'art. Ainsi avons-nous, avec Gérard Kembellec, Anne-Sophie Aguilar et Lucie

¹⁹⁹ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/opendata>

²⁰⁰ Onglet « Jeux de données », « liste de toutes les revues analysées (jeu dynamique) ». <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/opendata>

Lachenal, organisé en février 2017 un hackathon²⁰¹ sous la forme d'un moment de travail collaboratif sur les données de la base pour en proposer une exploitation à la fois en histoire de l'art et en humanités numériques. Chercheuses et chercheurs en histoire de l'art ou en littérature mais aussi en SIC comme Marta Severo ou Pierre-Carl Langlais ont ainsi commencé à constituer des objets de recherche. Les posters réalisés durant et à la suite de ce hackathon – « La base de données : état des lieux et perspectives », « Visualiser la diversité des carrières : Champfleury et Castagnary », « Guillaume Apollinaire, l'art et les périodiques » – ont été présentés à la communauté scientifique grâce au soutien du CNAM lors de la journée d'études inaugurale le 31 mars 2017²⁰². Il s'agissait là encore d'une forme inédite qui s'appuyait notamment sur des datavisualisations, c'est-à-dire des cartes et graphiques réalisés à partir de données de la base. Or ces datavisualisations ne constituent pas de simples illustrations de résultats de recherche préexistants. C'est bien par le quantitatif, par le traitement statistique puis par leur visualisation que l'on obtient des résultats inédits, à condition toutefois d'avoir posé en amont des hypothèses de recherche pertinentes. Premier exemple, le poster proposant un état des lieux de la base permettait de visualiser sur l'ensemble de la période la part respective des articles de périodiques, des ouvrages et des préfaces. La faible part des préfaces, essentiellement rédigées pour des catalogues d'exposition, et sa faible évolution avant l'entre-deux-guerres témoigne ainsi de relations encore ténues entre les critiques et les marchands galeristes. Cela pose donc la question de la pertinence du fameux « système marchand-critique » qu'Harrison et Cynthia White croient voir émerger dès les années 1860²⁰³ et que Béatrice Joyeux-Prunel ou Léa Saint-Raymond avaient déjà remis en cause à partir d'autres sources, elles aussi statistiques²⁰⁴. Un second exemple en est le poster consacré à Champfleury et Jules-Antoine Castagnary. Pour deux critiques ayant défendu les mêmes tendances réalistes et naturalistes et dont une partie de la production est contemporaine, une datavisualisation montrait ainsi par des nuages de mots à quel point leur approche est cependant très différente. Réalisés à partir des titres des articles, ces nuages proposent une police de caractère de plus en plus élevée en fonction du nombre d'occurrence de chaque mot. Alors que chez Castagnary les mots « vie », « scènes » ou « mascarade » reflètent l'ancrage littéraire de sa production artistique, les mots

²⁰¹ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/data/Workshop-2017-02.pdf>

²⁰² Les posters sont disponibles en ligne : <https://tinyurl.com/posters-critiques-art>

²⁰³ Cynthia A. et Harrison C. White, *Canvases and careers. Institutional change in the French painting World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.

²⁰⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIII - 2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 25 août 2020, §41-46. URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3543> ; Félicie de Maupéou et Léa Saint-Raymond, « Les "marchands de tableaux" dans le Bottin du commerce : une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955." *Artl@s Bulletin* 2, no. 2 (2013): Article 7. URL : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol2/iss2/7/>

« Salons » ou « Beaux-arts », de même que la présence plus importante de noms d'artistes contemporains, signalent chez Champfleury une production qui s'inscrit plus explicitement dans le cadre de la chronique artistique. Le rôle heuristique de ces datavisualisations est enfin tout aussi convaincant lorsqu'il s'agit de travailler sur les réseaux, qui apparaissent comme le sujet par excellence pour les humanités numériques²⁰⁵. Ainsi la datavisualisation interactive réalisée par Pierre-Carl Langlais²⁰⁶ à partir des données de la base en 2017 permettait-elle de comprendre les relations entre les périodiques en fonction des auteurs en commun, les codes couleur permettant de mettre en avant les périodiques possédant plusieurs auteurs identiques. On pouvait ainsi prendre conscience à la fois de la mobilité de ces auteurs au sein de la presse mais également des réseaux qui pouvaient exister entre certains titres, hypothèses qu'il pouvait ensuite être utile de confronter à la réalité des collaborations et des liens interpersonnels.

Outil nécessaire, stimulantes en termes de méthodes et potentiellement heuristiques, les humanités numériques doivent cependant être maniées avec précaution dans le cadre de nos recherches sur les critiques d'art. D'abord parce que les données, avant d'être des données et des lignes de code, restent des textes écrits par des hommes et des femmes sur des supports particuliers, de l'encre sur du papier. Aussi est-il important que la base de données soit accompagnée du répertoire alphabétique d'autrices et d'auteurs et de pages dédiées qui, outre la bibliographie primaire, proposent également une bibliographie secondaire et un recensement des archives disponibles afin d'offrir aux chercheuses et aux chercheurs les outils interprétatifs nécessaires à une utilisation raisonnée de la base de données. Par ailleurs, si la base de données a bien une dimension exploratoire, cette fonction de *laboratoire* – concept emprunté à Franco Moretti à propos des études littéraires²⁰⁷ – est d'autant plus effective que le nombre de références et d'auteurs traités est important. Or force est de constater que sa représentativité est encore limitée. Ce sont ces limites que nous avons interrogées avec Gérard Kembellec lors d'une intervention au séminaire « La prosopographie : objets et méthodes » à l'ENS-Lyon en novembre 2017. Thierry Kouamé, l'un des animateurs du séminaire, était intervenu lors de la première partie du hackathon afin de présenter les enjeux de l'approche prosopographique en histoire et dans les sciences humaines en général²⁰⁸. Examinées sous cet angle, les conclusions

²⁰⁵ Voir notamment Martin Grandjean, « Introduction à la visualisation de données : l'analyse de réseau en histoire », *Geschichte und Informatik, Chronos*, 2015, p. 109-128. halshs-01525543 et Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 25 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13613>

²⁰⁶ <http://vintagedata.org/divers/reseauCritiquesArt/#L'Amour%20de%20l'art>

²⁰⁷ Franco Moretti (dir.), *La littérature au laboratoire*, traduction de Valentine Lëys avec la collaboration d'Alexandre Gefen, Philippe Roger et Jérôme David, Paris, Ithaque, 2016.

²⁰⁸ Son intervention est disponible sur le site. URL : <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/actualites.php>

que l'on peut tirer du dispositif en ligne ne sont que partielles et ne permettent pas encore de proposer une prosopographie des auteurs ayant pratiqué la critique d'art sur la période envisagée. Si l'approche de chaque auteur ou la comparaison de quelques auteurs, à la fois de manière diachronique et synchronique, peut s'avérer pertinente, une approche d'ensemble des auteurs de la base semble plus problématique. D'abord, le choix, raisonné, de ne donner qu'un nombre d'informations biographiques limité sur la page de chaque critique donne peu de prise à l'approche prosopographique. Il apparaîtrait néanmoins tout à fait envisageable de s'appuyer sur les caractéristiques des différentes bibliographies pour dresser un telle prosopographie. Néanmoins, même si le nombre de références est important, le nombre d'auteurs traités reste, en raison du temps nécessaire à la complétion et à l'éditorialisation d'une bibliographie, relativement faible et prend pour base des travaux préexistants. Ainsi toute approche d'ensemble se fait plutôt le reflet d'un certain état de l'historiographie de la critique d'art à notre époque que de la réalité de la pratique de la critique entre 1850 et 1950 : le faible nombre de femmes traitées ne reflète ainsi pas nécessairement leur absence parmi les critiques d'art mais simplement le peu d'intérêt que leur a porté la recherche, comme le montrent de récents travaux²⁰⁹. Il est de plus bien difficile d'estimer le nombre de critiques d'art actifs durant notre période à l'image de ce qu'avaient fait Christopher Parsons et Marta Ward pour le second Empire²¹⁰ et l'on ne sait donc même pas quelle part de la masse critique nos auteurs représentent. Si le dispositif en ligne et la base de données ne sont donc que partiellement exploitables pour des recherches d'ensemble en l'état, ils ont néanmoins déjà nourri de nombreux travaux et les problématiques soulevées comme les méthodes suggérées par notre programme de recherche ont permis de proposer une approche de la critique d'art et de son histoire selon une perspective élargie inscrite dans l'histoire culturelle en général.

Critique(s) d'art, nouveaux enjeux, nouvelles méthodes

Le programme de recherches *Bibliographie de critiques d'art francophones*, outre la mise en ligne du dispositif, a été l'occasion d'organiser un certain nombre de manifestations

²⁰⁹ À ce sujet, voir notamment les deux volumes (essais et anthologie) de Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, Presses du réel, 2012 ; Wendelin Guentner (dir.), *Women Art Critics in Nineteenth-Century France. Vanishing Acts*, Newark, University of Delaware Press, 2013 ; Charlotte Foucher Zarmanian, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 » et Heather Belnap Jensen, « Le privilège des femmes dans la critique d'art en France, 1785-1815 », *Sociétés & Représentations*, 2015/2, n° 40, p. 111-127 et p. 145-161.

