



HAL
open science

Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

Hélène Zanin

► To cite this version:

Hélène Zanin. Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914). Histoire de l'art, 2023, Reproductions, 92, pp.107-118. hal-04210309

HAL Id: hal-04210309

<https://hal.science/hal-04210309>

Submitted on 20 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

HISTOIRE DE L'ART

/92 Reproductions



En couverture

Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868,
huile sur toile, 146 x 114 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 2205).
Détail de l'œuvre reproduite p. 12.

HISTOIRE DE L'ART

/92 Décembre 2023

Reproductions

Numéro coordonné
par Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett

Rédactrice en chef

Dominique de Font-Réaulx,
musée du Louvre

Comité de rédaction

Gaëlle Beaujean, musée du Quai Branly
– Jacques-Chirac / Guillaume Biard,
Aix-Marseille Université / Denise Borlée,
université de Strasbourg / Annaïg
Chatain, École du Louvre / Bertrand
Cosnet, université de Lille / Jean-Baptiste
Delorme, Centre national des arts
plastiques / Arianna Esposito, université
de Bourgogne / Antonella Fenech, Centre
André-Chastel, CNRS / Léa Kuhn,
Centre allemand d'histoire de l'art /
Emmanuel Lamouche, Nantes Université /
Stéphanie Leclerc-Caffarel, musée
du Quai Branly – Jacques-Chirac /
Matthieu Lett, université de Bourgogne /
Delphine Morana Burlot, université
Paris 1 – Panthéon-Sorbonne / Camille
Morando, musée national d'Art moderne
– Centre Pompidou / Édith Parlier-
Renault, Sorbonne Université / Thomas
Renard, Nantes Université / Pierre Sérié,
université Clermont-Auvergne

Comité scientifique

Claire Barbillon, École du Louvre /
Olivier Bonfait, université de Bourgogne /
Anne-Lise Desmas, J. Paul Getty
Museum / Mechthild Fend, Goethe
Universität / Peter Geimer, Centre
allemand d'histoire de l'art / Jean-Marie
Guillouët, université de Bourgogne /
Rémi Labrusse, université Paris-Nanterre /
Anne Lafont, École des hautes études
en sciences sociales / Yves Le Fur,
musée du Quai Branly – Jacques-Chirac /
Sophie Lévy, musée d'Arts de Nantes /
Pascal Liévaux, ministère de la Culture /
Neil McWilliam, Duke University /
France Nerlich, Institut national d'histoire
de l'art / Bénédicte Savoy, Technische
Universität Berlin / Ariane Thomas,
musée du Louvre / Michele Tomasi,
université de Lausanne / Pierre Wat,
université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Directeur de la publication

Philippe Plagnieux, université Paris 1
– Panthéon-Sorbonne

Trésorière

Delphine Morana Burlot, université Paris 1
– Panthéon-Sorbonne

Secrétaire de rédaction

Delphine Wanes
revuedachistoiredelart@gmail.com

Graphiste

Anne Desrivières

Assistant d'édition et de diffusion

Quentin Viricel

Relecteur de l'anglais

Matthew Gillman

Édition et gestion

Apahau – 2, rue Vivienne – F-75002 Paris
revuehda@gmail.com
+33 (0)1 47 03 84 00

Diffusion et distribution en librairie

Pollen
www.pollen-difpop.com
+33 (0)1 43 62 08 07


Vente au numéro et abonnement (international)

En ligne : histoiredelart.sumupstore.com
Par correspondance : bulletin de commande
en fin de volume

Pour contacter un auteur ou un membre
du comité de rédaction, s'adresser
au secrétariat de rédaction.

Les numéros 1 à 73 d'*Histoire de l'art*
sont en libre accès sur la plateforme *Persée*.
www.persee.fr/collection/hista

© Apahau, 2023.
ISBN : 978-2-909196-38-1
ISSN : 0992-2059



Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle rend compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et de l'architecture, en croisant l'analyse des représentations, des images et des discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées. La revue se dédie notamment à la valorisation des premiers travaux de jeunes chercheurs, qu'ils soient étudiants, doctorants, postdoctorants ou professionnels du patrimoine.

En ouverture du volume, après l'INTRODUCTION rédigée par ses coordinateurs, se trouve généralement la rubrique POINTS DE VUE, qui recueille l'opinion de spécialistes des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. PERSPECTIVES réunit des articles d'experts offrant une mise en contexte de la thématique choisie ; ACCENT ALLEMAND offre la traduction inédite en français d'un article novateur écrit en allemand. Les ÉTUDES constituent le cœur de la revue ; sous la forme d'études de cas, elles valorisent souvent les travaux de jeunes chercheurs aux sujets et approches originaux. Les CHRONIQUES présentent des recensions d'ouvrages, d'expositions et de manifestations. Certains volumes sont augmentés d'un PORTFOLIO, sélection critique d'images en dialogue avec le thème choisi. Enfin, des articles VARIA peuvent développer en ligne le numéro en l'ouvrant à des sujets divers.

Soutenu
par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

Ecole du Louvre
Palais du Louvre



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Publié avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture (ministère de la Culture), de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art et du Centre allemand d'histoire de l'art.

/92 Reproductions

Introduction

7 / Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett
L'œuvre et sa réplique

Perspectives

15 / Anne Lepoittevin
Un'arte senza tempo ? La crise de la citation dans la Rome post-tridentine

27 / Élodie Voillot
L'édition en bronze à Paris au XIX^e siècle. De l'imitation à l'interprétation

37 / Jean-Gérald Castex et Cloé Viala
La Chalcographie du Louvre entre 1848 et 1914. Un outil institutionnel de promotion artistique

49 / Olivier Lugon
La reproduction immersive. Arts graphiques, diapositives et nouvelles formes de diffusion de l'art dans les années 1950-1970

Accent allemand

63 / Steffen Siegel
Nicéphore Niépce et l'idée de « réplique photographique »

Études

75 / Antoine Gallay
La rareté à l'épreuve du multiple. L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVII^e-XVIII^e siècles)

87 / Federica Vermot
Reproduire la nature, reproduire la sculpture. Le Monument à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie

97 / François Blanchetière
Rodin et le pantographe. Conséquences plastiques du recours à l'agrandissement mécanique

107 / Hélène Zanin
Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

119 / Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac
Les usages pédagogiques et scientifiques des collections de moulages à Lyon. Autour de Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux et Henri Lechat

131 / Justine Bohbote
Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946). Documents ethnographiques ou répertoire de formes ?

145 / Christine Vivet-Pecllet
Les moulages de la galerie Demotte. La place des reproductions d'œuvres chez un antiquaire au XX^e siècle

159 / Eleni Stavroulaki
De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art

169 / Laura Pirkelbauer
Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)

179 / Camille Hoffsummer
L'exposition à l'ère de sa reproductibilité. Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo (1968) et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh (2010)

187 / Nathalie Dietschy
Rejouer des performances dans les mondes virtuels. Imitation, reenactment et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes

Chroniques

197 / Dominique de Font-Réaulx
Neil McWilliam et Michela Passini (dir.), Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950). Pratiques, écritures, enjeux

Informations

201 / Résumés (en français et en anglais)

207 / Remerciements et crédits iconographiques

208 / Abonnement

Varia

Articles à retrouver en ligne sur le blog de l'Apahau [URL : blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne].

/ David Cornillon
Un portrait de Gordien III au château de Versailles

/ Fiona Lüddecke et Anne-Sophie Varennes
Une histoire de moulages. Reproduire le tombeau de François II et Marguerite de Foix à Nantes

Hélène Zanin

Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France

Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

1. Léon Galand, *Portrait de Raphaël Gaspéri*, 1907-1932, huile sur toile, 81 × 64 cm, Brive-la-Gaillarde, musée Labenche d'art et d'histoire.



Parmi les nombreux thuriféraires qui ont participé à la diffusion et à la valorisation de l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917), Raphaël Gaspéri (1866-1935) est certainement l'un des moins connus (fig. 1). Il est l'auteur d'une abondante et inédite correspondance avec le sculpteur rédigée entre 1901 et 1914¹. Né à Prayssac (Lot), il s'installe à Brive au début des années 1880. Artiste autodidacte, il peint les

habitants et les paysages de sa région, inspiré par l'école félibréenne limousine et les succès de la peinture naturaliste². L'enseignement artistique constitue une part essentielle de sa vie professionnelle et de ses revenus : il est professeur de dessin au petit séminaire de Brive de 1888 à 1907, puis à l'école municipale à partir de 1921, et il forme de jeunes artistes dans son atelier. Intégré aux cercles érudits régionaux, il est aussi soucieux de la valorisation et de la préservation du patrimoine : il devient conservateur du musée Ernest-Rupin de Brive en 1912³.

Quand Gaspéri écrit à Rodin pour la première fois, le 6 décembre 1901, il a déjà commencé son activité de conférencier depuis quelques années. En effet, il est, dès 1896, l'un des membres fondateurs du comité provincial de Brive de la Société populaire des beaux-arts, créée à Paris un an plus tôt⁴. Cette association est caractéristique des sociétés de philanthropie consacrées à l'instruction populaire à la fin du XIX^e siècle.

Elle se donne pour mission de « développe[r] le goût des arts et l'intérêt pour les questions artistiques [...] dans le grand public⁵ ». Elle organise des « conférences artistiques et gratuites, des conférences populaires sur l'histoire de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture » et envoie « des documents aux instituteurs afin qu'ils puissent faire des lectures avec projections dans les localités où ils résident⁶ ».

Dans sa première lettre à Rodin en 1901, Gaspéri justifie son choix de lui consacrer ses conférences en exprimant toute l'admiration qu'il éprouve pour son œuvre découverte au pavillon de l'Alma lors de l'Exposition universelle de 1900. Il déclare : « cela m'a dessillé les yeux⁷ ». Il sollicite alors l'autorisation de reproduire des photographies de ses œuvres pour en faire le sujet de ses conférences : « cher Maître, dans tout le Midi de la France je veux que pas même un enfant n'ignore votre grand nom⁸ ». Nul doute que le sculpteur se soit senti flatté d'un tel intérêt, même si ce n'est pas la première fois que son œuvre est popularisé de cette façon. En effet, Rodin a lui-même organisé des manifestations similaires, notamment en 1900, en faisant appel aux critiques d'art Camille Mauclair, Charles Morice et Edmond Picard pour animer des conférences au sujet de ses œuvres et ainsi « soutenir le prestige⁹ » de son exposition.