²¹⁰ Christopher Parsons et Martha Ward, *Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press, 1986.

scientifiques²¹¹ dont la plupart des interventions ont été réunies dans le volume *Critique(s) d'art, nouveaux corpus, nouvelles méthodes* que nous avons dirigé avec Catherine Méneux et qui a été publié en ligne en mars 2019²¹². Ces différentes manifestations avaient d'abord vocation à incarner la vision à la fois ouverte et fédératrice de la critique d'art que souhaitait mettre en avant notre programme de recherches. L'ouverture était avant tout disciplinaire : alors que le dispositif en ligne prend en compte la grande diversité des écrits de nos auteurs, alors que la critique d'art est depuis toujours un objet d'études au croisement de diverses disciplines, il nous semblait essentiel de réunir des spécialistes venant de domaines de recherche différents. Aussi avons-nous, dès la première journée d'études²¹³, choisi de faire intervenir des chercheuses et des chercheurs sur les arts décoratifs (Rossella Froissart), le cinéma (Emmanuelle Champomier), la photographie (Julien Faure-Conorton) ou l'architecture (Hélène Jannièr) et le colloque de 2017²¹⁴ réunit également des spécialistes de ces différents médiums. Nous voulions cependant aller plus loin et interroger le regard d'autres champs que celui de l'histoire de l'art : outre l'intervention de l'historien Thierry Kouamé déjà évoquée, ce sont aussi des spécialistes de littérature qui sont intervenus comme par exemple Laurence Campa qui participait à l'une des tables rondes de la journée d'études inaugurales²¹⁵. Nous avons enfin tenté de croiser les regards sur la critique, notamment par le choix des modérateurs : c'est ainsi le sociologue Laurent Jeanpierre, qui venait de diriger avec Christophe Charle une histoire de *La vie intellectuelle en France*²¹⁶, qui modéra la section du colloque « Relecture de corpus : la place et l'impact du politique » qui réunissait historiens et historienne de l'art et historien culturaliste ; de même Carole Aurouet, historienne du cinéma, prit en charge la section « Nouveaux objets, nouveaux regards : vers de nouveaux paradigmes » qui réunissait un historien du cinéma mais aussi des historiennes et historiens de la photographie ou des arts plastiques. L'ouverture était également géographique, là encore à l'image du dispositif en ligne et de la prise en compte des auteurs francophones au sens large. Une table-ronde permettant de faire un état des lieux de la recherche sur la critique d'art notamment en Belgique et en Suisse

²¹¹ Journée d'études *Les critiques d'art francophones des années 1880 à l'entre-deux-guerres*, 25 juin 2015 ; hackathon *Bibliographies de critiques d'art francophones*, 3 février 2017 ; *Bibliographies de critiques d'art francophones. Journée d'études inaugurale*, 31 mars 2017 ; colloque *Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ?*, 17-18-19 mai 2017. Voir les programmes en ligne <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/actualites.php>

²¹² Marie Gispert, Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art, nouveaux enjeux, nouvelles méthodes*, Paris, HiCSA, publié en ligne en mars 2019. <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=1004&lang=fr>

²¹³ http://critiquesdart.univ-paris1.fr/Plaqueette_JE_Juin_2015.pdf

²¹⁴ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/data/programme-mai-2017.pdf>

²¹⁵ <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/data/BIBLIO-31MARS-2017.pdf>

²¹⁶ Christophe Charle, Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France. Tome 1. Des lendemains de la Révolution à 1914, Tome 2. De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016

fut ainsi organisée lors de la journée d'études inaugurale grâce à la présence de Laurence Brogniez (ULB) et Philippe Kaenel (UNIL). Ces manifestations, très ouvertes quant à leur contenu, étaient également une manière de fédérer à la fois les chercheurs, les institutions et les programmes de recherche intéressés à la critique d'art. Lors de la journée d'études de 2015 une table ronde a ainsi réuni Yves Chevrefils Desbiolles pour l'IMEC, Jean-Marc Poinot pour les *Archives de la critique d'art* et Hélène Védrine pour le séminaire TIGRE tandis que la journée d'études inaugurales était l'occasion de réunir Emmanuelle Bermès pour la BnF, Jean-Philippe Garric pour le Labex CAP et Philippe Perreaudin responsable de la bibliothèque de la Cité de l'architecture et du patrimoine autour de la question des « institutions culturelles et [des] humanités numériques ». Lors du colloque, enfin, furent présentés plusieurs programmes de recherche en cours sur la critique d'art comme MONADE déjà évoqué ou le projet PRISME dirigé par Antje Kramer Mallordy²¹⁷.

L'ouverture disciplinaire et géographique, par les confrontations d'objets et de méthodes qu'elle suppose, s'avéra particulièrement stimulante lors des discussions. C'est cette ouverture que nous avons choisi de conserver dans le numéro de *Regards croisés* consacré à la critique d'art dont j'ai été responsable²¹⁸, ainsi que pour la table ronde organisée en mai 2019 à ce sujet au Centre allemand d'histoire de l'art²¹⁹. Celle-ci réunissait en effet une sociologue venue de l'histoire de l'art, Séverine Sofio, un historien de l'art, Yves Chevrefils Desbiolles, une spécialiste en littérature qui enseigne aussi en SIC, Ivonne Riolland, une historienne de l'art qui est aussi critique d'art, Astrid Mania. La diversité de leurs travaux permettait ainsi d'interroger d'éventuelles approches spécifiques à la fois des auteurs, des supports et des publics de la critique d'art. Le numéro de *Regards croisés* envisageait la critique d'art dans une optique large : chronologiquement d'abord, puisque les articles portaient sur sa pratique depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours ; en termes de contenu également, puisqu'en allemand le terme « *Kunstkritik* », renvoie, on l'a déjà noté, au discours sur l'art de manière bien plus générale qu'en français et qu'il était dans ce numéro à la fois question de la critique d'art comme objet d'études et comme pratique contemporaine. Ce numéro était ainsi, comme la table ronde, l'occasion de réfléchir à la crise et aux questionnements que connaît la pratique actuelle de la critique, en France et en Allemagne comme ailleurs, en raison à la fois de la multiplicité des

²¹⁷ Ce programme de recherche au sein des *Archives de la critique d'art* repose sur l'analyse scientifique et sur le traitement documentaire des fonds d'archives de l'Association Internationale des critiques d'art (AICA) de 1948 à 2003. URL : <https://acaprisme.hypotheses.org>

²¹⁸ <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=988&lang=fr>

²¹⁹ <https://www.revue-regards-croises.org/français/manifestations/>

médiums – et notamment des médiums numériques²²⁰ – qui l'accueillent aujourd'hui et du soupçon sans cesse réitéré du manque de distance de la critique à son objet, l'art. Mais ces questionnements sont aussi ceux qui ont nourri une nouvelle approche de la critique d'art également perceptible sur les deux rives du Rhin²²¹. Cette approche, au-delà de la nouveauté des outils de recherche employés, interroge la figure des critiques, y compris en termes de genre. Elle considère également la nature non seulement axiologique mais également performative du discours critique, et, par là-même, le rôle de médiateur ou de prescripteur joué par *le* et *la* critique. Elle inscrit enfin la critique d'art dans un dense réseau contextuel qui ancre son étude du côté de l'histoire culturelle, loin du « genre autonome » que supposait Dresdner²²².

Toutes ces pistes, avec d'autres, sont également explorées dans les actes de la journée d'études de 2015 et du colloque de 2017 dans lesquels nous avons réuni, avec Catherine Méneux, les interventions de spécialistes – doctorants, post-doctorants, conservateurs et chercheurs – témoignant de la recherche française, belge, suisse mais aussi italienne, grecque ou britannique, tant en histoire de l'art, de l'architecture, du cinéma ou de la photographie que de la littérature. Cette publication de plus de 450 pages, parue en ligne en accord avec notre principe de publicité de la recherche, nous semble ainsi constituer à la fois une synthèse pluridisciplinaire et une véritable ouverture à de nouvelles problématiques pour la recherche sur la critique d'art et l'histoire de l'art en général. L'introduction que nous avons rédigée avec Catherine Méneux²²³ [n° 19 du recueil de travaux] témoigne de ces différentes pistes mais également de nos questionnements, matérialisés par exemple par l'organisation et l'articulation entre les textes dans les actes. Celles-ci sont en effet substantiellement différentes de celles du colloque lui-même²²⁴, non seulement parce que nous y avons adjoint des contributions antérieures mais

²²⁰ Sur ce rôle des supports de la critique d'art, voir notamment Ivonne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

²²¹ Du côté allemand, on peut penser notamment à l'école doctorale interdisciplinaire DFK *Kulturen der Kritik* créée en 2016 à l'Université Leuphana de Lüneburg, qui choisit le temps long de l'histoire de la critique, du XVIII^e siècle aux pratiques contemporaines, pour réfléchir à la fois à la critique comme instance de jugement, à la distance de la critique d'art à elle-même et à son objet mais aussi à la production de valeurs, économiques ou non, liées à l'inscription de la critique dans le champ artistique. <https://www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html> [consulté le 26 août 2020]. La critique d'art a également fait l'objet d'un symposium intitulé « The Value of critique » organisé par Isabelle Graw et Christoph Menke à Francfort en janvier 2017 dont les actes ont paru en 2019 : Isabelle Graw, Christoph Menke (Hg.), *The Value of Critique. Exploring the Interrelations of Value, Critique, and Artistic Labour*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, 2019.

²²² Albert Dresdner définit la critique comme un « genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (*La Genèse de la critique d'art, op.cit.*, p. 31).

²²³ Marie Gispert et Catherine Méneux, « Introduction », in Marie Gispert, Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, actes de la journée d'études, 25 juin 2015, et du colloque international, 13-15 mai 2017, mis en ligne mars 2019, p. 6-28. URL : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Critiques%20art%20Meneux%20Gispert_2019/01_INTRODUCTION.pdf

²²⁴ <https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=1004&lang=fr>

surtout parce que le colloque nous a permis de préciser et développer notre pensée. Sont ainsi interrogées successivement l'approche collective et la prosopographie, les notions de corpus et d'échelle, la question de la médiation et de la prise de parti, le rôle des critiques dans le système des -ismes mais aussi la génétique des discours critiques et leur caractère interdiscursif.

Ces actes, comme les manifestations dont ils rendent compte, ont d'abord été pensés avec une vocation interdisciplinaire. Non qu'il s'agisse d'écraser les différences qui existent naturellement en termes de support, de chronologie et d'acteurs entre les critiques de peinture ou de sculpture, de photographie, d'architecture ou de cinéma. Mais, outre le fait que plusieurs auteurs ont touché à divers champs, le fait de réfléchir à ces différences avec des méthodes et interrogations communes peut s'avérer fructueux. Ainsi de l'identité même des critiques et de leurs réseaux : qui sont les critiques d'art et dans quelle mesure peut-on en proposer une approche collective ? C'est plutôt l'hétérogénéité des auteurs de trois revues d'architecture liégeoises et de leurs réseaux que la contribution de Sébastien Charlier²²⁵ met en lumière tandis qu'Emmanuelle Champomier²²⁶ interroge la possibilité même d'une prosopographie des auteurs écrivant dans les revues cinématographiques des années 1900-1930 – deux articles qui posent donc également la question du degré de spécialisation des auteurs en fonction de la spécialisation des périodiques. De même, les réflexions sur la circulation des textes et des concepts semblent aussi pertinentes quels que soient les médias sur lesquels on travaille. Par les approches à la fois diachronique et synchronique que celles-ci supposent, à la fois entre les textes d'un même auteur et ceux d'auteurs différents, les problématiques soulevées sont analogues à celles que nous souhaitons mettre en avant par l'utilisation de la base de données. Plusieurs modalités de circulation peuvent alors être mises en avant. Un phénomène d'intertextualité peut d'abord être étudié entre les textes d'un même auteur, que les numérisations et les outils numériques permettent de mettre en valeur de manière plus évidente. C'est ce que montre le travail de Julie Morisson²²⁷ sur Aragon qui repose sur la numérisation assortie d'outils numériques des *Lettres françaises* menée par l'équipe Aragon de l'Institut des Textes et Manuscrits (ITEM) du CNRS. Plus encore que d'intertextualité, il peut s'agir d'intermédialité, qui montre comment les mêmes motifs et les mêmes principes esthétiques peuvent circuler non seulement entre les différents types de textes d'un auteur – qu'ils soient ou non à vocation critique – mais également entre différents médias. Or cette intermédialité est

²²⁵ Sébastien Charlier, « Les expressions de la critique dans les revues d'architecture éditées à Liège dans l'entre-deux-guerres », in *Ibid*, p. 30-52.

²²⁶ Emmanuelle Champomier, « Apports, limites et enjeux méthodologiques d'une approche prosopographique de la critique cinématographique », in *Ibid*, p. 53-65.

²²⁷ Julie Morisson, « Aragon et *Les Lettres françaises*, pour une numérisation critique », in *Ibid*, p. 393-407.

tout aussi intéressante pour les arts décoratifs que pour la peinture par exemple. Laurent Cazes²²⁸ démontre ainsi comment, pour Jacques-Émile Blanche, les portraits peints relèvent des mêmes motifs et des mêmes logiques que ses mémoires ou ses textes critiques quand Rossella Froissart²²⁹ révèle à quel point les actions de Guillaume Janneau comme administrateur du Mobilier national puis des Gobelins et donc ses interventions sur le terrain des arts décoratifs et de l'architecture doivent être comprises en lien avec le contenu de ses textes critiques. Plus diffuse que l'intertextualité, c'est enfin l'interdiscursivité qui peut être analysée, interdiscursivité qui ne repose pas nécessairement sur les liens intertextes mais sur des emprunts plus diffus, des notions communes. C'est ce que montre pour le cinéma le texte de Laurent Le Forestier²³⁰ qui explicite le caractère profondément interdiscursif des textes d'André Bazin, rédigés après-guerre mais dans lesquels il se montre particulièrement attentif aux revues spécialisées des années 1920 et 1930, suggérant ainsi une autre généalogie de la critique. L'intérêt de l'interdisciplinarité est enfin démontré par la contribution d'Éléonore Challine et Christophe Gauthier²³¹ qui étudient la circulation du concept de « photogénie » entre la critique photographique et la critique cinématographique.

Outre la vocation interdisciplinaire du programme de recherche, c'est également l'approche monographique et le parti pris de centrer nos recherches sur les auteurs plutôt que sur la réception critique qui ont pu être interrogés. Seule Claire Dupin²³² parvient à proposer une véritable approche prosopographique sur la population des critiques du Second Empire, en s'appuyant notamment sur des critères comme le nombre de salons rédigés, l'utilisation d'un pseudonyme, le genre ou la mobilité au sein de la presse. La focalisation sur les auteurs et la diversité de leur corpus permet néanmoins de réfléchir au rôle de médiateur du critique d'art et aux conditions dans lesquelles ses écrits peuvent avoir une dimension à la fois axiologique et militante. Ce médiateur peut d'abord l'être au sens où l'entendent les transferts culturels en favorisant par tous les moyens, y compris hors du cadre des périodiques dans lesquels il écrit, la diffusion d'artistes étrangers. Poppy Sfakianaki²³³ montre ainsi comment Tériade, en favorisant la réception des artistes espagnols à Paris avec l'argument de qualités « latines »,

²²⁸ Laurent Cazes, « L'expérience contre la théorie : situation de Jacques-Émile Blanche critique d'art », in *Ibid*, p. 379-392.

²²⁹ Rossella Froissart, « L'engagement moderniste de Guillaume Janneau », in *Ibid*, p. 408-417.

²³⁰ Laurent Le Forestier, « La critique cinématographique des années 1920-1930 lue par André Bazin, ou l'art d'en découdre en recousant », in *Ibid*, p. 438-450.

²³¹ Éléonore Challine, Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique ? », in *Ibid*, p. 418-437.

²³² Claire Dupin de Beyssat, « Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870 », in *Ibid*, p. 66-94.

²³³ Poppy Sfakianaki, « Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres », in *Ibid*, p. 273-294.

favorisait également sa propre intégration. Ce positionnement peut se faire parfois sous forme plus latente – par exemple par les interventions de secrétaires de rédaction dans les marges de la revue comme dans *L'Architecte* qu'étudie Guy Lambert²³⁴ – ou au contraire de manière plus radicale en utilisant tous les moyens disponibles, y compris sa propre notoriété comme artiste, lorsqu'il s'agit de défendre un nouveau médium comme la photographie²³⁵. L'articulation entre sa propre œuvre plastique et son positionnement comme critique d'art ne va cependant pas sans difficultés, ce que prouve bien la périlleuse position d'André Lhote lorsqu'il écrit sur le cubisme et plus particulièrement sur Picasso²³⁶. La partialité du discours critique n'est d'ailleurs pas souvent assumée comme le montre pour Christian Zervos le hiatus entre le positionnement de *Cahiers d'art* dont il prétend défendre l'impartialité et les différentes polémiques qu'il engage par ailleurs avec critiques et marchands qu'étudie Chara Kolokytha²³⁷.

La notion de corpus, centrale dans notre programme de recherche qui cherche à réunir des bibliographies aussi exhaustives que possible, peut enfin faire l'objet d'éclairages divers grâce aux perspectives de recherche ainsi ouvertes. Il peut alors s'agir de mettre au jour des corpus encore méconnus, comme celui de Roger Ballu²³⁸, ou de les envisager sous l'angle monographique plutôt que par le biais de périodiques afin d'en proposer une nouvelle analyse, ce que fait Philipp Leu²³⁹ pour Léon Maillard. La prise en compte de la diversité des écrits d'un auteur en termes de contenu ou de support permet également d'en affiner la connaissance, voire d'ouvrir de nouvelles perspectives : c'est ce que montrent Estelle Thibault²⁴⁰, à partir des articles de Charles Blanc parus dans *Le Temps* qu'elle met en perspective avec ses ouvrages les plus connus, et Oriane Marre²⁴¹, qui a exploité la bibliographie en ligne de Gustave Geffroy pour saisir le rôle de ses écrits politiques dans des périodes radicaux-socialistes. Une fois des corpus complets constitués, certaines variables peuvent également être utilisées pour proposer des sous-corpus pertinents pour la recherche, ce qui est précisément l'une des fonctions heuristiques de la base de données. Ainsi Margherita Cavenago²⁴² isole-t-elle les écrits rédigés

²³⁴ Guy Lambert, « “Laisser à chacun la liberté d'apprécier suivant ses goûts et ses tendances d'esprit” ? Une critique d'architecture dans un cadre confraternel. Paul Guadet et Henri Prudent à la rédaction de la revue *L'Architecte* (1906-1914) », in *Ibid*, p. 210-239.

²³⁵ Julien Faure-Conorton, « “Pro Domo” : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste (1890-1914) », in *Ibid*, p. 240-256.

²³⁶ Jean-Roch Bouiller, « André Lhote, Picasso et la question du cubisme français », in *Ibid*, p. 295-310.

²³⁷ Chara Kolokytha, « Christian Zervos critique d'art : partis-pris, polémiques et débats », in *Ibid*, p. 257-272.

²³⁸ Laure Barbarin, « Roger Ballu et *La Vie artistique*. Nouveau corpus », in *Ibid*, p. 96-111.

²³⁹ Philipp Leu, « Notes sur Léon Maillard, un critique “Pour l'art” », in *Ibid*, p. 112-119.

²⁴⁰ Estelle Thibault, « Charles Blanc et l'architecture : “une décoration qui se construit” », in *Ibid*, p. 120-139.

²⁴¹ Oriane Marre, « Le “chroniqueur épris des dessous d'humanité” : le politique dans la critique de Gustave Geffroy », in *Ibid*, p. 140-156.

²⁴² Margherita Cavenago, « Au-delà des limites géopolitiques et linguistiques : la critique francophone de Vittorio Pica (1862-1930) », in *Ibid*, p. 157-187.

en français par le critique italien Vittorio Pica pour mieux comprendre les modalités de la circulation des formes et des idées entre la France et l'Italie. Quant à Viviana Birolli²⁴³, elle s'attache à la forme spécifique du manifeste et à ses liens avec la critique d'art. La prise en compte de corpus non tronqués permet également de mettre en perspective l'emploi des -ismes par les critiques d'art. Tatsuya Saito²⁴⁴, en diversifiant les sources textuelles d'Ernst Chesneau et en les inscrivant dans une étude diachronique, parvient ainsi à mettre en avant à la fois son rôle dans la reconnaissance de l'impressionnisme mais également la requalification progressive des critères d'évaluation sous ce terme. Face à la floraison des -ismes de la fin du siècle, l'analyse fine des corpus de certains critiques, comme Roger Marx, Arsène Alexandre ou Gustave Geffroy, que propose Olivier Schuwer²⁴⁵ permet de démontrer qu'ils doutent de leur fonction stratégique tout en ne pouvant, face aux flux ininterrompus des œuvres, tout à fait s'y soustraire. Le discours est polysémique également chez Aragon et Besson, sur les bibliographies desquels s'appuie Gwenn Riou²⁴⁶ pour montrer la complexité de la notion de réalisme chez ces deux auteurs. C'est enfin également à partir de la notion de corpus, rapporté cette fois non pas à un auteur mais à un groupe d'artistes dont l'appellation n'est précisément pas un -isme que s'attache Catherine Méneux²⁴⁷ dans un texte qui interroge l'historicité de la catégorie de « Nabis ».

Large panorama de la recherche actuelle sur la critique d'art, ce volume collectif tente donc également d'ouvrir de nouvelles pistes et de nouveaux chantiers afin que l'étude de la critique soit enfin considérée comme relevant non de la seule histoire de la réception ou de la seule histoire littéraire mais comme participant pleinement d'une histoire culturelle et sociale de l'art, voire d'une anthropologie de la médiation.

DE L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS A L'HISTOIRE DU MUSEE : S'OUVRIR À DE NOUVEAUX CHAMPS

²⁴³ Viviana Birolli, « Le manifeste au crible de la base de données Manart : un défi critique pour une histoire(s) multiple(s) », in *Ibid*, p. 193-208.

²⁴⁴ Tatsuya Saito, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », in *Ibid*, p. 312-334.

²⁴⁵ Olivier Schuwer, « L'envers des processus de catégorisation ou l'auto-critique de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) », in *Ibid*, p. 335-354.

²⁴⁶ Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », in *Ibid*, p. 355-377.