Le conférencier itinérant et l'artiste parisien

L'organisation des conférences est certainement le sujet principal des missives échangées entre Gaspéri et Rodin, mais il n'est pas le seul. La correspondance est ainsi émaillée de demandes et de propositions variées. Une certaine amitié se noue entre les deux hommes, mais elle reste motivée par des intérêts professionnels asymétriques. Gaspéri sollicite ainsi de nombreuses fois l'intervention de Rodin pour favoriser sa carrière de peintre¹⁰. Rencontrant des difficultés financières, il s'en ouvre aussi au sculpteur et demande son aide à plusieurs reprises, justifiant parfois sa démarche par les frais occasionnés par les conférences¹¹. En contrepartie, Gaspéri cherche à se montrer utile et agréable. Il contribue par exemple à l'élargissement de la collection de Rodin en lui offrant des moulages pris sur les sculptures de l'abbaye cistercienne d'Aubazine, en Corrèze¹². Il lui propose également des traductions de coupures de presse étrangère grâce à « une demoiselle allemande qui est institutrice chez un de [s]es amis¹³ » et lui envoie des spécialités gastronomiques de sa région¹⁴.

Enfin, Gaspéri se fait l'intermédiaire entre le sculpteur et les musées municipaux des villes où il prononce ses conférences. À plusieurs reprises, il a recours au même procédé cavalier : aux villes qui lui réservent un accueil favorable, il promet le don d'une de ses toiles accompagnée d'une épreuve en plâtre offerte par Rodin. Il participe de cette façon à l'enrichissement des collections des musées d'Aurillac, de Périgueux et de Brive¹⁵ (**fig. 2**). Pour Gaspéri, les bénéfices sont doubles : il renforce sa position sociale auprès des élites locales en s'affichant comme un proche du sculpteur et il assure la patrimonialisation et la valorisation de ses œuvres.

D'autres artistes et d'autres thèmes font l'objet des leçons avec projection lumineuse de Gaspéri. Le conférencier traite de sujets généraux – tels que les « figures de musicien », « la peinture industrielle chez les Grecs », « l'architecture et la construction des monuments religieux » – et il s'intéresse le plus souvent aux peintres et sculpteurs qui lui sont contemporains, comme Carolus-Duran, Alfred Roll, Fritz Thaulow, Charles Cottet et Albert Bartholomé¹⁶. Cependant,

2. Auguste Rodin, *Buste héroïque de Victor Hugo*, 1902 (modèle), 1902-1906, plâtre, 88 × 63 × 59,5 cm, Aurillac, musée d'Art et d'Archéologie (906.3.1).



c'est bien grâce à sa correspondance avec Rodin que nous en apprenons le plus sur le déroulement de ses activités de conférencier et sur la manière dont il s'insère dans un champ professionnel très dynamique, animé par des acteurs aussi différents que l'État, les sociétés et associations, les photographes et fournisseurs de vues, ainsi que les constructeurs de lanternes¹⁷. Représentative de l'œuvre éducative de la Troisième République durant laquelle se multiplient les initiatives privées, la trajectoire de Gaspéri est surtout un cas d'étude significatif de l'hybridation entre des pratiques élitistes et populaires, éducatives et spectaculaires, au sein desquelles se développe au tournant du siècle l'histoire de l'art, dans son rapport à la reproduction photographique projetée.

Techniques d'éclairage, reproductions et vues sur verre

Les projections lumineuses s'inscrivent dans le sillage des lanternes magiques utilisées depuis le XVII^e siècle et ont suscité un vif intérêt chez les historiens des médias¹⁸. L'invention par les frères Langenheim, au milieu du XIX^e siècle, d'un procédé de positif sur support transparent en verre nommé « hyalotype » est l'un des moments décisifs de cette histoire. Au début du XX^e siècle, contemporaines de l'avènement du cinématographe et de ses projections d'images animées, les projections d'images fixes continuent d'attiser la curiosité des foules. Par ailleurs, en dépit des nombreux perfectionnements techniques apportés tout au long du siècle précédent, le dis-

positif général évolue peu et se structure toujours de la même façon : il se compose d'un système de projection, de l'image à projeter, d'un écran qui intercepte l'image et d'« un encombrant et parfois dangereux appareillage de production d'énergie¹⁹ » et donc de lumière.

C'est au sujet de ce dernier élément que Gaspéri s'exprime le plus dans ses lettres, bien que les informations données restent sommaires. Le conférencier de Brive intervient dans des établissements scolaires, des hôtels de ville, des théâtres municipaux ou des universités possédant déjà leur propre équipement de projection. Il s'y adapte dans les premiers temps de son activité. En 1902, afin de préparer sa conférence au théâtre de Tulle, il s'exerce avec enthousiasme à la manipulation des projections à la lumière oxyhydrique²⁰. Ce système d'éclairage, qui repose sur la mise en incandescence d'un morceau de chaux grâce à un chalumeau à gaz, permet de créer un flux lumineux vif et régulier²¹. En revanche, en 1905, au théâtre d'Aurillac, Gaspéri a une mauvaise surprise : « ces messieurs m'avaient dit avoir une lanterne et au dernier moment, j'apprends qu'elle s'éclaire au pétrole²² ». Les éclairages à l'huile ou au pétrole sont alors des systèmes anciens, voire vétustes, qui produisent une lumière non uniforme et peu puissante. En 1908, le conférencier est accueilli à l'université



3. Ensemble de plaques photographiques de projection, début du XX^e siècle, Brive-la-Gaillarde, musée Labenche d'art et d'histoire (DOC.2021.LOT13).

de Clermont-Ferrand par le doyen de la faculté des lettres, Georges-Nicolas Desdevises du Désert, professeur d'histoire moderne qui dispense également des enseignements d'histoire de l'art²³. Gaspéri profite, selon le doyen, de l'intérêt actif de son collègue Louis Bréhier, professeur d'histoire de l'Antiquité et du Moyen Âge, spécialiste de l'art de Byzance, qui a fait installer une lanterne fonctionnant à l'électricité, manipulée grâce à l'assistance d'un appareil²⁴. Pour mettre un terme aux aléas techniques, Gaspéri achète son propre matériel de projection à partir de 1907 ; il sollicite pour cela l'aide économique de Rodin²⁵. Il justifie sa requête par l'opportunité d'acquérir à un prix relativement modique une lanterne dotée d'une lentille permettant des projections de grande taille. Mais il ne précise par le modèle sur lequel il jette son dévolu ni le système d'éclairage finalement adopté.

La manière dont Gaspéri se procure des reproductions et la qualité de ces dernières connaissent aussi des évolutions²⁶ (fig. 3). Dans un premier temps, il s'adresse essentiellement au photographe Jean-Baptiste Beynié, actif à Brive, qui réalise des vues à sa demande²⁷. Mais celles-ci sont faites à partir des catalogues imprimés et non de négatifs originaux, ce qui inquiète le sculpteur lorsqu'il en prend connaissance. Gaspéri admet que ces images sont d'une faible qualité, mais tente de se défendre :

[Edmond Benoit-Lévy] me dit aussi qu'on vous a raconté que les projections que j'ai étaient mauvaises. Non, bien cher Maître ! Cela est faux ! Évidemment toutes ne sont pas supérieures car je dus, ne vous connaissant pas alors, me servir de quelques-unes du catalogue de votre exposition ; mais elles sont passables et la preuve de cela c'est que partout, vous l'avez vu pour Tulle, elles ont fait impression. Et moi-même ne m'en serai[s] pas servi ainsi [sic] s'il en avait été ainsi. Rassurez-vous donc partout où j'ai parlé de vous j'ai eu un triomphe et *ce n'est pas fini*²⁸.

Parmi les plaques de verre que l'on pourrait attribuer à Beynié, on reconnaît des images diffusées dans la presse, comme le portrait de Rodin par Dornac ou une vue de *La Porte de l'Enfer*²⁹.

En tant que membre adhérent de la Société populaire des beaux-arts, Gaspéri bénéficie de l'envoi et du prêt de plaques de verre par celle-ci. En 1903, il dit correspondre en ce sens avec Edmond Benoît-Lévy, président de la société³⁰. Ce système de « bibliothèque de vues », en prêt ou en location, est alors courant depuis les années 1880 et il est favorisé par des initiatives concurrentes : celles, à but commercial, de fabricants de projecteurs et d'éditeurs de vues, comme Molteni ou Mazo ; celles, à visée éducative et laïque, du Musée pédagogique ; ou encore les images pieuses produites à des fins de catéchèse par la Maison de la bonne presse³¹. Dans le fonds du musée Labenche, une plaque est ainsi étiquetée « Société populaire des beaux-arts / Rodin / Un buste » : elle représente le portrait en marbre d'Arthur Jerome Eddy, premier modèle américain de Rodin, féru d'art moderne (fig. 4). Ce collectionneur se lance lui aussi dans l'exercice des conférences et en donne une le 12 décembre 1899 au Chicago Art Institute, intitulée « Hours with Rodin »³².

Enfin, dès la fin de l'année 1904, Gaspéri bénéficie directement de l'aide du sculpteur et de son photographe, Jacques-Ernest Bulloz, pour constituer sa propre collection de plaques de verre. Petit-neveu du photographe Pierre-Louis Pierson et apparenté à la famille d'Adolphe Braun, Bulloz s'est formé et a travaillé chez Braun & C^{ie} entre 1880 et 1897 avant de fonder sa propre maison au 21, rue Bonaparte, à Paris, l'année suivante. Au printemps 1903, il s'engage de façon contractuelle avec Rodin : leur accord stipule qu'il se soumet aux exigences et à la direction artistique du sculpteur concernant tous les aspects des prises de vue – choix des sujets, cadrage, lumière et décor³³. Toujours sous l'autorité de Rodin, Bulloz a la charge d'assurer la vente et la diffusion des clichés. La mention de reproductions sur verre pour projections lumineuses apparaît dans la correspondance des deux hommes quelques mois après le début du contrat, dès mars 1904. Bulloz, fournisseur, comme Braun, du « service des vues pour projections lumineuses » du Musée pédagogique, a probablement achevé de convaincre Rodin de l'intérêt du procédé : « À la suite de la conversation d'avant-hier, j'ai fait mettre en train une vingtaine de projections sur verre d'après les œuvres les plus importantes et les mieux venues. Aussitôt prêtes je vous les soumettrai car je suis certain que cela vous intéressera³⁴. » Par la suite, le nom de Gaspéri apparaît de façon elliptique dans les comptes rendus minutieux de Bulloz : « j'ai remis les projections à M. Gaspéri » le 27 décembre 1904, « 21 projections envoyées à M. Gaspéri à Brive » le 28 octobre 1907, « 12 projections remises à M. Gaspéri » le 7 février 1908, « 2 projections » le 17 février 1908, « une projection pour la conférence de Toulouse de M. Gaspéri³⁵ » le 2 janvier 1909. Les frais de ce nouveau type de reproduction sont, semble-t-il, supportés par le sculpteur³⁶.

Bulloz ayant commencé sa collaboration en photographiant les œuvres de Rodin conservées au musée du Luxembourg, on en retrouve un grand nombre parmi les reproductions sur verre conservées à Brive, telles que *Madame Vicuña*, *Saint Jean-Baptiste*, *Danaïde*, *Celle qui fut la Belle Heaulmière*, *Bellone* ou *Le Baiser*³⁷. Par la suite, Bulloz photographie les œuvres que lui désigne le sculpteur. Parmi les plaques de verre du conférencier de Brive, les sujets privilégiés semblent être les monuments publics ou leurs projets – comme *Les Bourgeois de Calais*, le monument à Victor Hugo, la maquette de *La Tour du travail* – et un grand nombre de groupes d'inspiration littéraire et symbolique, tels que *La Mort du poète*, *Orphée*,

L'Éternelle Idole, La Tentation de saint Antoine, L'Homme et sa pensée, L'Enfant prodigue, Les Métamorphoses d'Ovide et Voix intérieure. La plupart des vues représentent les sujets en entier, réalisés en plâtre ou en marbre, se détachant sur des fonds sombres et dans un cadrage très serré (fig. 5). Ces images traduisent la volonté de faciliter l'appréhension des œuvres par le public. La lisibilité est renforcée par une interprétation sensible des volumes due à la collaboration de Rodin et de Bulloz, qui n'est pas sans rappeler les réflexions de Heinrich Wölfflin publiées au même moment³⁸. En effet, les reproductions du fonds Gaspéri sont rarement dans une position frontale. Profils et trois-quarts sont privilégiés, avec un point de vue en légère plongée ou contre-plongée sur la sculpture. Les projections de ces images sur des écrans de grand format prennent place au sein de mises en scène qu'il nous faut maintenant décrire.

Publics, spectacularisation du savoir et expérience intermédiaire

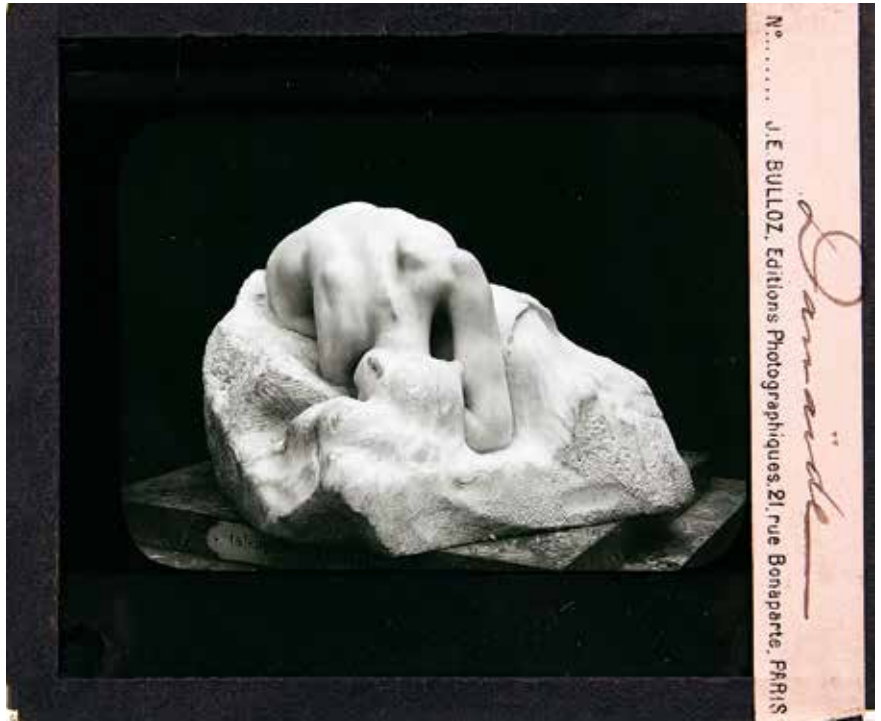
Gaspéri exerce son activité de conférencier de façon itinérante et se produit dans pas moins d'une dizaine de villes situées dans le sud-ouest et le centre de la France. Il donne également au moins une conférence à Paris³⁹ et a tenté de faire des présentations à Londres, à Madrid et à Genève⁴⁰. Comme le souligne Olivier Lugon, « alors que le tableau peint, puis l'image animée vont chacun donner naissance à des espaces de monstration spécifiques et sédentarisés – le musée, la salle de cinéma –, l'image fixe transparente va rester liée à un agencement temporaire, volontiers nomade, déployée en des lieux très divers⁴¹ ». En cela, le conférencier partage un héritage commun avec les forains, les colporteurs et les montreurs de curiosités. En outre, les conférences s'inscrivent souvent au sein de moments festifs et se déroulent de manière concomitante avec d'autres événements qui en renforcent le caractère hybride. Ainsi, les orchestres des écoles de musique locales sont invités à venir se produire. Gaspéri propose de prolonger les conférences par l'organisation d'expositions de photographies dans les foyers des théâtres où il intervient⁴². Des « œuvres de charité au profit des pauvres⁴³ » sont également organisées.

Annoncées comme publiques et gratuites, ces conférences visent avant tout à l'éducation artistique du plus grand nombre. C'est du moins ce que déclare Gaspéri, évoquant « l'art pour le peuple » lors de l'une de ses premières conférences données dans une école de la région de Brive : « il [est] temps que l'art soit distribué à tous comme la lumière et l'air [...] qu'il entre dans la maison de l'ouvrier et aussi dans l'école, partout enfin, où le peuple s'assemble, car l'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple est une idée qui attire et rapproche aujourd'hui beaucoup d'esprits en Europe⁴⁴ ». À Aurillac, en 1905, secondé par les membres de la Société artistique du Cantal et dans un souci de pédagogie, « on prépare le public par une série d'articles sur [Rodin] » afin qu'au moment de sa conférence, Gaspéri



4. Auteur non identifié [Société populaire des beaux-arts]. Buste en marbre d'Arthur Jerome Eddy par Auguste Rodin, 1900-1904, plaque photographique de projection, 8,5 x 10 cm. Brive-la-Gaillarde, musée Labenche d'art et d'histoire (DOC.2021.LOT15-12).

5. Jacques-Ernest Bulloz, *Danaïde en marbre par Auguste Rodin*, 1904-1909, plaque photographique de projection, 8,5 x 10 cm, Brive-la-Gaillarde, musée Labenche d'art et d'histoire (DOC.2021.L0T12-1).



« trouv[e] des gens déjà éduqués⁴⁵ ». Comme l'évoque un article publié à la suite d'une conférence à Cahors en 1908, « parler de Rodin et intéresser pendant une heure un public peu initié n'[est] pas une tâche aisée⁴⁶ ».

Gaspéri et ses différents hôtes partagent un double idéal : d'une part, toucher « toutes les classes de la société⁴⁷ », y compris un « public dont les ordinaires pré-occupations n'ont rien d'artistiques⁴⁸ » ; d'autre part, faire des œuvres de Rodin un support privilégié pour l'initiation artistique car « cet art dépouillé des formules et des procédés d'école⁴⁹ » exprime des vérités et des sentiments universels compréhensibles de tous tels que « la pensée, l'amour, la souffrance⁵⁰ ». La conquête progressive des salles municipales, théâtres, hôtels de ville et amphithéâtres d'universités indique à la fois une adhésion collective à cette ambition d'éducation, mais aussi son appropriation par les élites locales, qui siègent parfois sur scène aux côtés de l'orateur : la notabilité régionale, composée des représentants politiques⁵¹, des personnes exerçant les professions artistiques et intellectuelles⁵² et même des membres de « l'aristocratie⁵³ », assiste aux conférences de Gaspéri.

Outre la question des publics, il faut se demander ce qui était donné à voir et quelles étaient les mises en scène des conférences. Celles-ci s'inscrivent dans la tradition du spectaculaire et de la fantasmagorie qui n'est pas étrangère à la visée éducative. Si Gaspéri ne semble pas avoir joué des possibilités techniques des projections, comme les célèbres « vues fondantes » qui jouent des effets de surimpression des images et de leurs métamorphoses, la taille de l'écran, les jeux d'échelle et la projection lumineuse ont néanmoins le pouvoir de suggestion d'une « immersion dans la photographie⁵⁴ ». L'écran de quatre mètres de côté est ainsi placé sur scène parmi un décor de plantes qui convoque, plus que la « pleine nature⁵⁵ », comme l'écrit Gaspéri, le souvenir du Salon et de son exposition

de sculptures, à la manière des jardins d'hiver. Le conférencier souligne sa satisfaction devant l'illusion produite : « c'est épatant [...] vos œuvres [se voient] vraiment si bien qu'on les dirait en relief en pleine nature⁵⁶ ». Le fonctionnement du projecteur, dégageant fumée et odeurs, crée une atmosphère qui confère à l'apparition des œuvres une dimension magique. De surcroît, les orchestres enrichissent les leçons d'une dimension musicale. Spectacle s'adressant à l'esprit comme aux sens, la conférence avec projection lumineuse s'affirme ainsi comme une « sollicitation intermédiaire⁵⁷ ». La prise de parole du conférencier est évidemment une composante essentielle du spectacle. Il s'agit d'en évaluer les modalités et la dramaturgie, notamment dans son rapport à l'image projetée.

Une leçon populaire d'histoire de l'art vers 1900

Gaspéri s'applique à donner une forme littéraire, voire lyrique, au texte qu'il prononce : sa prise de parole relève de la performance. Il décrit la manière dont il s'exerce le soir à répéter sa conférence et à la « déclame[r] seul dans [s]on atelier pour bien la posséder », ce qui l'amène à en « pleure[r] d'émotion et de bonheur⁵⁸ ». Son emphase est soulignée dans un article par un spectateur qui assiste à une conférence donnée à l'université de Toulouse en 1908. Il lui reproche sa manière « italienne », insuffisamment analytique : « Une conférence ? On devrait plutôt dire un panégyrique, un dithyrambe. [...] à la façon italienne, il parle de [Rodin] avec un enthousiasme, un lyrisme que nous aurions souhaité plus descriptif, plus analytique. Il ne suffit pas qu'on admire, il faudrait dire plus nettement pourquoi⁵⁹. » Cette critique de la forme comme du fond ne doit cependant pas servir à opposer le style de Gaspéri à une histoire de l'art universitaire relevant d'un régime savant et élitaire, supposé plus épuré, plus rationnel, moins démonstratif. En effet, en Allemagne, le style oratoire de Hermann Grimm, professeur d'histoire de l'art à l'université de Berlin, pionnier de l'utilisation des projections lumineuses en cours, est par exemple décrit comme fondamentalement extraverti et spectaculaire, la narration dramatique l'emportant sur la recherche d'une vision plus historique⁶⁰. De façon similaire, son élève et successeur, Wölfflin, célèbre pour sa méthode interprétative comparatiste ainsi que pour son enseignement s'appuyant sur un système de double projection, affirme à la fin de sa vie sa préférence pour l'expression orale et les conférences qui autorisent les exagérations et les effets oratoires propices à une meilleure compréhension⁶¹.