²⁴⁷ Catherine Méneux, « Des "Symbolistes" aux "Nabis". La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », in *Ibid*, p. 452-539.

Les expositions comme objet d'études

Comme la critique d'art, les expositions constituent des objets de choix pour l'étude des médiations, la première existant par ailleurs difficilement sans les secondes. J'ai assez naturellement, dans le cadre de mes recherches sur les relations artistiques franco-allemandes et sur la diffusion de l'art allemand en France, été confrontée à la nécessité de reconstituer, analyser, commenter des expositions artistiques. Selon le principe adopté dans ma thèse de proposer des échelles d'analyse variées, j'ai à la fois proposé une vision d'ensemble – en retraçant une chronologie globale des expositions collectives et individuelles d'artistes allemands dans les galeries, salons et musées entre 1918 et 1940 – mais aussi étudié plus particulièrement certaines d'entre elles. Je m'intéressais alors aussi bien aux expositions dans les salons que dans les galeries ou les institutions publiques. J'ai ainsi consacré en 2006 un article à l'exposition de peintres-graveurs allemands à la Bibliothèque nationale de 1929²⁴⁸, préfiguration de mon essai dans le catalogue *Utopie et révolte* la même année puis publié en 2010 une contribution aux actes du colloque *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts* sur la participation de la Sécession berlinoise au Salon d'Automne de 1927²⁴⁹ [n° 8 du recueil de travaux] et suis intervenue la même année sur l'exposition de peintres allemands contemporains organisée à la galerie Bonjean en 1931 lors de la journée d'études « Exposer dans l'entre-deux-guerres : enjeux politiques, économiques et artistiques »²⁵⁰. L'étude de ces expositions s'avérait particulièrement pertinente dans le cadre de mes réflexions sur les transferts culturels. La participation de la Sécession berlinoise au Salon d'Automne de 1927 cristallise par exemple une bonne partie des enjeux liés aux relations culturelles franco-allemandes : question de la réciprocité des échanges – cette participation est un retour après la participation de sociétaires du Salon des Indépendants à la Sécession en 1925 –, tensions diplomatiques, choix des œuvres en fonction de l'horizon d'attente supposé du public français, réception par la presse française qui regrette d'y voir essentiellement des artistes allemands influencés par l'art français. Ces expositions témoignent alors de l'impasse

²⁴⁸ Marie Gispert, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2006, n° 23, p. 67-74.

²⁴⁹ Marie Gispert, « La Berliner Sezession au Salon d'Automne de 1927 », in *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, actes du colloque Paris, 30-31 octobre 2008, publication en ligne 2010. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>

²⁵⁰ Marie Gispert, « L'exposition de peintres allemands contemporains galerie Bonjean, 1931 », communication à la journée d'étude « Exposer dans l'entre-deux-guerres : enjeux politiques, économiques et artistiques » organisée par le CHCSC, Cinémathèque Française, Paris, 19-20 novembre 2010.

dans laquelle se trouvent de nombreux artistes allemands : originaux, ils sont rejetés comme trop germaniques ; influencés par l'art français, ils sont considérés comme des épigones.

Ces études, si elles s'inscrivaient dans mes problématiques de thèse, me semblent également intéressantes en termes de méthodes, l'histoire des expositions constituant à mon sens un terrain de jeu par excellence pour la chercheuse ou le chercheur en histoire de l'art. Elle convoque ainsi des sources extrêmement variées comme le catalogue, les articles critiques, la documentation, la correspondance voire les témoignages oraux liés à l'organisation de l'exposition ou à sa visite, mais également les photographies de l'accrochage ou les œuvres elles-mêmes. Une étude d'exposition, pour être menée avec pertinence, ne doit pas en effet se limiter à un travail d'archives, mais être accompagnée d'une analyse plastique des œuvres exposées afin d'en comprendre à la fois le choix, la réception, mais également la portée. Les expositions entretiennent en effet des liens complexes avec l'art et son histoire. Outre le fait qu'elles entérinent en quelque sorte l'existence sociale des œuvres d'art, les accrochages qu'elles proposent peuvent avoir une influence non seulement sur la façon dont elles sont reçues, mais sur la manière d'en écrire l'histoire. Reflets d'un certain moment de l'histoire de l'art, elles la construisent en retour. Étudier les expositions, plus encore en écrire l'histoire, suppose également un exercice intellectuel complexe fait d'allers-retours entre les différentes sources pour y trouver des éléments objectifs sur les œuvres exposées et leur accrochage tout en ayant conscience du caractère absolument partiel et partial de chacune de ces sources, relevant de logiques différentes et parfois contradictoires. Les recherches menées depuis une dizaine d'années par Rémi Parcollet²⁵¹ montrent par exemple à quel point même une vue d'exposition, que l'on pourrait considérer comme un simple document, relève en réalité de logiques subjectives qui doivent être prises en compte lorsqu'on envisage de les exploiter.

Ce sont certains de ces enjeux et de ces méthodes que nous avons interrogés avec Maureen Murphy en organisant en 2012 deux journées d'études intitulées *Voir, ne pas voir : les expositions en question*, dont les actes ont été publiés en ligne en 2014²⁵². L'ambition en était double. Il s'agissait de proposer une large approche, à la fois chronologiquement, thématiquement, et en termes de contenu. Les journées d'études prenaient en effet pour objet des expositions ayant eu lieu au cours du XX^e siècle, quel qu'en ait été le lieu et le contenu,

²⁵¹ Depuis sa thèse en 2009 (*La photographie de vue d'exposition*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain sous la direction de Serge Lemoine, Université Paris 4), Rémi Parcollet a écrit plusieurs articles à ce sujet et dirigé les actes *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella, 2018.

²⁵² Marie Gispert, Maureen Murphy (dir), *Voir, ne pas voir : les expositions en question*, actes des journées d'études INHA, 4-5 juin 2012, mis en ligne en février 2014. URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=680&lang=fr>

contenu néanmoins cantonné aux arts visuels. La problématique était en revanche resserrée sur la question du choix à l'œuvre dans de telles manifestations, des raisons de ces choix, de leurs conséquences, et des outils méthodologiques nécessaires pour les comprendre. Absence de certaines œuvres, ou même de certaines expositions, perception tronquée qui en découle, rapprochements entre des œuvres hétérogènes : ces choix ont pu être à l'origine d'importants malentendus mais aussi d'approches nouvelles et originales en histoire de l'art. Les journées d'études avaient été organisées en quatre temps, repris dans les actes. Une première partie interroge les modalités de choix dans les circonstances particulières où l'on choisit pour l'étranger. Les contributions abordent des expositions géographiquement et chronologiquement très différentes : Anne-Sophie Aguilar, la représentation de l'art français à la *Kunstaustellung* de Munich de 1913²⁵³, Cecilia Braschi, la participation française à la première Biennale de São Paulo en 1951²⁵⁴, Mathilde Arnoux, l'exposition « Présences polonaises » au Centre Pompidou en 1983²⁵⁵. Dans ces trois cas cependant peuvent être mis en exergue, outre les enjeux diplomatiques et politiques évidents dans la représentation de soi à l'étranger, le décalage d'une part entre ce que l'on montre à l'étranger et la réalité de la situation artistique de son pays – avec souvent l'idée d'une trompeuse unité –, d'autre part entre ce que l'on montre à l'étranger et ce que les organisateurs ou le public étrangers auraient attendu. La deuxième partie se concentre sur la question du médium : comment la tenue même d'expositions artistiques, le choix des œuvres et leur accrochage peuvent-ils influencer sur la légitimation de médiums qui avaient souvent été moins valorisés ou présentés comme de simples documents ? La contribution d'Hugo Daniel sur la section du dessin organisée par Werner Haftmann à la *documenta* de 1964²⁵⁶ démontre ainsi les spécificités de cette section par rapport aux autres sections de la manifestation tandis que celle de Laurence Schmidlin sur trois expositions new-yorkaises des années 1970²⁵⁷ témoigne de leur rôle dans la redéfinition du dessin comme pratique plutôt que comme médium. L'ambiguïté des enjeux liés à l'exposition de la photographie est également mise en lumière par le texte d'Éléonore Challine²⁵⁸ qui revient, à partir notamment du choix

²⁵³ Anne-Sophie Aguilar, « Enjeux esthétiques et politiques de la représentation de l'art français à l'étranger au début du XX^e siècle. Le cas de la *XI. Internationalen Kunstausstellung* de Munich, 1913 », in *Ibid.*

²⁵⁴ Cecilia Braschi, « La participation française à la Première Biennale de São Paulo. Une page d'histoire et d'historiographie de l'art, entre l'Amérique Latine et l'Europe », in *Ibid.*

²⁵⁵ Mathilde Arnoux, « *Présences Polonaises*, Centre Georges Pompidou, 1983. Singularité culturelle et artistique dans un monde bipolaire », in *Ibid.*

²⁵⁶ Hugo Daniel, « La *documenta* III de 1964 et l'exposition de dessins. Entre affirmation d'une autonomie et projet historiographique », in *Ibid.*

²⁵⁷ Laurence Schmidlin, « Exposer le dessin pour en circonscrire sa définition. Un exemple new-yorkais, 1973-1979 », in *Ibid.*

²⁵⁸ Éléonore Challine, « Les rétrospectives de photographie en France, entre histoire technique et goût des images anciennes (1925-1939) », in *Ibid.*

des commissaires pour les expositions photographiques, sur l'idée d'un glissement linéaire d'une approche technique à une approche plus esthétique. Quant à Ariane Pollet²⁵⁹, c'est l'ambiguïté entre mise en valeur artistique et enjeux commerciaux dans le lancement du département de photographie du MoMA qu'elle parvient à démontrer. C'est au regard de l'historien sur ces expositions, au voir « après coup » que s'intéresse la troisième partie. À partir de l'échec du projet d'exposition d'art allemand de Karl Nierendorf à Paris en 1931, que j'avais déjà en partie évoqué dans le texte pour la *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, ma propre contribution tente de proposer une méthodologie pour aborder la question des expositions n'ayant pas eu lieu²⁶⁰. Hélène Trespeusch²⁶¹ revient quant à elle sur les tentatives de réécriture de l'histoire de l'art par le biais des expositions au travers de trois expositions sur la deuxième École de Paris dans les années 1980. C'est enfin à une relecture historique et critique des « Magiciens de la terre » que s'attèlent Malick N'Diaye²⁶² et Maureen Murphy²⁶³. Une dernière partie était consacré à celles et ceux qui font les expositions, au travers d'abord des témoignages de Gaëlle Beaujean-Baltzer du Musée du Quai Branly²⁶⁴ et de Virginie Delcourt du MuMA mais aussi par une approche inédite de Rémi Parcollet²⁶⁵ montrant à quel point les relations entre un commissaire – Harald Szeemann – et un photographe de vues d'exposition – Balthasar Burkhard – ont pu influencer sur l'évolution de la figure du commissaire indépendant.