Sur le fond, Gaspéri se livre à une préparation minutieuse de ses conférences : il rature et réécrit de nombreuses fois⁶², explique la façon dont il se documente et quelles sont ses sources⁶³ et, enfin, s'appuie sur des auteurs et des textes, même si ceux-là sont de nature plus poétique que scientifique ou analytique⁶⁴. On peut par ailleurs douter qu'il connaisse toutes les œuvres qu'il montre autrement que grâce à leur reproduction photographique monochrome. Un article de presse paru après la conférence faite à Albi en 1904 décrit la leçon comme un récit essentiellement biographique, tenant plus de l'hagiographie et de l'image d'Épinal que de l'histoire comme discipline scientifique légitime :

Il a commencé par nous faire connaître l'homme, sa vie simple et laborieuse, au milieu de ses dessins et de ses ébauches, de ses collections dans cette maison de Meudon, dont la porte est toujours ouverte [...]. Ensuite, [...] l'artiste épris de son art, amoureux de la nature où il va puiser son inspiration [...] pétrissant le marbre et l'airain et leur faisant exprimer des états d'âmes au moyen de la forme.

[...] Puis en quelques mots rapides, M. Gaspéri nous a esquissé la vie du grand artiste, ses commencements pauvres et difficiles [...] jusqu'à l'heure du triomphe, et nous a donné une énumération malheureusement trop succincte de ses œuvres [...] énumération complétée et animée par de nombreuses projections⁶⁵.

Cet extrait souligne la dramaturgie de la conférence qui se déroule en deux temps : d'abord, la conférence magistrale, une leçon sans image, puis la projection des images, le plus souvent contemplées en silence⁶⁶, parfois assorties de commentaires⁶⁷. Cette description d'une contemplation silencieuse est certainement la plus étonnante, la projection permettant justement un bouleversement didactique et épistémologique, celui de faire concorder le commentaire de l'œuvre et l'observation simultanée de sa reproduction⁶⁸. En l'absence d'appareteur, la contrainte technique de la manipulation de la lampe est certainement décisive pour expliquer ce déroulement en deux temps, celui du discours puis celui de la monstration. En effet, l'éclairage des projections nécessite des ajustements et, surtout, il faut insérer successivement les plaques de verre. Le conférencier se trouve donc d'abord sur scène, en orateur déclamant face à son auditoire, avant de se placer, silencieux, hors champ pour manipuler l'appareil. Il se retrouve ainsi dans la même position vis-à-vis de l'image que les spectateurs, renforçant, selon les termes de Roland Recht, « la fonction épiphanique⁶⁹ » de la projection lumineuse.

Cependant, les reproductions des œuvres ne sont pas systématiquement livrées à la contemplation silencieuse. Le manuscrit d'une conférence dédiée au peintre Roll indique que Gaspéri a préparé, tout d'abord, l'introduction générale, mais aussi, ensuite, le commentaire des œuvres⁷⁰. Ces commentaires sont ordonnés selon des séquences thématiques cohérentes : portraits, représentations animales, nus. En revanche, à l'intérieur de ces séquences, nulle logique n'est affichée clairement. Pour échapper à l'aspect répétitif de la succession des clichés, le conférencier livre des descriptions animées, voire narratives. Il souligne aussi quelques aspects formels, donne parfois des indications de localisation, indique de loin en loin un aspect de la réception au Salon ou situe la toile par rapport à un épisode de la vie de l'artiste. De façon générale, le ton est toujours laudatif et l'ensemble est marqué par des analyses psychologiques, une vision moralisante et des lieux communs sur l'activité créatrice.

Au même moment, dans les universités françaises, les conférences avec projections lumineuses connaissent un succès immense. Tous sujets confondus, elles sont proposées dès les années 1880 à la Sorbonne⁷¹. À partir des années 1900, des enseignements d'histoire de l'art avec projections sont proposés dans un grand nombre d'universités françaises⁷². Parmi ceux-ci, rares sont les responsables d'enseignement assurant avant la Première Guerre mondiale des cours traitant de l'histoire de l'art de la période contemporaine, Henri Lemonnier à la Sorbonne étant une exception⁷³. L'activité de Gaspéri s'inscrit donc dans un contexte de généralisation de l'usage des projections dans le champ académique français. Cependant, les sujets artistiques qu'il propose à ses auditeurs, en raison de leur ancrage dans l'époque contemporaine, apparaissent comme rares et inédits. La reproduction photographique sur verre est donc bien un outil permettant d'introduire de nouveaux objets d'étude en histoire de l'art⁷⁴.

Notre cas d'étude participe d'une réflexion plus vaste sur la place de l'image et de la reproduction dans l'enseignement de l'histoire de l'art autour de 1900. L'activité de Gaspéri se situe de façon ambiguë dans ce champ. L'usage des reproductions

photographiques est à resituer dans un projet général de rationalisation des opérations intellectuelles, permettant la confrontation directe avec l'œuvre d'art, par l'observation prolongée et la comparaison⁷⁵. Gaspéri manifeste un fort intérêt pour les innovations technologiques et les manipulations techniques qu'il réalise lui-même. Pourtant, la monstration des images, moment fort de ses conférences, se révèle finalement être de moindre valeur heuristique et didactique. Les images projetées viennent animer la narration du conférencier mais le discours ne semble pas enrichir la compréhension des images. Les images se contemplent et s'admirent sans réserve, faisant office de preuves du génie créateur. La pensée générale reste fortement marquée par le modèle biographique et hagiographique, ainsi que par l'exercice classique de l'*ekphrasis*.

Cependant, le succès général des projections lumineuses et de la spectaculatisation des savoirs nous encourage à nuancer des oppositions trop nettes entre l'exercice autodidacte de Gaspéri et l'histoire de l'art telle qu'elle s'élabore comme discipline scientifique dans le monde académique au même moment. C'est bien dans une hybridation des pratiques d'enseignement, académiques et populaires, stimulée par un contexte de forte innovation des médias audiovisuels, qu'il faut comprendre la construction des discours pédagogiques face aux images.

— Hélène Zanin est postdoctorante au Centre de recherche de l'École du Louvre et chercheuse associée au Centre de recherches interdisciplinaires en histoire, histoire de l'art et musicologie (Criham, UR 15507) de l'université de Poitiers. Elle est l'auteurice d'une thèse intitulée « Rodin et les musées : enjeux d'une diffusion (1883-1986) », soutenue en 2020 et en cours de publication.

Notes

- Cent-soixante-neuf lettres autographes sont conservées sous la cote GAS-2554 aux archives du musée Rodin. Gaspéri adressait par ailleurs régulièrement des coupures de presse au sculpteur. Elles sont le plus souvent sans indication d'auteur, de titre de presse ni de date, et elles ont été reclassées dans le dossier au nom de Raphaël Gaspéri. Les lettres envoyées par Rodin à Gaspéri ne sont pas conservées. Je remercie les équipes du musée Rodin qui m'ont accueillie en salle de lecture et qui m'ont facilité la consultation des documents.
- Les éléments concernant la biographie de Gaspéri sont issus de Laudine Michelin, « Raphaël Gaspéri. La beauté comme idéal... », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, n° 138, 2016, p. 216-227.
- Paris, musée Rodin, archives (AMR), GAS-2554 : Raphaël Gaspéri (R. G.), lettre à Auguste Rodin (A. R.), 1912. Gaspéri occupe le poste à titre gracieux jusqu'à sa mort en 1935. Le musée Ernest-Rupin, fondé en 1884, est déplacé et renommé en 1989 pour devenir le musée Labenche d'art et d'histoire de Brive-la-Gaillarde.

- Bulletin de la Société populaire des beaux-arts*, n° 1, janv. 1895. L'activité de conférencier de Gaspéri nous est connue grâce à deux fonds patrimoniaux conservés à Brive-la-Gaillarde : un ensemble de deux cent cinquante plaques de verre conservées au musée Labenche d'art et d'histoire, attribuées à Gaspéri, mais dont la date et le mode d'entrée dans les collections ne sont pas connus (ces plaques sont en cours de récolement) ; un ensemble de manuscrits autographes non datés correspondant aux brouillons des leçons données par Gaspéri, conservés dans les archives de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze (SSHAC). J'adresse mes sincères remerciements à Laudine Michelin, responsable du pôle des collections et des expositions du musée Labenche, qui m'a communiqué de nombreux documents et qui a partagé avec moi le résultat de ses recherches, ainsi qu'à Marguerite Guély, présidente de la SSHAC, qui a autorisé la consultation des manuscrits.
- Bulletin de la Société populaire des beaux-arts*, n° 1, janv. 1895, p. 6.
- Ibid.*, p. 6 et 13. La création de la section de Brive et le nom de Gaspéri apparaissent dans le *Bulletin de la Société populaire des beaux-arts*, n° 3, nov. 1896, p. 4.
- AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 6 déc. 1901. Au sujet de l'exposition de Rodin, voir Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 2001), Paris, RMN, 2001.
- AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 6 déc. 1901.

- 9 Frédérique Lesueur, « L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », dans Le Normand-Romain, *Rodin en 1900*, p. 43-51, ici p. 48.
- 10 Par exemple, pour exposer à la Société nationale des beaux-arts, puis pour en devenir associé. AMR, GAS-2554 : R. G., lettres à A. R., 4 janv. 1902, 6, 9 et 19 mars 1905.
- 11 AMR, GAS-2554 : R. G., lettres à A. R., 21 mars 1905, 24 avr. 1906, 2 juill. 1906, 8 et 10 déc. 1910.
- 12 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 22 mars 1902.
- 13 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 29 juill. 1902.
- 14 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 22 mars 1902. Sur les échanges de colis entre Rodin et ses interlocuteurs, voir Anna Tahinci, « Les collectionneurs de Rodin et le troc : "vin, cognac et autres", redingotes et... bicyclettes ! », dans Henry-Claude Cousseau, Christina Buley-Urube et Véronique Mattiussi (dir.), *Naissance de la modernité. Mélanges offerts à Jacques Vilain*, Paris, Éd. du relief, 2009, p. 223-227.
- 15 Le *Buste héroïque de Victor Hugo* est reçu en août 1906, et il est aujourd'hui conservé au musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac. Une *Tête de la douleur*, dite aussi *Tête de Jeanne d'Arc*, est donnée le 11 septembre 1908 et se trouve aujourd'hui au musée d'Art et d'Archéologie de Périgueux. Le buste de Falguière est envoyé par Rodin au musée de Brive en juin 1909, où il est toujours conservé. Toutes les sculptures sont en plâtre. À ce sujet, voir Hélène Zanin, « Rodin et les musées : enjeux d'une diffusion (1883-1986) », thèse de doctorat, université Paris-Nanterre / École du Louvre, 2020.
- 16 Brive-la-Gaillarde, SSHAC : manuscrits autographes.
- 17 Les conférences avec projections lumineuses ont fait l'objet de nombreuses études depuis les articles fondateurs de Heinrich Dilly (« Lichtbildprojektion, Prothese der Kunstbetrachtung », dans Irene Below [dir.], *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Giessen, Anabas, 1975, p. 153-172) et Trevor Fawcett (« Visual Facts and the Nineteenth-Century Art Lecture », *Art History*, vol. 6, n° 4, déc. 1983, p. 442-460). En français : Ségolène Le Men (dir.), *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, RMN, 1995 ; Anne Quillien (dir.) *Lumineuses projections ! La projection fixe éducative*, cat. exp. (Rouen, musée national de l'Éducation, 2017), Futuroscope, Canopé, 2017 ; Denise Borlée et Hervé Doucet (dir.), *La Plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*, actes (Strasbourg, université de Strasbourg, 2016), Strasbourg, P.U. de Strasbourg, 2019.
- 18 Voir Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995 ; *Intermédialités*, n° 24-25 : Larisa Dryansky et Érika Wicky (dir.), *Projeter*, automne 2014 – printemps 2015 ; Anne Lacoste, Nathalie Boulouch et al (dir.), *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, cat. exp. (Lausanne, musée de l'Élysée, 2017), Paris, Noir sur blanc, 2017. Par ailleurs, des programmes de recherche consacrés aux lanternes magiques sont menés, comme « eLaterna: Historical Art of Projection » à l'Universität Trier ou « B-Magic: The Magic Lantern and Its Cultural Impact as a Visual Mass Medium in Belgium », porté par plusieurs universités belges.
- 19 Olivier Lugon, dans Lacoste, Boulouch et al., *Diapositive*, p. 51.
- 20 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 19 déc. 1902.
- 21 Sur les éclairages : Patrice Guérin, « L'évolution des techniques d'éclairage au service de la projection », *Réseau Canopé*, 2016 [URL : cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8623-12396.pdf].
- 22 AMR : R. G., lettre à A. R., 11 nov. 1905.
- 23 Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998, p. 51.
- 24 AMR, GAS-2554 : Georges-Nicolas Desdevises du Désert, lettre à R. G., 8 févr. 1908.
- 25 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 6 juin 1907.
- 26 Parmi les deux cent cinquante plaques de verre conservées par le musée Labenche, soixante-quinze sont consacrées à l'œuvre de Rodin.
- 27 Laudine Michelin, texte de cartel de l'exposition « Raphaël Gaspéri, la beauté comme idéal... », 2016.
- 28 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 21 janv. 1903.
- 29 Nous avons identifié dans le fonds du musée Labenche huit plaques probablement réalisées par Beynié d'après des photographies publiées : elles ne sont pas étiquetées, le passe-partout est un peu irrégulier et la reproduction paraît moins nette. Parmi ces verres, on reconnaît le célèbre portrait de Rodin devant le *Victor Hugo* en marbre en cours de taille réalisé par Dornac (pseudonyme de Paul Cardon [1858-1941]) en 1898 (boîte 12), le *Nu féminin replié sur colonne* présenté en 1900 et un plâtre lacunaire du monument à Victor Hugo (boîte 14) et, enfin, *Balzac*, *Minotaure*, *Le Penseur*, *Les Bourgeois de Calais* et le tympan de *La Porte de l'Enfer* (boîte 18).
- 30 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 21 janv. 1903.
- 31 Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière / Cinémathèque française, 2009, p. 209-219. Sur le Musée pédagogique : Anne Quillien, « Les plaques photographiques du Musée pédagogique : constitution et diffusion d'un fonds pour l'enseignement », dans Borlée et Doucet, *La Plaque photographique*, p. 39-54. Sur la Maison de la bonne presse : Isabelle Saint-Martin, « Un évangile en projections lumineuses. Pédagogie chrétienne et lanterne magique », dans Marianne Simon-Oikawa et Annie Renonciat (dir.), *La Pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, P.U. de Rennes, 2009 [DOI : 10.4000/books.pur.35199].
- 32 Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, Paris, RMN, 2007, p. 316-317.
- 33 Marie Garet, « Jacques-Ernest Bulloz : maison artistique d'éditions photographiques et de vulgarisation par l'image », mémoire d'étude, École du Louvre, 2007 ; *id.*, « Jacques-Ernest Bulloz. Une maison artistique d'éditions photographiques », et Nelly Kuntzmann, « Jacques-Ernest Bulloz. De l'utilisation des œuvres d'art dans la reproduction populaire », dans Hélène Pinet (dir.), *Rodin et la photographie*, cat. exp. (Paris, musée Rodin, 2007-2008), Paris, Gallimard / Musée Rodin, 2007, p. 112-119 et p. 120-122.
- 34 AMR, BUL-1009 : Jacques-Ernest Bulloz, lettre à A. R., 13 mars 1904.
- 35 Voir les lettres dans AMR, BUL-1009.
- 36 Il ne semble pas y avoir d'épreuve ni de double de ces positifs sur verre au musée Rodin, qui conserve par ailleurs un important

fonds de plaques issu des cours d'histoire de la peinture donnés par Léonce Bénédite, premier conservateur du musée ; Florence Pillet, « Les plaques de projection sur verre du musée Rodin », mémoire de muséologie, École du Louvre, 2002.

- 37 Étonnamment, des œuvres déjà célèbres, comme *La Pensée* ou *L'Âge d'airain*, sont absentes de cette collection.
- 38 Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures. 1896, 1897, 1915*, trad. et éd. Jean-Claude Chirollet, Paris, L'Harmattan, 2008.
- 39 Cette conférence a eu lieu à la mairie du 9^e arrondissement, comme l'atteste une coupure de presse sans date conservée dans le dossier Raphaël Gaspéri (AMR).
- 40 AMR, GAS-2554 : R. G., lettres à A. R., 27 oct. 1904 et 18 sept. 1909.
- 41 Olivier Lugon, dans Lacoste, Boulouch *et al.*, *Diapositive*, p. 51.
- 42 AMR, GAS-2554 : R. G., lettres à A. R., 28 juin 1905 et 22 oct. 1905.
- 43 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : s. n., « La conférence Rodin », *La République*, 10 févr. 1905, n. p.
- 44 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : coupure de presse anonyme, s. d., au sujet de la conférence faite à l'école de Malemort-sur-Corrèze, à côté de Brive-la-Gaillarde.
- 45 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 11 nov. 1905.
- 46 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : coupure de presse anonyme, s. d.
- 47 AMR, GAS-2554 : Gabriel Esquer, lettre à A. R., 19 déc. 1905.
- 48 AMR, GAS-2554 : Gabriel Esquer, lettre à A. R., 2 déc. 1905.
- 49 AMR, GAS-2554 : G. E., « Conférence sur Rodin », *L'Indépendant du Cantal*, 22 déc. 1905, n. p.
- 50 *Ibid.*
- 51 « Monsieur le sous-préfet qui sur la scène était entouré de tout le conseil municipal y compris le maire et les deux adjoints m'a présenté au public d'une manière on ne peut plus gracieuse. » AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 12 déc. 1905.
- 52 « [...] et il y avait là, généreux, professeur de la faculté et du lycée, conservateur du musée, professeur de l'École des beaux-arts, inspecteur d'académie, etc., etc... Sur l'estrade prennent place avec moi le doyen et le professeur d'histoire de l'art. » AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 24 févr. 1908.
- 53 « [...] un amphithéâtre noir de monde où toute l'aristocratie toulousaine se trouvait », AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 24 févr. 1908.
- 54 Anne Lacoste, dans Lacoste, Boulouch *et al.*, *Diapositive*, p. 125.
- 55 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 19 déc. 1902.
- 56 *Ibid.*
- 57 Nathalie Boulouch, « Figurez-vous un écran... La photographie projetée autour de 1900 », dans Lacoste, Boulouch *et al.*, *Diapositive*, p. 162-175, ici p. 170.
- 58 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 18 janv. 1904.
- 59 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : coupure de presse anonyme, *L'Express du midi*, 1908, n. p.
- 60 Frederick N. Bohrer, « Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History », dans Elizabeth

C. Mansfield (dir.), *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, Londres, Routledge, 2002, p. 246-259, ici p. 250.

- 61 *Ibid.*, p. 250-251.
- 62 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 22 avr. 1909.
- 63 « [...] je prendrai les sujets, soit dans les revues du Salon et surtout dans le catalogue si intéressant de votre exposition [de l'Alma] » ; AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 6 déc. 1901. « J'ai lu hier avec un grand intérêt l'article du journal de P. Gsell vous concernant. J'en ai pris bonne note et j'ai ajouté à ma conférence sur vous les réflexions qu'il m'a occasionnées ». AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 7 sept. 1910.
- 64 « [...] lorsque j'ai présenté la dernière [reproduction photographique] (*Éternelle idole*) j'ai lu la belle poésie de Morice ("À A. Rodin qui sculpta l'hostie") » ; AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 12 déc. 1905.
- 65 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : coupure de presse, *L'Union républicaine du Tarn*, 25 mars 1904, n. p.
- 66 AMR, GAS-2554 : R. G., lettre à A. R., 24 févr. 1908.
- 67 AMR, dossier Raphaël Gaspéri : s. n., « La conférence de Rodin », *La République*, 10 févr. 1905, n. p.
- 68 Roland Recht, « Du style aux catégories optiques », dans Matthias Wascheck (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, p. 31-60.
- 69 Roland Recht, « *Fiat lux*. Histoire de l'art et projections lumineuses », dans Lacoste, Boulouch *et al.*, *Diapositive*, p. 176-187, ici p. 184.
- 70 Brive-la-Gaillarde, SHAC : Raphaël Gaspéri, ms. autographe, s. d.
- 71 Jacques Perriault, *Premier catalogue des procédés audiovisuels oubliés (1880-1900)*, Montrouge, Office français des techniques modernes d'éducation, 1976, p. 30, cité d'après Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, p. 402
- 72 Lyne Therrien (*L'Histoire de l'art en France*, annexe 6, p. 505-527) indique les universités de Besançon, Caen et Poitiers. Florent Miane a travaillé sur les plaques de l'université de Bordeaux, Denise Borlée et Hervé Doucet sur celles de l'université de Strasbourg (Borlée et Doucet, *La Plaque photographique*, p. 73-91). L'École du Louvre s'équipe très rapidement après sa fondation en 1882 ; Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg, « De Félix Martin-Sabon à Pierre Pradel, une histoire de plaques de verre », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 12, 2018 [DOI : 10.4000/ce1.938].
- 73 Therrien, *L'Histoire de l'art en France*, p. 314-331. George Péliissier, chargé de cours à l'université de Montpellier de 1897 à 1899, assure brièvement des enseignements traitant de François-Xavier Fabre et de ses contemporains, mais, tout comme pour Lemonnier, nous ne savons pas s'il utilisait des projections lumineuses ; *ibid.*, p. 522-523.
- 74 Horst Bredekamp, « A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft », dans Michael F. Zimmerman (dir.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003, p. 418-428, ici p. 422 ; voir aussi Helene E. Roberts (dir.), *Art History through the Camera's Lens*, Montreux, Gordon and Breach, 1995.
- 75 Recht, « *Fiat lux* », p. 186.