²⁵⁹ Ariane Pollet, « La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947) », in *Ibid.*

²⁶⁰ Marie Gispert, « Travailler sur des "non-expositions" : l'impossible exposition d'art allemand en France dans l'Entre-deux-guerres », in *Ibid.*

²⁶¹ Hélène Trespeusch, « Trop voir, mal voir : les difficultés d'une entreprise de réhabilitation », in *Ibid.*

²⁶² Malick Ndiaye, « *Magiciens de la terre* devant les modernités africaines : stratégies curatoriales et mondialisations artistiques », in *Ibid.*

²⁶³ Maureen Murphy, « Primitivismes d'hier et d'aujourd'hui : l'impact des choix dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain africain », in *Ibid.*

²⁶⁴ Gaëlle Beaujean-Baltzer, « Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade », in *Ibid.*

²⁶⁵ Rémi Parcollet, « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial », in *Ibid.*

Pour une histoire empirique des expositions ordinaires

L'organisation de ces journées d'études s'inscrivait dans le contexte du développement en France des études sur les expositions. Les premiers grands panoramas avaient été allemands et américains et consistaient essentiellement en une sorte d'anthologie, plus ou moins critique et problématisée selon les ouvrages, des expositions artistiques les plus emblématiques du XX^e siècle²⁶⁶. Alors qu'à la fin des années 1990, Jean-Marc Poinot avait en France ouvert la voie par ses réflexions plus spécifiquement consacrées à l'exposition de l'art contemporain²⁶⁷, se développaient au début des années 2010 à la fois une approche théorique comme celle de Jérôme Glicenstein et une approche méthodologique portée par des programmes de recherche ayant pour ambition de proposer une forme de « catalogue raisonné des expositions ». C'était l'enjeu du programme de recherche « Histoires des expositions » lancé au Centre Pompidou en 2010²⁶⁸, qui fut également l'occasion de retracer l'histoire de ce champ spécifique²⁶⁹. Grâce à cette bibliographie de plus en plus riche²⁷⁰, il apparaît évident, comme y insiste Glicenstein, que l'idée d'une rencontre immédiate entre le spectateur et l'œuvre est illusoire, et que celle-ci est toujours médiatisée par les modalités de l'exposition qui la lui présente. Il ne me semble pas pour autant que « ce sont les expositions qui font l'histoire de l'art²⁷¹ » ou que « l'histoire des expositions pou[r]rait en quelque sorte se substituer à celle des seules œuvres²⁷² ». Ce sont au contraire les interactions entre l'histoire des expositions et

²⁶⁶ Eberhard Roters (dir.), *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. exp. Berlin, Berlinische Galerie, Nicolai, 1988 ; Katharina Hegewisch et Bernd von Kluser, *Die Kunst der Ausstellung : eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main Leipzig, Insel, 1991 ; traduction française : *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Regard, 1998 ; Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994 et plus récemment Bruce Altshuler, (dir), *Salon to Biennial – Exhibitions that made art history*, vol. I 1863-1959, London, New York, Phaidon, 2008 et *Biennals and Beyond – Exhibitions that made art history*, vol.2 1962-2002, London, New York, Phaidon, 2013.

²⁶⁷ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Institut d'art contemporain, 1999, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Les Presses du Réel, 2020.

²⁶⁸ <https://histoiredesexpos.hypotheses.org>

²⁶⁹ Voir notamment Rémi Parcollet et Léa-Catherine Szacka, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & musées*, n° 22, 2^e semestre 2013, p. 137-162 ou Elitza Dulguerova, « Introduction », *Intermédialités / Intermediality*, n° 15, printemps 2010, « exposer/displaying », p. 9-14. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2010-n15-im3917/044671ar.pdf>

²⁷⁰ En témoigne notamment pour la recherche française, après *Displayer* (Karlsruhe), *The Exhibitionist* (Berlin), *Manifesta* (Amsterdam) la récente revue en ligne *exPosition* fondée par Hélène Trespeusch spécifiquement consacrée à ces questions : <http://www.revue-exposition.com>

²⁷¹ Parcollet et Szacka à propos des ouvrages de Altshuler (*Ibid*, p. 142).

²⁷² Jean-Marc Poinot à propos du point de vue adopté par les premières anthologies sur les expositions (Jean-Marc Poinot, « Histoire et esthétique de l'exposition », *Critique d'art* [En ligne], 34 | Automne 2009, mis en ligne le 25 janvier 2012, consulté le 29 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/449>)

l'histoire de l'art qui me paraissent les plus stimulantes et auxquelles j'ai tenté de réfléchir en choisissant précisément de ne pas travailler seulement sur des expositions « exemplaires » ou sur « celles qui ont fait l'histoire », mais aussi sur des expositions que l'on pourrait qualifier d'ordinaires. Si la réussite d'une exposition se mesure à la portée qu'elle a eue dans l'écriture de l'histoire de l'art, ou dans l'histoire de la médiation culturelle et des publics, alors n'étudier que les expositions exemplaires est biaiser d'emblée la question des liens entre histoire des expositions et histoire de l'art. Il s'agirait plutôt de proposer une grille d'analyse, une méthodologie, qui permettent de comprendre, à partir d'études de cas, pourquoi certaines de ces expositions ont eu une telle influence et d'autres non. De comprendre également en quoi cela tient à l'exposition elle-même, à son commissaire, à ses choix, ses accrochages, ses manifestations, ses paratextes, mais aussi à un contexte artistique, culturel ou politique qui la dépasse largement et dont elle peut également se faire le reflet.

La méthode comparative me semble alors être particulièrement éclairante, qu'elle s'inscrive dans une perspective synchronique ou diachronique à condition, une fois encore, de s'appuyer sur une approche empirique de l'objet exposition. C'est ce que je proposais avec l'article de 2015 intitulé « Beckmann au Musée national d'art moderne 1968, Dix au Musée d'art moderne de la ville de Paris 1972, tentative de réception comparée »²⁷³ [n° 15 du recueil de travaux]. Je parlais d'un constat sans appel : l'exposition Beckmann avait été un échec complet, celle de Dix, un succès public et surtout critique. On ne peut évidemment mettre de côté les différences entre les deux artistes, mais les expositions présentaient tout de même un certain nombre de points communs : deux artistes allemands de la même génération, proches de la Nouvelle Objectivité, dont l'œuvre a été très peu diffusée en France, présentés dans deux musées parisiens sur un laps de temps très court dans des expositions toutes deux conçues par des commissaires allemands et présentées également en Allemagne. Comment, dès lors, expliquer une telle différence de réception ? De nombreux éléments propres aux expositions, tendant à confirmer l'influence des modalités de médiation de l'exposition dans la perception des œuvres, peuvent expliquer ce hiatus : quand Bernard Dorival se désintéresse de l'organisation de l'exposition Beckmann, c'est Jacques Lassaigne lui-même qui fait le choix des œuvres parmi celles qui avaient été présentées à l'exposition Dix de Stuttgart ; quand les conservateurs français semblent même ignorer la présence d'œuvres de Beckmann dans les collections du Mnam, le *Portrait de Sylvia von Harden* est mis en avant dans la manifestation parisienne ; quand l'exposition Beckmann est pléthorique et met l'accent sur les autoportraits, tous réunis

²⁷³ Marie Gispert, « Beckmann au Musée national d'art moderne 1968, Dix au Musée d'art moderne de la ville de Paris 1972, tentative de réception comparée », *Op.cit.*

dans les premières salles, l'exposition Dix est plus réduite mais assez représentative des différentes périodes de l'artiste. Accompagnant le choix des œuvres et l'accrochage, les deux catalogues, dérivés des catalogues de la version allemande des expositions, sont également très différents, alors même que la littérature francophone disponible est aussi réduite pour les deux artistes. Le catalogue Beckmann est assez peu illustré, les textes sont simplement traduits de l'allemand, sans aucune adaptation vulgarisatrice pour le public français, et les écrits de Beckmann tronqués sans que cela soit mentionné. Le catalogue Dix au contraire propose de nombreuses illustrations en couleurs, la traduction depuis l'allemand est soigneusement encadrée, les textes révisés et une préface de Lassaingne tout comme un texte de Jean-José Marchand ajoutés dans la version française. Si cela donne une idée de la diversité des outils nécessaires pour aborder l'histoire des expositions, ils ne sont cependant pas suffisants. C'est ainsi, comme on a déjà eu l'occasion de l'explicitier, le contexte artistique à la fois favorable à l'hyperréalisme et à un art plus engagé qui permet à l'exposition Dix de trouver un écho plus important – facteurs d'explication qui sont cette fois extérieurs aux caractéristiques de l'exposition elle-même.

Pour autant, l'exposition Dix de 1972 n'a pas marqué l'histoire de la réception de l'art allemand en France, loin s'en faut. Ce sont plutôt les commissaires qui ont dû tenir compte du caractère lacunaire de cette réception pour construire une exposition dont le propos puisse néanmoins porter. Cette exposition semble avoir été bien vite oubliée puisque six ans plus tard, la critique a de nouveau l'impression de découvrir Dix au sein de l'exposition « Paris-Berlin ». Une approche diachronique semble donc également nécessaire pour comprendre la portée d'une exposition, et notamment celle de la manifestation de 1978 au Centre Pompidou, approche que j'ai adopté dans un récent article²⁷⁴ [n° 20 du recueil de travaux]. Outre la question des enjeux politiques et diplomatiques déjà évoqués, cette exposition est en effet intéressante à plus d'un titre et elle constitue un passionnant cas d'étude pour l'historienne ou l'historien de l'art : tout se passe en effet comme si cette exposition, par sa vocation de panorama tant attendu de l'art allemand moderne, avait oblitéré toutes les expositions précédentes. Une exposition extraordinaire semble ici avoir effacé des expositions ordinaires. Le choix et l'étude des sources sont en ce sens particulièrement instructifs : non seulement les comptes rendus de 1978 font silence sur les expositions des années 1960 et 1970 présentant des œuvres allemandes, mais les acteurs de « Paris-Berlin » que j'ai pu interroger quarante ans plus tard les ont eux aussi totalement oubliés. Pourtant, un travail précis de reconstitution des œuvres exposées montre

²⁷⁴ Marie Gispert, « “Je ne voulais pas seulement documenter, je voulais aussi convaincre”. L'exposition Paris-Berlin au Centre Pompidou, 12 juillet-6 novembre 1978 », *Op.cit.*.

qu'un certain nombre d'œuvres des artistes de Die Brücke avaient déjà été montrées lors des expositions « Les Sources du XX^e siècle » en 1960, « Le Fauvisme français et les débuts de l'Expressionnisme allemand » en 1966 ou « L'expressionnisme européen » en 1970²⁷⁵ ; que plusieurs Christian Schad étaient déjà accrochés lors de l'exposition « Réalismes en Allemagne » à Saint-Étienne²⁷⁶, tout comme les Dix lors de l'exposition de 1972. C'est donc non seulement le choix de Werner Spies de ne présenter que des chefs d'œuvre qui joue ici à plein, mais aussi le fait qu'ils soient accrochés tous ensemble, et dans des salles qui cherchent précisément le choc visuel qui marquera les mémoires, à l'image de la première salle consacrée à Kirchner. Comme les autres expositions inaugurales « Paris-New York » et « Paris-Moscou », « Paris-Berlin » s'inscrit de plus dans une évolution du « dispositif médiatique » tel que le décrit Bernadette Dufrene à la suite des travaux de Jean Davallon²⁷⁷. Elle est ainsi d'autant plus remarquée qu'elle s'est déroulée dans un lieu jeune dont on attendait beaucoup, qu'elle associait pour la première fois pleinement l'ensemble des départements du Centre Pompidou dans une vocation véritablement interdisciplinaire, et qu'elle organisait autour de la manifestation une véritable programmation culturelle.