Reproductions

PERSPECTIVES

Anne Lepoittevin

Un'arte senza tempo ? La crise de la citation dans la Rome post-tridentine

L'article interroge le statut de la citation artistique dans la Rome post-tridentine à travers les *Agnus Dei*, objets multiples religieux (médailles, estampes, plaquettes). Privilégié jusqu'aux années 1580, le modèle maniériste de la citation d'œuvres de Raphaël et de Michel-Ange répond à la diffusion ancienne des *Agnus Dei*. Moins adapté à ses nouveaux publics, il fait bientôt place à des références plus didactiques aux maîtres ainsi qu'à des reproductions fidèles d'œuvres romaines contemporaines. Également observable sur les copies d'acheiropoïètes et d'images miraculeuses, la fidélité au modèle assure la *virtus* religieuse de la reproduction : son aura.

Élodie Voillot

L'édition en bronze à Paris au XIX^e siècle. De l'imitation à l'interprétation

L'industrie parisienne du bronze, en pleine expansion au XIX^e siècle, bénéficie d'un contexte politique, social et technique favorable. Elle participe activement à la diffusion de l'art et du goût dans la société. Toutefois, les fabricants de bronzes sont confrontés à une double problématique. Comment concilier l'ambition de faire de la reproduction mécanique un moyen de démocratisation de l'art avec les nécessités économiques et juridiques d'un domaine commercial ? Comment conférer une légitimité artistique

à ces productions industrielles ? En étudiant cette position complexe et mouvante, cet article analyse l'évolution du rapport aux reproductions sculptées.

Jean-Gérard Castex et Cloé Viala

La Chalcographie du Louvre entre 1848 et 1914. Un outil institutionnel de promotion artistique

Entre 1848 et 1914, la Chalcographie du Louvre mène une politique active de commandes à des graveurs et d'acquisitions de cuivres anciens ou contemporains. L'administration des Beaux-Arts enrichit la collection de nouvelles planches. Durant cette période prolifique, la Chalcographie est à la fois un instrument de valorisation du musée et un outil de promotion et de défense de la gravure d'interprétation en taille-douce. Les choix de cette institution traduisent les évolutions d'une période : l'impact de la photographie sur le marché de l'estampe, le déclin de la gravure au burin comme le renouveau de l'intérêt pour l'estampe ont marqué son histoire.

Olivier Lugon

La reproduction immersive. Arts graphiques, diapositives et nouvelles formes de diffusion de l'art dans les années 1950-1970

Cet article retrace l'histoire des récentes « expositions immersives » fondées sur la projection de reproductions d'œuvres des grands noms de la peinture moderne. Il explore les origines de l'Atelier des lumières, inauguré à Paris en 2018 mais remontant en réalité à la Cathédrale

d'images des Baux-de-Provence en 1977. Ce spectacle lumineux est réinscrit dans un mouvement d'ouverture des arts graphiques à l'audiovisuel et d'une migration de l'édition d'art du papier vers l'écran. Ce déplacement, soutenu dès les années 1960 par l'association Gens d'images et favorisé par l'omniprésence de la diapositive 35 mm, a rapproché les modalités de la publication, de l'exposition et du spectacle audiovisuel, redéfinissant ainsi le « musée imaginaire » institué par la reproduction imprimée.

ACCENT ALLEMAND

Steffen Siegel

Nicéphore Niépce et l'idée de « répliation photographique »

Cet article prend pour point de départ le portrait de l'archevêque Georges d'Amboise, reproduit par Nicéphore Niépce en 1827 à partir d'une gravure sur cuivre du XVII^e siècle par Isaac Briot. Niépce s'employait alors depuis plus de dix ans à améliorer les procédés de reproduction existants et à en développer de nouveaux, misant sur l'action de la lumière du soleil. Avec sa copie de la feuille de Briot, il n'a pas seulement contribué à la longue histoire de la reproduction des œuvres d'art : il a inauguré une forme substantiellement nouvelle d'appropriation de gravures existantes. Le premier résultat de ces expériences dessine une nouveauté fondamentale, celle de l'héliographie comme procédé de reproduction de gravures.

ÉTUDES

Antoine Gallay

La rareté à l'épreuve du multiple. L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVII^e-XVIII^e siècles)

En permettant la reproduction et la diffusion d'un très grand nombre d'images, l'estampe de la période moderne a joué un rôle considérable dans le développement de la culture visuelle européenne. En s'appuyant notamment sur des œuvres de Lucas van Leyden, Sébastien Le Clerc et Jacques Dumont le Romain, cet article analyse comment, dans ce contexte, les amateurs d'estampes ont développé une conscience particulière de la rareté. Le dessein de raréfier les épreuves a ainsi conduit au développement des premières formes de tirages limités, ce qui a, dans le même temps, permis d'augmenter leur valeur.

Federica Vermot

Reproduire la nature, reproduire la sculpture. Le Monument à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie

Le sculpteur tessinois Vincenzo Vela fit un large usage des techniques de reproduction, en particulier du moulage, y compris sur nature, et de la photographie. À travers le *Monument à Agostino Bertani*, élevé à Milan en 1888, cet article illustre combien son travail s'appuie sur une double reproduction, opérée par les deux techniques : celle de la nature, qu'il utilise comme modèle, et celle de la sculpture, qui lui sert à produire et documenter ses œuvres. Le processus créatif de Vela est analysé à partir d'éléments issus de son fonds d'atelier : maquette, statue de bronze, modèles moulés et photographiés, correspondance du sculpteur.

François Blanchetière

Rodin et le pantographe. Conséquences plastiques du recours à l'agrandissement mécanique

Les œuvres d'Auguste Rodin créées par agrandissement au pantographe n'ont pas fait l'objet, jusqu'ici, d'une étude spécifique. Cette machine, typique des inventions et des perfectionnements techniques de la première moitié du XIX^e siècle, a d'abord été utilisée pour réduire des sculptures célèbres et pour permettre leur diffusion sous la forme de reproductions en bronze. Rodin l'a plutôt utilisée en sens inverse, afin de faire agrandir certaines de ses œuvres. Les nécessités matérielles de ce procédé expliquent en partie la forme fragmentaire de plusieurs œuvres majeures des deux dernières décennies de sa carrière, comme *Iris* ou *La Méditation*.

Hélène Zanin

Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

D'abord peintre, Raphaël Gaspéri se fait conférencier itinérant autour de 1900. Il utilise la lanterne magique pour augmenter de projections lumineuses et de reproductions photographiques d'œuvres ses leçons d'histoire de l'art sur des artistes contemporains, dont Auguste Rodin. L'étude de l'abondante correspondance adressée au sculpteur et du matériel pédagogique permet de reconstituer l'organisation et la dramaturgie des conférences, mettant en lumière la spectacularisation du savoir mais aussi l'hybridation des pratiques académiques et de l'éducation populaire dans la diffusion de l'histoire de l'art en France.

Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac

Les usages pédagogiques et scientifiques des collections de moulages à Lyon.

Autour de Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux et Henri Lechat

De nombreux moulages sont conservés à Lyon – à l'École nationale supérieure des beaux-arts et à l'université Lumière-Lyon 2. Ces collections résultent d'une conception de l'enseignement des arts, de l'histoire de l'art et de l'archéologie héritée des XVIII^e et XIX^e siècles, mais elles se singularisent par leur lien avec l'industrie et par les personnalités (enseignants, donateurs, mouleurs) ayant influencé leur constitution. En filigrane se dessine une tension entre les modèles parisiens (dans l'enseignement et la diffusion des moulages) et les particularités lyonnaises.

Justine Bohbote

Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946). Documents ethnographiques ou répertoire de formes ?

Entre 1941 et 1946, un fonds important de moulages d'ornement est constitué par le musée national des Arts et Traditions populaires dans le cadre de l'Enquête sur le mobilier traditionnel. Cet ensemble résulte d'une expérimentation méthodologique témoin des hésitations disciplinaires, entre histoire de l'art et ethnographie, qui prévalent dans les premières années du musée. Conçus comme des documents objectifs, ces moulages servent l'étude scientifique du mobilier rural et participent à l'inflation documentaire qui caractérise l'ethnologie, alors en quête de légitimité scientifique. Mais dans leur forme et leur fonction, ils s'apparentent aussi aux reproductions de décors architecturaux ou d'ornements conservés dans les musées de sculpture et d'arts décoratifs.

Christine Vivet-Peclat

Les moulages de la galerie Demotte. La place des reproductions d'œuvres chez un antiquaire au XX^e siècle

La galerie Demotte est active entre 1905 et 1935 à Paris et New York dans le commerce des arts médiéval et persan. La reproduction des œuvres tient une place cruciale dans son organisation, en premier lieu par la photographie. Un important fonds photographique nous est parvenu, dont certaines plaques représentent également des moulages d'œuvres commercialisées par la galerie. Une telle pratique du moulage semble singulière parmi les marchands d'art de l'époque : objet d'étude, d'inspiration, il participe à la promotion de la galerie mais s'avère être aussi à l'origine de pratiques contestables, telles que les copies et substitutions.

Eleni Stavroulaki

De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art

Entre 1926 et 1969, les *Cahiers d'art*, revue et maison d'édition éponyme dirigées par Christian Zervos, gagnent une forte renommée, associée à la qualité des reproductions proposées. L'éditeur contrôle toutes les étapes de la reproduction et transfère les expérimentations menées dans le champ de la photographie moderne à la reproduction d'objets préhistoriques. Le grossissement des détails donne ainsi l'illusion de monumentalité pour des œuvres de dimensions réduites et les retouches sont nombreuses. Cet article analyse le dispositif photographique mis en œuvre par Zervos afin de faire dire aux images de l'art son programme esthétique.

Laura Pirkelbauer

Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)

Au début des années 1930, la collectionneuse et marchande Marie Cuttoli demande des modèles de tapisseries à André Derain, Raoul Dufy, Fernand Léger, Man Ray, Georges Rouault ou encore Pablo Picasso. Cet article s'intéresse aux processus de création et de valorisation des tapisseries, exécutées à Aubusson puis à Paris. En s'adressant aux artistes de son temps, Cuttoli contribue à renouveler les modèles et à réinscrire la tapisserie dans le champ de la création contemporaine, notamment parce que ses modèles ne sont pas toujours destinés à être tissés (huile sur toile, gouache, photographie). Cuttoli renoue ainsi avec une partie de la tradition tapisserie : la copie de peinture.

Camille Hoffsummer

L'exposition à l'ère de sa reproductibilité. Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Musée de Arte de São Paulo (1968) et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh (2010)

Cet article met en évidence les enjeux inhérents à la *reenactment* d'expositions à travers l'analyse de la réappropriation du dispositif muséographique de Lina Bo Bardi pour le Musée de Arte de São Paulo par l'artiste Wendelien van Oldenborgh. L'exposition, surtout lorsqu'elle est « rejouée » par un artiste, ferait-elle désormais « œuvre », autant – sinon plus – que les œuvres qui la composent ? Le geste artistique et curatorial de Van Oldenborgh suggère en effet un glissement de statut, vers une « exposition-œuvre » ou « exposition-patrimoine », c'est-à-dire moins comme un support de présentation et de légitimation d'une production artistique que comme un projet artistique en soi.

Nathalie Dietschy

Rejouer des performances dans les mondes virtuels. Imitation, reenactment et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes

Certaines réappropriations artistiques s'inscrivent dans un cadre vidéoludique ou virtuel. Le croisement qui s'opère entre l'usage d'un monde virtuel et la reproduction d'un modèle artistique est ici étudié à partir de la série *Reenactments* d'Eva et Franco Mattes, qui rejouent sur *Second Life* des performances phares du XX^e siècle. Ils interrogent ainsi les rapports aux canons artistiques, le médium utilisé et la tradition du *reenactment*, qui suppose que le corps est un médium. Ces pratiques sont analysées dans les modalités de remédiatisation, dans leur rapport aux sources, mais surtout au médium utilisé, qui déplace l'œuvre dans un nouveau contexte, renouvelant son dispositif et permettant d'autres approches de l'acte de « refaire ».

Reproductions

PERSPECTIVES

Anne Lepoittevin

Un'arte senza tempo? The Crisis of Citation in Post-Tridentine Rome

The article examines the status of artistic citations in post-Tridentine Rome using the example of the *Agnus Dei*, religious works in multiples (engravings, medals, plaquettes). Favored until the 1580s, the Mannerist model of quoting works by Raphael and Michelangelo responded to the older dissemination of the *Agnus Dei*. It was much less suited to its new audiences and soon gave way to more didactic references to masters as well as to faithful reproductions of contemporary works. Likewise seen in copies of acheiropoietic and miraculous images, faithfulness to the model ensures the religious *virtus* of the reproduction: its aura.

Élodie Voillot

Editions in Bronze in 19th-century Paris: From Imitation to Interpretation

The Parisian bronze industry boomed in the 19th century. Benefiting from a favorable political, social, and technical context, it participated in the diffusion of art and taste in society. However, bronze makers faced a double challenge: How were they to reconcile the ambition to make

mechanical reproduction a vehicle for democratizing art with the economic and legal necessities of a commercial endeavor? How could these industrial outputs be given their own artistic legitimacy? Through the study of this complex situation, this article considers the evolution of the shifting relationship with sculptural reproductions.

Jean-Gérard Castex and Cloé Viala

Chalcographie at the Louvre between 1848 and 1914: An Institutional Tool for Artistic Promotion

Between 1848 and 1914, the Chalcographie at the Louvre Museum pursued an active policy of commissioning engravers and acquiring old and contemporary copperplates; the administration of the Beaux-Arts also added new plates to the collection. During this prolific period, the Chalcographie was both an instrument for showing the museum's works and a tool for promoting and defending intaglio printmaking. The impact of photography on the print market, the decline of burin engraving, and the revival of interest in original prints were all major changes during the Chalcographie's history.

Olivier Lugon

Immersive Reproduction: Graphic Arts, Dispositives, and New Forms of Art Dissemination in the 1950s–1970s

This article reviews the history of recent “immersive exhibitions” based on the projection of reproductions of works by the great names of modern painting. It explores the origins of the Atelier des Lumières, inaugurated in Paris in 2018 but actually dating back to the Cathédrale d'Images in Les Baux-de-Provence in 1977. The emergence of this light-show is reinscribed within a movement to open up graphic arts to the audiovisual and a migration of art publishing from paper to screen. This shift, supported from the 1960s onwards by the association Gens d'Images and encouraged by the ubiquitous 35mm slide, brought together the modalities of publication, exhibition, and audiovisual spectacle, and thereby redefined the frameworks of the “imaginary museum” instituted by printed reproduction.

ACCENT ALLEMAND

Steffen Siegel

Nicéphore Niépce and the Idea of Photographic Reproduction

This article takes as its starting point the portrait of Archbishop Georges d'Amboise, reproduced by Nicéphore Niépce in 1827 from a 17th-century copperplate engraving by Isaac Briot. At the time, Niépce had been working for

over ten years to improve existing reproduction processes and develop new ones, relying on the action of sunlight. With his copy of Briot's sheet, he not only contributed to the long history of the reproduction of works of art: he inaugurated a substantially new form of appropriation of existing engravings. The first result of these experiments was a fundamental innovation, that of heliography as a process for reproducing engravings.

ÉTUDES

Antoine Gallay

Rarity in the Face of the Multiple: The Introduction of Limited Editions in the Print Trade (17th–18th Centuries)

By enabling the reproduction and dissemination of a vast number of images, prints in the modern period played a considerable role in the development of European visual culture. Drawing on works by Lucas van Leyden, Sébastien Le Clerc, and Jacques Dumont le Romain, this article analyzes how, in this context, print lovers developed a particular awareness of rarity. The desire to make prints more rare led to the first development of limited edition prints, which at the same time increased their value.

Federica Vermot

Reproducing Nature, Reproducing Sculpture: Vincenzo Vela's Monument to Agostino Bertani, Between Casting and Photography

The Ticinese sculptor Vincenzo Vela extensively used reproduction techniques in his practice, specifically casting—including life casting—and photography. Through the *Monument to Agostino Bertani*, erected in Milan in 1888, this article illustrates the extent to which his work relies on a double reproduction, operated by both techniques: that of nature, which he uses as a model, and that of sculpture, which serves to produce and document his works. Vela's creative process is analyzed based on elements belonging to his studio collection—models, bronze statues, casts and photographic models, and the sculptor's correspondence.

François Blanchetière

Rodin and the Pantograph: Material Consequences from Using Mechanical Enlargement

The works by Auguste Rodin created through a process of enlargement by pantograph have, until now, not been the subject of a specific study. This machine, typical of the technical inventions and improvements made in the

first half of the 19th century, was initially used to reduce celebrated sculptures, facilitating their dissemination in the form of bronze reproductions. Rodin instead used it in order to enlarge certain works of his. The material requirements of the process partly explain the fragmentary form of many major works form the last two decades of his career, such as *Iris* or *Meditation*.

Hélène Zanin

Light Projections and Art History Lessons in the South of France: Raphaël Gaspéri by Ways of Works by Auguste Rodin (1900–1914)

Initially a painter, Raphaël Gaspéri became a traveling lecturer around 1900. He used a magic lantern to animate his art history lessons with light projections and photographic reproductions of artworks, through which he discussed contemporary artists, including Auguste Rodin. The study of the teaching materials and the extensive correspondence addressed to the sculptor allows us to reconstruct the organization and dramaturgy of the lectures. It sheds light on the spectacularization of knowledge and the hybridization of academic practices and popular education in the dissemination of art history in France.

Sarah Betite, Lina Roy, and Anne-Laure Sounac Educational and Scientific Uses of Lyon's Cast Collections: On Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux, and Henri Lechat

Many casts are kept in Lyon, mainly at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts and the Université Lumière-Lyon 2. These collections result from a conception of the education system for the arts, art history, and archaeology inherited from the 18th and 19th centuries, which stands out in Lyon due to the link with industry and individuals (teachers, donors, cast-makers) who influenced the make-up of the collections. Behind this all, a tension appears between Parisian models (in the teaching and dissemination of casts) and Lyon's own particularities.

Justine Bohbote

The Casts of the Enquête sur le mobilier traditionnel (1941–1946): Ethnographical Documents or Repertory of Forms?

Between 1941 and 1946, the Musée National des Arts et Traditions Populaires built up a substantial collection of ornamental casts as part of a survey of traditional furniture. This collection is the fruit of a methodological experiment which bears witness to the disciplinary vacillations between art history and ethnography that prevailed in the museum's early years. These casts were conceived as objective documents, serving the scientific study of

rural furniture, and thus contributing to the documentary inflation that characterized ethnology's quest for scientific legitimacy. But their form and function are similar to those of reproductions of architectural decorations or ornaments kept in museums of sculpture and decorative arts.

Christine Vivet-Peclat

***Casts from the Demotte Gallery:
The Place of Reproductions
for a 20th-century Antiquary***

The Demotte Gallery was active between 1905 and 1935 in Paris and New York in the trade of medieval and Persian art. The reproduction of works, first and foremost by photography, played a crucial role in its organization. An important photographic collection has come down to us, from which a small number of plates show casts of artworks that were sold by the gallery. Such a practice of casting seems singular among art dealers of the time. As an object of study and inspiration, the cast contributed to the gallery's promotion but it also led to more questionable practices, such as copies and substitutions.

Eleni Stavroulaki

***From Reproduction to Reinvention
of the Prehistoric Object at Cahiers d'art***

Between 1926 and 1969, *Cahiers d'art*, the magazine and eponymous publishing house directed by Christian Zervos, gained a strong reputation for the quality of its reproductions. The publisher controlled every stage of the reproduction process, transferring experiments that were conducted in the field of modern photography to the reproduction of prehistoric objects. The magnification of details gave the illusion of monumentality to works of small dimensions, while many photographs were significantly retouched. This article analyzes the photographic methods used by Zervos to make such images of art express his aesthetic program.

Laura Pirkelbauer

***Weaving Artists of Their Time: Marie Cuttoli
and Modern Tapestry (1930–1970)***

At the beginning of the 1930s, the collector and merchant Marie Cuttoli requested tapestry models from the likes of André Derain, Raoul Dufy, Fernand Léger, Man Ray, Georges Rouault, and Pablo Picasso. This article analyzes the process of creating and valorizing these tapestries. In approaching artists of her time, Cuttoli contributed both to a renewal of models and to reinscribing tapestry in the field of contemporary artistic creation—notably because her models were not always destined to be woven (oil on canvas, gouache, photography). Cuttoli likewise rekindled part of the tapestry tradition: the copy based upon painting.