Le catalogue, véritable somme pour *Paris-Berlin*, a également joué un rôle essentiel dans la portée historique de l'exposition. De même on a vu le rôle qu'avait pu jouer, ou ne pas jouer, les catalogues Beckmann et Dix dans la diffusion de l'art allemand en France. Sans doute y aurait-il là aussi une histoire intéressante à écrire, non pas tant de la forme du catalogue que des liens que le catalogue entretient avec l'exposition dont il est issu. Le catalogue d'exposition constitue depuis longtemps une source essentielle pour les historiennes et historiens de l'art et une base de données comme Artl@s a largement démontré son utilité pour l'histoire de l'art quantitative comme pour la géographie et la cartographie artistiques²⁷⁸. Il ne saurait cependant être considéré comme un simple document qui permet de reconstituer le contenu d'une manifestation à partir de listes d'œuvres. Il est en effet beaucoup plus que cela, au-delà même du fait qu'il peut lui-même être analysé comme un objet artistique. Son étude est loin d'être simple, comme le rappelait Catherine Morineau dans le numéro spécial des *Cahiers du Musée national d'art moderne* consacré à ce type particulier d'écrit : « Produit doublement dérivé – lieu de mémoire de l'exposition, elle-même lieu de mémoire de l'histoire de l'art –, il est

²⁷⁵ « L'expressionnisme européen », Munich, Haus der Kunst, 7 mars-10 mai 1970, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-27 juillet 1970.

²⁷⁶ « Réalismes en Allemagne : 1919-1933 », Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 15 février-28 mars 1974, Chambéry, Musée d'art et d'histoire, 4 avril-6 mai 1974.

²⁷⁷ Bernadette Dufrene, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou », *Culture&Musées*, n° 8, 1995, p. 75-101.

²⁷⁸ <https://artlas.huma-num.fr/map/#/>

doublément critiqué, sans que les acteurs établis du monde de l'art [...] ne trouvent d'intérêt commun à en justifier ou défendre une identité qu'aucune tradition n'a préalablement établie²⁷⁹ ». Par le catalogue, c'est en effet comme une deuxième exposition qui se dessine, écrite le plus souvent *a priori*, en amont de l'accrochage en raison des délais de publication, et qui peut mettre en lumière des œuvres différentes, suggérer des rapprochements originaux, éclairer différemment les ambitions des commissaires. Si j'y ai été attentive dans chacune des expositions que j'ai étudiées, je trouverais intéressant d'en proposer maintenant une approche plus globale qui prenne en compte tous ces enjeux.

D'une histoire des expositions à une histoire du musée

Alors que l'on s'accorde généralement à dire que l'étude des expositions ou les *curatorial studies* sont au départ issues des études muséographiques et de l'analyse des accrochages permanents dans les musées, j'ai parcouru le chemin inverse. C'est en effet à partir de l'étude d'expositions temporaires que je me suis tournée vers l'histoire des musées. Non que j'estime que l'on peut confondre l'histoire des expositions avec celles des musées. Cette confusion aurait en effet pour conséquence, comme le suggère Poinot dans sa critique de l'ouvrage de Glicenstein, que « certaines caractéristiques de l'exposition [...] passe[nt] au second rang, notamment les sociabilités spécifiques de l'exposition où le critique d'art joue un rôle non négligeable²⁸⁰ ». Au-delà même de ces sociabilités, les négociations propres à la venue d'œuvres extérieures à son musée, le choix de celles-ci tout comme l'inscription dans une histoire plus événementielle de l'actualité artistique internationale font que l'exposition temporaire ne peut être étudiée comme un accrochage permanent, même si ce dernier a vocation à changer régulièrement. La pratique de l'exposition temporaire au sein du musée et ses enjeux me semblent en revanche particulièrement intéressants à étudier. Ils ont commencé à l'être par Michela Passini, notamment lors d'une journée d'études organisée avec Cédric Lesec et Marie Tchernia-Blanchard pour laquelle j'ai été modératrice²⁸¹. Or il se trouve que toutes les expositions temporaires sur lesquelles j'ai choisi de travailler ont précisément été organisées dans le cadre des musées.

²⁷⁹ Camille Morineau, « Un corpus emblématique ? Les catalogues d'exposition du Musée national d'art moderne de 1947 à 1977 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Du catalogue*, n° 56/57, été-automne 1996, p. 155-177, ici p. 155.

²⁸⁰ Jean-Marc Poinot, « Histoire et esthétique de l'exposition », *Op.cit.*

²⁸¹ « L'histoire de l'art mise en scène. Pratiques de l'exposition temporaire dans les musées français (1900-1950) », Paris, journée d'études 20 juin 2012.

Le cas de l'exposition Max Ernst de 1959²⁸², pour laquelle j'ai rédigé une contribution pour les actes d'un colloque sur le surréalisme à paraître²⁸³ [n° 24 du recueil de travaux], me semble particulièrement emblématique des enjeux liés à la tenue d'une exposition temporaire au musée. La première question qui se pose est alors celle du moment où intervient le musée dans la carrière d'un artiste. Autrement dit : le choix de présenter une grande exposition monographique de Ernst en 1959 constitue-t-il ou non une reconnaissance tardive de l'artiste ? La réponse est ici mitigée : si le Mnam anticipe sur un certain nombre de musées, à commencer par le MoMA, l'exposition n'intervient cependant qu'une fois Ernst reconnu, notamment par le grand prix de la Biennale de Venise. Le présupposé sous-jacent semble être ici que le rôle du musée est de reconnaître *a posteriori* une carrière et non de la lancer. La question corollaire est donc la suivante : la présentation de Ernst au musée est-elle une manière de l'institutionnaliser, et avec lui le surréalisme ? En d'autres termes, tout artiste présenté au musée dans une rétrospective entre-t-il alors dans l'histoire de l'art et sort-il, dans le même mouvement, de l'actualité ? Voire : l'histoire de l'art présentée au musée peut-elle être actuelle ? Si la réponse varie selon les époques et les musées, elle est dans ce cas précis rendue plus complexe encore d'une part parce que c'est le surréalisme, opposé aux valeurs établies, qui serait ainsi institutionnalisé, d'autre part parce qu'Ernst a alors été exclu du mouvement, qui organise dans le même temps l'exposition EROS à la galerie Daniel Cordier. Il faudrait, pour apporter une réponse plus circonstanciée à cette question, étudier également les expositions Miró en 1962 et Masson en 1965, complétant le panorama du surréalisme historique. L'étude de cette exposition témoigne également de la prudence dont on doit faire preuve lorsqu'il s'agit de commenter les listes des œuvres exposées, qu'on aurait tendance à trop vite expliquer par les seuls choix et goûts personnels des commissaires. Ainsi le nombre assez restreint d'œuvres de la période américaine de Ernst est-il par exemple bien moins lié à un faible intérêt de la part de Cassou qu'aux difficultés à financer le transport de ces œuvres depuis les États-Unis où elles sont essentiellement conservées. Si *Euclide* et *Le Cri de la mouette* sont présentés, ce n'est que grâce à la générosité de leur propriétaire Jean de Menil qui propose de payer leur acheminement de Houston à New York pour que les toiles soient envoyées avec celles du MoMA. L'exposition Ernst dit enfin à quel point une exposition dans un musée, sans doute plus encore que dans une

²⁸² « Max Ernst », Paris, Musée national d'art moderne, 13 novembre-31 décembre 1959.

²⁸³ Marie Gispert, « La rétrospective Max Ernst au Musée National d'Art Moderne en 1959 : une institutionnalisation du surréalisme ? », *Le surréalisme et l'argent*, actes du colloque Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, septembre 2017, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, collection Passages on line, 2020, p. 398-420.

galerie en raison de sa visibilité, est liée à une géopolitique artistique à l'échelle mondiale. Ainsi l'étape bruxelloise un temps prévue de l'exposition du Mnam échoue-t-elle en raison de la concurrence liée à l'organisation d'une rétrospective au MoMA en 1961 : alors que certains collectionneurs avaient accepté le principe d'une exposition itinérante, ils préférèrent, à la demande de Ernst, annuler leur accord pour laisser les œuvres disponibles pour New York. Toutes ces questions sont celles qui m'ont intéressée lorsque je décidais de travailler sur Jean Cassou et le musée pour mon manuscrit inédit d'habilitation. Elles rencontraient également d'autres problématiques liées aux transferts culturels puisque se développent depuis quelques années des réflexions sur la place des musées au sein d'une histoire transnationale de l'art comme en témoignent l'ouvrage dirigé en 2014 par Andrea Meyer et Bénédicte Savoy²⁸⁴ ou le numéro de la *Revue germanique internationale* consacré à la « part étrangère des musées » coordonné par Michela Passini et Pascale Rabault-Feuerhahn en 2015²⁸⁵. L'intérêt de ces publications était alors de ne pas considérer les musées qu'en fonction des œuvres étrangères qui y sont acquises ou des expositions internationales qui y sont organisées mais comme étant eux-mêmes les objets d'une circulation transnationale : ainsi des modèles de musée et d'accrochage²⁸⁶, des organisations internationales comme l'OIM puis l'ICOM ou de la figure même du conservateur et de sa professionnalisation. Le numéro de la *Revue germanique internationale* présentait également l'intérêt de s'intéresser non seulement au résultat, mais aussi au processus, qu'il ait ou non abouti, ce qui rejoignait mes réflexions sur l'utilité et la richesse d'un travail sur les lacunes : « l'enjeu, écrivaient en introduction les deux directrices de publication, est bien de restituer la dynamique, l'aspect processuel de la formation transnationale des musées. Prendre acte du caractère pragmatique des circulations transnationales, c'est au fond déjà livrer une clé pour comprendre les resémantisations dont elles s'accompagnent²⁸⁷ ». Cela ouvrait donc d'autres perspectives aux études sur les musées auxquelles je ne m'étais pas encore vraiment intéressée. J'avais certes consacré un article au

²⁸⁴ Andrea Meyer et Bénédicte Savoy, (dir.), *The Museum is Open. Toward a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin et Boston, Walter de Gruyter, 2014.

²⁸⁵ *Revue germanique internationale. La part étrangère des musées* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 29 mai 2018, consulté le 30 août 2020. URL : <https://journals.openedition.org/rgi/1505>

²⁸⁶ Ces questions avaient déjà été abordées précédemment dans Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya (dir), *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et de rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, collection Patrimoines et Sociétés, 2009 et *id.*, *Les musées de la nation. Créations, transpositions, renouvelés. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, collection Patrimoines et Sociétés, 2009.

²⁸⁷ Michela Passini et Pascale Rabault-Feuerhahn, « Présentation. La part étrangère des musées », *Revue germanique internationale* [En ligne], 21 | 2015, §19, mis en ligne le 29 mai 2018, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1507>

Portrait de Sylvia von Harden de Dix entré au Mnam en 1961²⁸⁸ [n° 9 du recueil de travaux] qui interrogeait les processus d'acquisition à l'œuvre dans les musées mais dont le sujet principal restait la relation entre Otto Dix et son ancien modèle. Surtout, cet article ne s'inscrivait pas dans la perspective d'une histoire du Mnam et moins encore du musée d'art moderne en général.

Si la figure de Jean Cassou est naturellement associée à celle du musée, l'idée de les étudier ensemble sur le long terme pour mon manuscrit d'habilitation ne s'imposa que progressivement à moi. J'ai commencé ce mémoire de synthèse par quelques considérations sur le caractère personnel de mon lien à l'histoire et sur les contingences liées à un parcours de recherche. On me permettra, au terme de celui-ci, d'en reprendre le fil. J'avais rencontré Cassou de loin en loin lors de mes recherches de thèse, au détour d'un article sur Grosz ou d'une préface à l'exposition de l'art cruel fin 1937. Mais il n'était pas un médiateur essentiel de l'art allemand en France et n'avait donc jamais été présent dans le cœur de mes recherches. Le personnage m'intéressait néanmoins, en raison notamment de quelques lointains parallèles avec mon histoire familiale. Il était de la génération de mes arrière-grands-parents, avait été l'un des artisans du Front Populaire, résistant, entretenait des liens complexes avec le parti communiste. Les recherches que j'ai menées pour ce manuscrit inédit d'habilitation, sans révéler de véritables relations, soulignèrent un peu plus ces proximités, avec mes arrière-grands-parents d'abord, mais aussi avec mon grand-père Jacques Chambaz, député communiste de Paris, qui, en relation avec Cassou, interrogea le gouvernement sur le projet Beaubourg à l'Assemblée nationale. Des anecdotes personnelles amusantes, mais qui ne font certes pas un sujet de recherche. Ce sujet, c'est en partie le hasard qui finit par me l'imposer. Alors que j'avais un temps pensé écrire une monographie sur Cassou, mon incompetence en espagnol, langue que l'ancien conservateur avait tant pratiquée et aimée, me semblait rédhibitoire et j'avais donc envisagé d'autres sujets. Pourtant, il continuait d'apparaître régulièrement lors de mes recherches. Ainsi le découvrais-je pour mon article sur le *Portrait de Sylvia von Harden* en « amour platonique » de l'ancien modèle de Dix qui évoque ses « cheveux blancs et [ses] yeux élégiaques²⁸⁹ » ou, lors de mon intervention au colloque *Aging&Arts*, en destinataire d'un autoportrait en tête de mort du même Dix. À l'occasion de ce travail, je lisais également les lettres inédites de Cassou conservées dans les archives des éditions Erker à St Gall. Dans l'une

²⁸⁸ Marie Gispert, « Je pensais que tu étais beaucoup plus grande : Otto Dix et Sylvia von Harden », *Op.cit.*

²⁸⁹ Lettre de Sylvia von Harden à Jean Cassou, 5 juillet 1961, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/134 : « Meine platonische Liebe ! Still und leise weinte ich vor mich hin, weil ich Sie nicht noch einmal vor meiner Abreise umarmen durfte ! [...] Ich küsse Ihr weisses Haar und Ihre elegischen Augen, meine platonische Liebe ! ».

d'entre elles, à propos de sa bibliographie, il écrivait : « J'admets tout juste, et rien que pour me mettre au ton de votre propos, que dans 50 ou 100 ans, un étudiant faisant une thèse la retrouvera dans les archives de votre maison et en tirera parti. Mais c'est une hypothèse bien complaisante et tout à fait saugrenue²⁹⁰ ». Si je n'étais plus alors ni étudiante, ni en thèse, l'appel me semblait intéressant et la commande de Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder d'une intervention sur l'exposition Ernst organisée par Cassou en 1959 finit par me convaincre de me lancer sur cette piste.

Alors que l'approche monographique aurait pu fermer le champ de mes recherches, la figure de Cassou me permit au contraire de réunir et d'interroger nombre de mes sujets, de mes intérêts et de mes méthodes. D'abord parce qu'il ne s'agissait pas d'envisager cette étude comme une biographie centrée uniquement sur l'histoire de vie d'un personnage. L'idée était vraiment de confronter le parcours de Cassou à l'évolution des musées d'art moderne, de comprendre la position de Cassou vis-à-vis du musée d'art moderne à la lumière de l'évolution de la pensée et de la pratique muséales des années 1930 aux années 1970 mais aussi d'éclairer cette évolution au travers de la position et de l'action de Cassou. Cela supposait donc à la fois d'inscrire ces réflexions dans la durée – une cinquantaine d'années –, de dépasser le seul cadre du Musée national d'art moderne, tout en gardant Cassou comme point de repère, approches qui n'avaient jusque-là été privilégiées ni dans les études sur l'ancien conservateur en chef²⁹¹, ni dans celles sur l'histoire du Musée national d'art moderne²⁹². L'épaisseur de la vie de Cassou, qui fut bien autre chose que le conservateur en chef du Musée national d'art moderne et dont l'activité touchait à des sujets extrêmement variés me permit également de diversifier les objets et les approches. Je pus donc, dans ce manuscrit inédit intitulé « Jean Cassou : une histoire du musée, du Front Populaire au Centre Pompidou », mettre à l'épreuve un certain nombre de mes méthodes.

Afin de comprendre avec le plus de nuance et de précision possibles ce que furent la pensée et l'action de Cassou, il fallait d'abord opter pour une démarche empirique extrêmement attentive aux sources. Il s'agissait en premier lieu de m'attacher aux écrits de Cassou lui-même, dans une approche exhaustive de ses articles sur le musée permise par le travail qui avait été mené à son

²⁹⁰ Lettre de Jean Cassou à Franz Larese, 7 novembre 1976, St Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Erker-Autographen Sammlung, VNL : 54 : 27A : 26.

²⁹¹ L'ouvrage de référence reste Florence de Lussy (dir.), *Jean Cassou 1897-1986. Un musée imaginé*, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, 17 mars-18 juin 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995 ?

²⁹² Voir notamment Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, éditions Centre Pompidou, 1986 ; Luc Alary, *De l'« art vivant » à l'« art moderne » : genèse du Musée National d'Art Moderne*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain sous la direction de José Vovelle, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1997 ; *Histoire(s) d'une collection, Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série n° 5, 2018.

propos au sein du programme de recherches *Bibliographies de critiques d'art francophones*²⁹³ à partir des travaux de Sandra Persuy²⁹⁴. Depuis son article sur le musée de Grenoble dans *Marianne* en 1935²⁹⁵ jusqu'à l'entretien paru dans *Le Monde* à sa mort en 1986²⁹⁶, ce sont ainsi les constantes, nombreuses, et les évolutions, nécessaires, de sa pensée sur le musée que j'ai pu commenter et tenter d'expliquer. Cette pensée devait par ailleurs être confrontée à son action et c'est donc là encore à partir d'un important travail sur les sources que j'ai pu bâtir ma réflexion, aussi bien aux Archives nationales dans les fonds du Musée du Luxembourg puis du Musée national d'art moderne et du Ministère de l'Éducation Nationale puis du Ministère de la culture que dans le fonds Cassou conservé à la BnF. Il était enfin nécessaire de resituer ces sources en fonction des positions successives que tient Cassou dans les champs politique, culturel, muséal et étatique et donc de comparer son discours à celui d'autres acteurs de ces champs. Empirique, ma méthode fut également interdisciplinaire. Travailler sur Cassou suppose en effet d'associer à une approche historienne de l'art une approche historique – tant il fut lui-même acteur de l'histoire, et ce, comme j'ai pu le montrer, jusque pendant la guerre d'Algérie et Mai 68 – mais aussi, de manière moins attendue, sociologique. L'enquête sur les publics qu'il commande pour son musée en 1964-1965 tout comme sa fréquentation de sociologues à l'EPHE entre 1965 et 1970 interrogent en effet ses rapports avec la sociologie de l'art. La pluridisciplinarité, plutôt que l'interdisciplinarité, est essentielle aussi en ce qu'elle est au cœur de la pensée de Cassou qui n'envisageait le musée et les expositions que comme les témoins d'une civilisation dans son ensemble. Dès lors il souhaitait réunir non pas seulement la peinture, la sculpture et l'estampe mais également l'architecture, les arts décoratifs, le cinéma, la littérature ou la musique, dans un musée qu'il souhaite synthétique. Les « Sources du XX^e siècle » organisées en 1960, tout comme le projet de Musée du XX^e siècle qu'il met ensuite en œuvre avec Maurice Besset en sont des exemple frappants. Trouvant un potentiel heuristique dans la méthode empirique qui était la mienne, ouvrant à l'interdisciplinarité, ce travail sur Cassou et le musée d'art moderne permettait enfin d'envisager la question des circulations artistiques et d'une approche transnationale à la fois de l'art et des musées. La constitution des collections comme l'organisation des expositions, voire, plus encore,

²⁹³ Sandra Persuy, « Bibliographie de Jean Cassou », éditée par Perrine Baltz, Marines Érica Champeau, Lauren Gras-Robet, Candice Patry-Delangle, Anne-Emmanuelle Soter, in Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne le 15 octobre 2018.

²⁹⁴ Sandra Persuy, *Jean Cassou, critique d'art dans l'entre-deux-guerres*, thèse de l'École du Louvre sous la direction de Pierre Georgel, 1998.

²⁹⁵ Jean Cassou, « Le Musée de Grenoble au Petit Palais », *Marianne*, 3^e année, n° 121, 13 février 1935, p. 5.

²⁹⁶ Jean Cassou, « Rencontre XII. Jean Cassou et les cimaises de l'art vivant / Jacques Michel » [Interview], 27 janvier 1986. https://www.lemonde.fr/archives/article/1986/01/27/jean-cassou-et-les-cimaises-de-l-art-vivant_2938343_1819218.html

l'articulation entre ces collections et ces expositions, témoignent ainsi de la complexité de la réception de l'art étranger en France, complexité qui doit être mise en regard de la position de Cassou bien au-delà de ses vingt années passées à la tête du Mnam. De même, l'action du conservateur en chef ne peut être comprise sans être inscrite dans le cadre plus général non seulement de l'action d'autres musées dans le monde, mais également de la collaboration et de la concurrence entre ces musées : « ces cordiaux échanges d'œuvres et d'idées, [...] cette vaste circulation artistique qui, dans notre époque tragique, constituent le seul aspect positif et consolant de ce que nous appelons la civilisation moderne²⁹⁷ », écrit Cassou en 1954.

Empruntant à différentes méthodes, ce travail sur Cassou et le musée apporte un certain nombre d'éléments inédits et féconds pour l'histoire des expositions, l'histoire des musées mais aussi l'histoire des médiations en général. Outre l'analyse détaillée de plusieurs des expositions organisées au Mnam en 1947 et 1965, cet ouvrage permet surtout d'inscrire ces cas d'étude dans des problématiques plus globales qui interrogent la place des expositions temporaires dans la politique muséale, et, au-delà, dans la politique culturelle. Ces expositions apparaissent en effet comme des rouages essentiels permettant à la fois de pallier aux lacunes du musée, notamment en matière d'art étranger, d'assurer la place du musée sur la scène internationale mais aussi de réfléchir aux procédés muséographiques, comme en témoignent par exemple « 50 ans d'art aux États-Unis » en 1955 et surtout « Les Sources du XX^e siècle » en 1960. Ces questionnements muséographiques sont aussi ceux qui apparaissent à l'échelle du musée et non plus des seules expositions temporaires. J'ai ainsi pu décrire depuis le Musée du Luxembourg jusqu'au Centre Pompidou l'évolution dans l'accrochage, la circulation ou la place faite à la documentation, mais également insister sur la compréhension de l'art moderne qui sous-tend une telle évolution. M'attachant à l'histoire des musées, et plus particulièrement à celle du Musée national d'art moderne, j'ai également pu lever un certain nombre de malentendus et d'imprécisions : ainsi de la place de Cassou au Musée du Luxembourg entre 1938 et 1940, de la période de crise au Musée national d'art moderne dans la deuxième moitié des années 1960 et du projet du Musée du XX^e siècle. J'ai enfin pu montrer à quel point sont complexes les relations du musée d'art moderne avec l'État – sous les différentes formes qu'il prend sur notre période, depuis la Direction des beaux-arts et la Direction des Musées de France jusqu'au Ministère de la culture –, le Musée national d'art moderne apparaissant souvent comme un véritable enjeu de pouvoir. La crise qui suit le départ de Cassou en 1965 et la crispation autour de la figure de Dorival comme la question du statut du Centre Pompidou vis-à-vis de l'État et

²⁹⁷ Jean Cassou, « Préface », *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1954, p. IV.

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

CONCLUSION

« Pour une histoire ouverte et empirique de l'art et des médiations artistiques en Europe » : le titre de cette habilitation à diriger des recherches se voulait à la fois manifeste et prospectif. Manifeste : si le sujet pouvait en paraître ambitieux car embrassant des thématiques très larges et des objets très variés, il témoignait précisément d'une volonté de considérer l'histoire de l'art comme une discipline certes autonome, mais s'inscrivant également dans une histoire politique, sociale et culturelle qu'il fallait considérer dans son ensemble. Dans cette optique, les phénomènes de médiations – comprises comme les interventions de tout ordre visant à faciliter la circulation, la diffusion et la réception des œuvres d'art – constituèrent pour moi à la fois un sujet d'étude récurrent et une clé d'analyse essentielle : depuis la médiation interculturelle jusqu'au rôle joué par les expositions et les critiques d'art, j'en analysais les modalités sous différents angles. De même, la recherche que je menais sur divers médiums de l'œuvre d'art – peinture, estampe, photographie –, leurs spécificités tout comme leur articulation, s'inscrivait *in fine* dans une réflexion sur la médiation – la racine étymologique étant après tout commune et les supports constituant alors des intermédiaires entre l'artiste et son œuvre. C'est encore de médiation qu'il s'agissait dans ma réflexion sur le statut d'image de ces œuvres d'art et sur leur relation avec d'autres images, envisagées sous l'angle de leur future compréhension par le spectateur. Manifeste encore : ces réflexions, si elles prenaient appui sur un certain nombre de théories et de méthodes vis-à-vis desquelles je me situais, proposant *une* des histoires de l'art parmi les multiples possibles, se sont néanmoins toujours voulues à la fois empiriques et pragmatiques, toujours au plus près de l'objet, qu'il soit œuvre, article critique ou archive. Qu'il s'agisse de la théorie des transferts culturels, des humanités numériques ou des *visual studies*, il n'a jamais été pour moi question d'imposer une interprétation ou une grille d'analyse. Non que j'ai la naïveté de croire que l'on puisse étudier un objet sans aucune méthodologie préexistante. Mais il me semble que c'est par un aller-retour constant entre l'objet et la méthode, entre le cas d'étude et la théorie que l'on peut à la fois proposer l'analyse la plus juste de l'objet et la méthodologie la plus efficiente, la plus nuancée et la plus fine. Manifeste toujours : l'histoire de l'art ne me semble aujourd'hui pouvoir exister qu'en étant largement ouverte à l'interdisciplinarité. Interdisciplinarité dans ses objets comme dans ses méthodes, qui suppose dès lors un travail collectif, puisqu'après tout une historienne de l'art saura difficilement être à la fois historienne, sociologue, philosophe et statisticienne.

Manifeste, et prospectif : le « pour » qui ouvre ce titre se projette aussi vers l'avenir et nombreuses sont les pistes que j'ai commencé à emprunter, qui me semblent pouvoir être poursuivies à la fois par moi-même et par d'autres, à commencer par de futur-e-s doctorants et doctorantes que je pourrai encadrer. Celles-ci s'inscrivent dans chacun des champs de recherche analysés au cours de ce mémoire : ainsi du rôle des catégories de l'histoire de l'art dans une réception critique – dont l'expressionnisme n'est qu'un exemple – ; de l'étude de l'estampe dans sa matérialité – la matrice elle-même, à laquelle je consacrerai bientôt quelques pages, mais également les relations complexes entre l'artiste et l'imprimeur, qui reste un champ quasiment vierge – ; de la réflexion, également, sur la spécificité des autoportraits gravés mais aussi sur la représentation photographique des artistes et sa diffusion de leur vivant, particulièrement dans le cas des femmes artistes. Mes récentes recherches sur Jean Cassou et le musée me semblent également ouvrir de nombreuses voies : l'étude des catalogues d'exposition mais aussi l'inscription de l'histoire des musées d'art moderne dans une histoire globale à laquelle engagent non seulement les expositions d'art non-occidental mais aussi la prise en compte du développement des musées d'art moderne de ces pays. L'une des pistes les plus intéressantes serait peut-être de réfléchir, à la suite de la journée d'études et du numéro de *Culture&Musées* dirigés par Arnaud Bertinet et Charlotte Foucher Zarmanian²⁹⁸, à la place des femmes, non plus seulement comme artistes ou comme visiteuses mais comme conservatrices au sein des musées : ainsi Agnès Humbert²⁹⁹ ou Gabrielle Vienne attendent-elles toujours qu'on les resitue dans l'histoire du Musée national d'art moderne. Prospectif également dans un entrelacement entre les champs de recherche sur lesquels j'ai travaillé. Ainsi préparons-nous avec Catherine Méneux et Gérald Kembellec un projet ANR-DFG qui permette de réfléchir aux transferts culturels tout en prenant en compte une approche de la critique d'art soutenue par les humanités numériques. Ce projet, qui permet également d'excéder le cadre franco-allemand auquel je m'étais jusque-là limitée en termes de circulation culturelle, consisterait en effet à proposer une réflexion sur la réception de l'art allemand moderne entre 1850 et 1950 non seulement en France mais également dans d'autres espaces francophones comme la Belgique et la Suisse, afin de comprendre les spécificités de chacun d'entre eux. Il s'appuierait sur le dispositif en ligne *Bibliographies de critiques d'art francophones* et sur les bibliographies les plus exhaustives possibles de critiques français, belges ou suisses qui seraient également saisies

²⁹⁸ Charlotte Foucher-Zarmanian et Arnaud Bertinet (dir), *Musées au prisme du genre, Culture & Musées*[En ligne], 30 | 2017, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 30 août 2020.

URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/1160>

²⁹⁹ Sur Agnès Humbert existe seulement un article de Charlotte Foucher Zarmanian : « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, n° 195 / 2017-1, p. 63-69.

dans la base de données. Prospectif enfin, car tous ces projets, notamment lorsqu'ils sont collectifs et interdisciplinaires et mettent en jeu les humanités numériques, nécessitent des financements pour lesquels la chercheuse ou le chercheur se trouve bien trop souvent à devoir faire de la prospection, au sens où l'entend plus communément le chercheur d'or.

Ce « pour » est enfin celui d'une inclination, d'une forte appétence non pas seulement pour l'histoire de l'art mais pour la recherche. Si mes objets sont divers, si je ne me suis pas fixée sur *une* théorie ou sur *une* méthode mais ai emprunté à chacune selon mes objets, c'est surtout en raison d'une insatiable curiosité, d'un appétit pour la recherche jamais assouvi et d'un plaisir chaque fois renouvelé à éveiller cet appétit et cette curiosité chez d'autres.