Camille Hoffsummer

***The Exhibition in the Era
of Its Reproducibility: The Dispositif
of Lina Bo Bardi for the Museu de Arte
de São Paulo (1968) and its Reappropriation
by Wendelien van Oldenborgh (2010)***

This article highlights the issues inherent in the reenactment of exhibitions by analyzing the reappropriation of Lina Bo Bardi's museographic display for the Museu de Arte de São Paulo by the artist Wendelien van Oldenborgh. Does the exhibition, especially when it is "remounted" by an artist, become a "work of art" as much as—if not more than—the works of which it is composed? Van Oldenborgh's artistic and curatorial gesture suggests a slippage in status, toward an "exhibition-work" or "exhibition-heritage," which is to say, less as a way of presenting and legitimating an artistic production than as an artistic project in its own right.

Nathalie Dietschy

***Replaying Performances in Virtual Worlds:
Imitation, Reenactment, and Computer
Coding in Eva and Franco Mattes' Work***

Some artistic reappropriations are inscribed in a video-game or in a virtual framework. This article studies the intersections between the use of a virtual world and the reproduction of an artistic model in Eva and Franco Mattes' *Reenactments* series, which reenacts 20th-century landmark performances in *Second Life*. It questions both the relationship to artistic canons, the medium used, and the tradition of reenactment, which assumes that the body is a medium. These practices are analyzed within their modalities of remediation, in their relationship to the sources, but especially to the medium used, which displaces the work in a new context, renewing its apparatus and allowing other approaches to the act of "remaking."

Remerciements

Nous remercions chaleureusement les artistes Eva et Franco Mattes pour leur aimable autorisation à reproduire leurs œuvres dans ce numéro. Notre sincère reconnaissance va également à la fondation Georges-Rouault, au musée d'Orsay, au musée national Fernand-Léger, à la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, à la succession Picasso, ainsi qu'à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels mentionnés ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin cordialement remerciés Jean-Louis Andral, Lionel Britten, Sophie Caldayroux-Sizabuire, Denise Faïfe, Sophie Laporte, Anne-Gaëlle Lardeau, Marianne Lemarignier, Paul Perrin, Isolde Pludermacher et Nathalie Radeuil pour l'aide qu'ils nous ont apportée lors de l'élaboration de ce volume.

Crédits iconographiques

Couverture, p. 12. Photo © RMN-Grand Palais ; © Adrien Didierjean. P. 7. © EPFL ; photo Alain Herzog. P. 9. © Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr. P. 11. © The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London. P. 17. © Musei Vaticani. P. 19 (fig. 5), 79 (fig. 1), 80. © The Trustees of the British Museum. P. 19 (fig. 6), 23. © Diocesi di Pesaro. P. 21. © Victoria and Albert Museum. P. 22. © Bibliotheca Hertziana. P. 24 (fig. 10). © The Metropolitan Museum of Art. P. 24 (fig. 11). © Diocèse d'Arezzo-Cortona-San Sepolcro. P. 28. © Shrewsbury, J. B. P. 33. © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojed. P. 38, 42, 45 (fig. 5, 7), 46. Photographies de tirages modernes des ateliers d'impression d'art de la RMN-GP. Photo © RMN-Grand Palais ; © image RMN-GP. P. 39, 45 (fig. 6). Photographies de tirages modernes des ateliers d'impression d'art de la RMN-GP. Photo © RMN-Grand Palais ; © Thierry Le Mage. P. 41. Photo © RMN-Grand Palais ; © Tony Querrec. P. 50, 55, 56, 61. © Musée Nicéphore-Niépce. P. 51-54, 57-59. Droits réservés. P. 88, 92-94. © Museo Vincenzo Vela ; photo Sebastiano Carsana. P. 89, 91. © Museo Vincenzo Vela ; photo Mauro Zeni. P. 90. © Museo Vincenzo Vela ; photo Francesco Girardi. P. 98. © Photo François Blanchetière. P. 101 (fig. 3). © Agence photographique du musée Rodin ; photo Jérôme Manoukian. P. 101 (fig. 4). © Agence photographique du musée Rodin ; photo Pauline Hisbacq. P. 103 (fig. 5, 6), 104. © Musée Rodin ; photo Hervé Lewandowski. P. 103 (fig. 7). © Musée Rodin ; photo Christian Braja. P. 107, 112, 113. © Collection Ville de Brive, musée Labenche ; cliché Ville de Brive / S. Marchou.

P. 109. © Pierre Soissons, musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac. P. 110. © Collection et cliché Ville de Brive-musée Labenche. P. 120. © Lyon, musée des Beaux-Arts ; photo Martial Couderette. P. 124. © E. Baptiste et L. Roy. P. 125, 126. © MuMo. P. 133, 137, 138, 142. © Mucem, Marseille. P. 150. © Cleveland Museum of Art. P. 154. © The Glencairn Museum. P. 159, 161, 162 (fig. 4). © Cahiers d'art. P. 169. © ADAGP, Paris, 2024 ; © photo fondation Georges-Rouault. P. 171. © ADAGP, Paris, 2024 (fig. 2 : © RMN-Grand Palais (musée Fernand-Léger) / Adrien Didierjean ; fig. 3 : © photo Laura Pirkelbauer). P. 172. © Man Ray 2015 Trust / ADAGP, Paris, 2024 ; © photo Laura Pirkelbauer. P. 173, 174. © Succession Picasso 2023 ; © photo François Fernandez. P. 175. © Succession Picasso 2023 ; © photo Laura Pirkelbauer. P. 179, 181. © MASP Research Center ; photo Luiz Hossaka. P. 182. © Instituto Bardi / Casa de Vidro ; photo Lew Parrella. P. 183, 184. © Van Abbemuseum ; photo Peter Cox ; courtesy de l'artiste. P. 189-195. © Eva and Franco Mattes. P. 197. © Institut national d'histoire de l'art ; © Presses universitaires de Strasbourg.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés des crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.



Bulletin de commande

Nouveauté

Abonnez-vous ou commandez nos anciens numéros en ligne :

histoiredelart.sumupstore.com

1/ Je passe ma commande

<p>Je m'abonne pour un an à la revue <i>Histoire de l'art</i>, soit deux numéros : n° 93, <i>Matières, matérialités, making</i>, juin 2024, n° 94, <i>Art et autoritarismes</i>, décembre 2024.</p> <p>Je choisis ma formule :</p> <p><input type="checkbox"/> Étudiant* (France ou étranger).. 35 € <input type="checkbox"/> Particulier (France)..... 50 € <input type="checkbox"/> Particulier (étranger)..... 58 € <input type="checkbox"/> Institutionnel (France)..... 55 € <input type="checkbox"/> Institutionnel (étranger)..... 63 €</p>	<p>et /ou je commande le(s) numéro(s)** :</p> <p><input type="checkbox"/> 81, <i>Animal, animalité</i>, 31€ 18 € <input type="checkbox"/> 82, <i>Asie-Occident</i>, 31€ 18 € <input type="checkbox"/> 83, <i>30 ans : numéro anniversaire</i>, 31€ 18 € <input type="checkbox"/> 84-85, <i>États du musée</i>, 31€ 29,50 € <input type="checkbox"/> 86, <i>Grèce(s)</i>, 31€ 29,50 € <input type="checkbox"/> 87, <i>Humanités numériques</i>, 25 € <input type="checkbox"/> 88, <i>Limites : objets et matérialité</i>, 25 € <input type="checkbox"/> 89, <i>Limites : méthodes et discipline</i>, 25 € <input type="checkbox"/> 90, <i>L'art à l'heure archéologique</i>, 25 € <input type="checkbox"/> 91, <i>Ukraine</i>, 25 €</p>
<p>Montant total de ma commande :€</p> <p>Les tarifs listés ci-dessus incluent les frais de port. <i>Histoire de l'art</i> est éditée par l'Apahau, association de loi 1901, et n'est donc pas sujette à la TVA.</p>	

2/ Je renseigne mes informations de livraison

Nom, prénom

Et / ou institution

Adresse

Code postal Ville

Courriel

N° de tél.

3/ Je choisis mon mode de règlement

Chèque bancaire (à joindre au présent bulletin)
à l'ordre de « Apahau – Histoire de l'art »

Virement bancaire (précisant dans l'intitulé le nom de l'abonné)
BIC : PSSTFRPPPAR / IBAN : FR76 2004 1000 0157 5040 0Z02 069

4/ Je retourne le présent bulletin

Par courriel à revuehda@gmail.com

Par courrier à Histoire de l'art – Apahau – 2, rue Vivienne – F-75002 Paris

Une question, un doute ?

Contactez revuehda@gmail.com

Date :

Signature :

SIRET : 378 392 245 000 23 / ISSN : 0992-2059

* Pour bénéficier du tarif étudiant, joindre à votre commande un justificatif (copie de la carte étudiant ou certificat d'inscription).

** Depuis le n° 84-85, *Histoire de l'art* peut aussi être commandée directement auprès de votre librairie habituelle.

Prochains numéros

n° 93 Matières, matérialités, *making* / juin 2024

n° 94 Art et autoritarismes / décembre 2024

HISTOIRE DE L'ART

/92

Reproductions

Outil indispensable à la diffusion et à la connaissance des œuvres, la reproduction est omniprésente dans la culture visuelle contemporaine. Instrument majeur de l'histoire de l'art, elle est utilisée par les chercheurs de manière si régulière qu'ils en oublient parfois son caractère interprétatif. Sont ici considérés les techniques, les acteurs, les circuits de diffusion et les usages, tant bénéfiques que controversés, de la reproduction, mais aussi les réinterprétations fructueuses qu'elle permet.

Numéro coordonné par Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett

Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett /
L'œuvre et sa réplique

Perspectives

Anne Lepoittevin / La crise de la citation dans la Rome post-tridentine

Élodie Voillot / L'édition en bronze à Paris au XIX^e siècle

Jean-Gérald Castex et Cloé Viala /
La Chalcographie du Louvre, un outil institutionnel de promotion artistique

Olivier Lugon / Arts graphiques, diapositives et diffusion de l'art dans les années 1950-1970

Accent allemand

Steffen Siegel / Nicéphore Niépce et l'idée de « réplique photographique »

Études

Antoine Gallay / L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe

Federica Vermot / Le *Monument* à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie

François Blanchetière / Rodin et le pantographe

Hélène Zanin / Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac / Les usages des collections de moulages à Lyon

Justine Bohbote / Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946)

Christine Vivet-Pecllet / Les moulages de la galerie Demotte

Eleni Stavroulaki / De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art

Laura Pirkelbauer / Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)

Camille Hoffsummer / Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh

Nathalie Dietschy / Imitation, *reenactment* et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes

Chroniques

Dominique de Font-Réaulx / Neil McWilliam et Michela Passini (dir.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950)*



9 782909 196381

25 €

ISSN : 0992-2059

ISBN : 978-2-909196-38-1

CNL
CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE