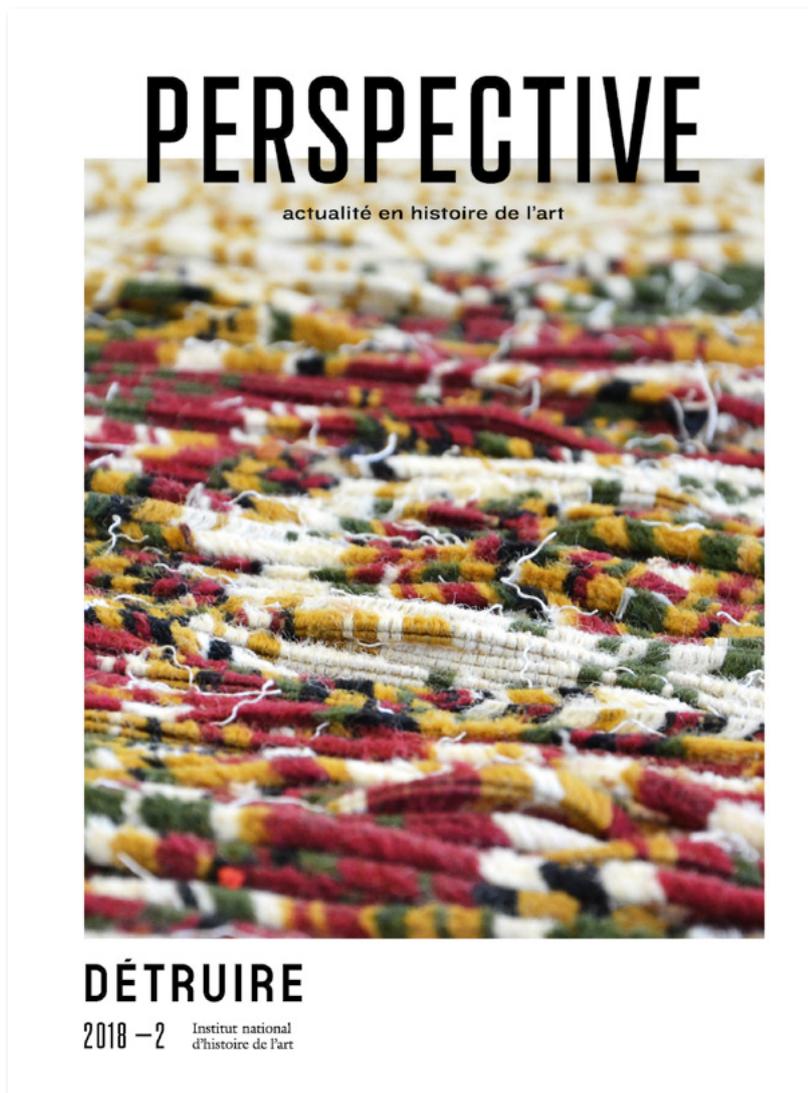


Dossier de presse  
Parution 7 février 2019

# Perspective

*actualité en histoire de l'art*  
Détruire n° 2018 – 2



## Info pratiques

Perspective: *actualité en histoire de l'art* - n° 2018 – 2

296 pages | 145 illustrations couleur et noir et blanc  
ISBN : 978-2-917902-48-6  
25 €

Consulter la revue en ligne :  
[journals.openedition.org/perspective](http://journals.openedition.org/perspective)

Se procurer la revue, s'abonner :  
FMSH-diffusion  
18 rue Robert Schuman,  
CS 90003 – 94 227  
Charenton-le-Pont Cedex ;  
ou en ligne, sur le site du Comptoir  
des presses d'universités :  
[www.lcdpu.fr/revues/perspective](http://www.lcdpu.fr/revues/perspective)

Édition de l'INHA  
2 rue Vivienne  
75002 Paris

Écrire à la rédaction :  
[revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

Communication et relations presse  
Anne-Gaëlle Plumejeau  
Chargée de communication  
et des relations presse  
[anne-gaelle.plumejeau@inha.fr](mailto:anne-gaelle.plumejeau@inha.fr)  
+33 (0)1 47 03 79 01

Couverture de la revue *Perspective: actualité en histoire de l'art* - n° 2018 – 2 Détruire.



Ouassila Arras, *Photos de famille*, photographie de détail d'une installation, musée des Beaux-Arts de Reims, tapis décousus, 170 m<sup>2</sup> (détail) © Ouassila Arras, 2018 / photo Victor Gorini / dans le cadre du partenariat INHA – ESAD de Reims.

## *Perspective : actualité en histoire de l'art* n° 2018 – 2 Détruire

Ce numéro est consacré aux manières dont l'histoire de l'art peut penser les actes de destruction qui touchent les œuvres dans leurs dimensions matérielle, conceptuelle, symbolique, métaphysique. Si la guerre et, en miroir, la question de la préservation et de la protection du patrimoine figurent bien au centre d'une telle thématique, celle-ci ne saurait pour autant se réduire à la violence de l'anéantissement, la destruction ne pouvant se comprendre que dans son rapport dialectique à la construction. Les différentes contributions rassemblées ici abordent ces pratiques à travers la diversité des motifs qui les sous-tendent (religieux, rituels, ludiques, guerriers, polémiques, etc.), en interrogeant les moyens de leur documentation et la mémoire qui en subsiste. De l'Égypte pharaonique au monde contemporain occidental, des Premières Nations de la côte nord-ouest de l'Amérique au continent africain moderne et contemporain, les questions du vandalisme et de l'iconoclasme y sont déployées jusqu'à explorer la fécondité du geste destructeur et la manière dont les artistes s'en sont diversement emparé.

### Les auteurs

**Sonny Assu** (artiste), **Horst Bredekamp** (Humboldt-Universität zu Berlin), **Giordana Charuty** (EPHE), **Simon Connor** (université de Liège), **Marie Cornu** (ISP, CNRS), **Ralph Dekoninck** (université catholique de Louvain), **Pierre-Olivier Dittmar** (EHESS, CRH-GAHOM), **Manlio Frigo** (Università degli Studi di Milano/Università Bocconi), **Dominique Fury** (artiste), **Martin Galinier** (université de Perpignan Via Domitia / CRHiSM), **Dario Gamboni** (université de Genève), **Erin Giffin** (Ludwig-Maximilians-Universität, Munich), **Maria Teresa Grassi** (Università degli Studi di Milano), **Alba Irollo** (chercheuse indépendante), **Christian Joschke** (université Paris-Nanterre), **Jérémie Koering** (CNRS, Centre André Chastel), **Rémi Labrusse** (université Paris-Nanterre), **Michael Landy** (artiste), **Jean-Yves Marc** (université de Strasbourg), **Marie Mauzé** (EHESS), **François Michaud** (musée d'Art moderne de la Ville de Paris), **Philippe-Alain Michaud** (Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle – Centre Pompidou), **Brent Patterson** (ENSA Paris-Malaquais/ENSA, Paris-Villette), **Gaël Peltier** (artiste), **Beate Pittnauer** (Braunschweig University of Art), **Jean-Claude Schmitt** (EHESS, CRH-GAHOM), **Z. S. Strother** (Columbia University), **Charlotte Townsend-Gault** (The University of British Columbia, Vancouver), **Jean-Philippe Uzel** (UQAM, Québec), **Jean Wirth** (université de Genève).

# Sommaire

## Éditorial

Judith Delfiner

## Préface

Jean-Yves Marc

## Débats

◆ *Des images faites pour être détruites*

Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

◆ *Histoire de l'art et potlatch : regards croisés entre la France et le Canada*

Un débat virtuel entre Sonny Assu, Rémi Labrusse, Marie Mauzé et Charlotte Townsend-Gault, animé par Jean-Philippe Uzel

◆ *Préservations et destructions en temps de guerre*

Un débat entre Manlio Frigo, Maria Teresa Grassi, Alba Irollo et Brent Patterson, conduit par Marie Cornu

## Entretiens

◆ *Détruire, dit-elle*

Entretiens croisés avec Dominique Fury, Gaël Peltier et Michael Landy par François Michaud

◆ *De l'histoire sociale à la Bildwissenschaft avec Marx, Benjamin et Warburg*

Entretien avec Horst Bredekamp par Christian Joschke

## Essais

◆ Dario Gamboni, *Iconoclisme, histoire de l'art et valeurs*

◆ Simon Connor, *Mutiles, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique*

◆ Martin Galinier, *Entre monumentum et abolitio : le rôle des images et de leur destruction dans l'art romain*

◆ Jean Wirth, *Sur la destruction d'œuvres d'art au Moyen Âge*

◆ Ralph Dekoninck, *Cosmoclisme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*

◆ Erin Giffin, *Détruire, reconstruire, redéfinir : la fragmentation volontaire de la Santa Casa de Loreto et ses altérations répliquées*

◆ Z. S. Strother, *Les iconoclasmes en Afrique : émergence d'un sujet d'étude*

◆ Beate Pittnauer, *Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ?*

◆ Philippe-Alain Michaud, *La comédie de destruction*



Le temple de Bél à Palmyre, en Syrie, après sa destruction en 2015 © image Iconem – DGAM (détail).

## Extraits

Extrait du débat entre Manlio Frigo, Maria Teresa Grassi, Alba Irollo et Brent Patterson, conduit par Marie Cornu, « **Préservations et destructions en temps de guerre** », p. 57-82.

[...]

**Marie Cornu.** Quel(s) rôle(s) ou quelle(s) fonction(s) peut-on attendre des images de destruction et des contextes de leur diffusion ? Quelles questions politiques et éthiques soulèvent-elles ?

**Maria Teresa Grassi.** La destruction du patrimoine culturel, surtout pour les sites mondialement connus, est utilisée pour gagner en visibilité, ce qui est aujourd'hui très amplifié par les médias disponibles. [...]

Il existe indubitablement une sensibilité généralisée envers le patrimoine culturel (même sans le connaître), qui dérive des politiques et des actions menées, surtout à partir de la fin du <sup>xx</sup>e siècle, par l'ONU et l'UNESCO. C'est positif et cela conduit l'opinion publique à prêter attention, même superficiellement, au patrimoine, mais cela a peut-être aussi conduit les destructeurs à choisir précisément le patrimoine culturel pour capter l'attention de l'opinion publique.

Personne ne connaît bien le patrimoine culturel, mais tout le monde perçoit son importance. Il faut réfléchir à cela. Tout le monde parle de la destruction de Palmyre (le site archéologique), mais presque personne ne se souvient (et beaucoup ne savent même pas) que la ville moderne adjacente Tadmor, créée pour la population locale dans les années du Mandat français sur la Syrie, est elle aussi complètement détruite et abandonnée (plusieurs dizaines de milliers de personnes y habitaient). Soyons honnêtes : si seulement une « Tadmor » avait été rasée, sans Palmyre, aurait-elle quand même fait les gros titres de tous les journaux du monde ? Et comment peut-on penser à reconstruire Palmyre, sans reconstruire aussi Tadmor ?

**Brent Patterson.** [...] Les images de destructions prises (cadrées) par certains photographes peuvent aussi échouer à représenter certaines réalités ou les cacher. Les photographies de destruction sont des constructions et communiquent des messages qui dépendent de leurs auteurs, de leurs canaux de distribution et de leur audience. La même photographie peut, en fonction de son récepteur, cacher ou révéler des choses très différentes. Ces images de destructions culturelles filtrent et façonnent les représentations des habitants, pour des « publics » tant intérieurs qu'extérieurs à la ville.

Dans son livre *Sur la photographie*, Susan Sontag affirme que les photographies ont la capacité de créer une réponse émotionnelle momentanée, mais qu'elles n'ont pas le pouvoir de construire une interprétation. Si une photographie parvient à nous informer efficacement ou à tenir un « discours » politique, ce n'est que parce qu'elle est reçue dans un contexte adéquat de conscience politique. Susan Sontag affirme aussi que l'image photographique a perdu le pouvoir de provoquer, de susciter la représentation visuelle de la souffrance, que nous sommes bombardés de photographies sensationnalistes et qu'en conséquence notre aptitude à une réponse éthique s'en trouve diminuée. Dans son dernier ouvrage, *Devant la douleur des autres*, elle est un peu plus ambivalente sur le statut de la photographie et admet que celle-ci peut et doit représenter la souffrance humaine, nous enseigner à nous souvenir de ce que nous avons perdu et mettre en place une imagerie qui continue à nous avertir du coût humain de la guerre et de la destruction.

Judith Butler, dans *Ce qui fait une vie, essai sur la violence, la guerre et le deuil*, reproche à Susan Sontag de laisser entendre que la photographie ne peut fournir à elle seule une interprétation. N'est-il pas vrai – demande Butler – que le pouvoir de la photographie à nous éveiller et à nous scandaliser est lié à l'interprétation même qu'elle délivre de la réalité ?



Gervasio Sánchez, *Ruines de la bibliothèque nationale de Sarajevo*, juillet 1993 © avec l'aimable autorisation de Gervasio Sánchez.

[...]



Cretinetti démembré, dans André Deed, *Cretinetti che bello!* ou *Troppo bello*, 1909, film 35 mm en noir et blanc, silencieux, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, inv. 11-536208. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Véronèse

La figure burlesque, plutôt que de suivre la logique du récit, vient en perturber l'agencement : elle est prise dans un mouvement de métamorphose interminable, par glissements, déplacements, ou encore superpositions, où se trouve compromise son identité, aussi bien singulière que générique. [...] En même temps que l'unité de son propre moi, l'homme burlesque a perdu la faculté de contrôler ou de diriger son action. Il utilise l'huile, la graisse, la crème (glacée), le cirage, la cendre et la boue comme des instruments de régression. Les matières du burlesque sont employées pour leurs propriétés plastiques (luisance, fluidité, opacité, viscosité...) et uniquement pour elles. violemment décontextualisées, elles sont chaque fois recyclées dans un scénario d'improductivité. L'homme intoxiqué de *Boireau empoisonneur malgré lui* (André Deed, 1913) est successivement noyé dans le café, les œufs, le lait et la crème qui doivent servir à la fois de contrepoison, et d'espèces conjuratoires à l'avènement de la figure. Travesti, souillé, tuméfié, l'homme burlesque fait rire de ce qui ne doit pas faire rire – la laideur, la faim, la bêtise : en cela, le comique est frère de l'épouvante, et s'il traite de l'origine et de la signification de la douleur, il n'en propose nulle explication, mais plutôt une description appuyée, absurde et sans cohérence, à laquelle il donne une portée subversive. Contorsions, grimaces, spasmes, attitudes étranges, imprévues ou invraisemblables, illogisme : le désordre burlesque est un désordre psycho-physique, mais aussi social, entraînant toutes les figures et tous les éléments de la vie quotidienne – passants, policiers, ménagères, automobiles, meubles et immeubles –, dans un tourbillon d'irréalité où se défont les liens logiques et les hiérarchies sociales et politiques. Sennett voyait dans la police le matériau naturel de la comédie : « Le citoyen ordinaire, tout comme moi, a un peu peur de la police. Il aime bien la ramener à son niveau. J'ai voulu faire un pas de géant en la réduisant à l'absurde. » [...] L'espace burlesque est un espace non pas décentré, mais en voie de décentrement, et l'action comique, une crise de la construction. Action de rue et scènes d'intérieur suivent des trajectoires inversées : centripète en extérieur (tout s'agglomère), la destruction de la composition devient centrifuge en intérieur (tout explose). Le personnage comique se tord, se convulse, perd l'équilibre, entraînant avec lui ses appuis et ses repères spatiaux. Ce n'est plus autour de lui que s'ordonne la composition : il est bien plutôt l'élément qui en menace la stabilité. Incapable de construire, il ne fait que casser, renverser, tacher : il est le protagoniste d'une anti-poétique fondée sur les puissances du désordre et de la division. La figure burlesque est une figure composite, aux attributs disparates – un manteau d'Arlequin : c'est ainsi que Charlot, empruntant son

chapeau melon à Fatty, ses chaussures démesurées à Ford Sterling, son pantalon à Chester Conklin et sa moustache à Mark Swain, compose un personnage hybride, disjoint, comme le pantin désarticulé sur lequel, en 1924, se clôt le *Ballet mécanique* de Fernand Léger. [...]

Avant que le rire ne l'emporte sur la peur, le burlesque apparaît fugitivement pour ce qu'il est : une histoire pleine de bruit et de fureur racontée par un idiot.

[...]

# La revue *Perspective* : *actualité en histoire de l'art*

Publiée par l'INHA, *Perspective* présente des textes historiographiques et critiques sur les approches, les orientations et les enjeux qui font l'actualité de la recherche internationale en histoire de l'art. À raison d'un numéro tous les six mois, la revue se consacre alternativement à l'histoire de l'art dans un pays, voire un territoire, ou à une thématique transversale.

Ses rubriques – Tribune, Débats, Entretiens, Essais, Varia – permettent de publier des interviews de personnalités du monde de l'art et de la culture, d'artistes ou d'historiens de l'art, des prises de position polémiques, des discussions internationales sur des sujets d'actualité et des essais inédits à vocation historiographique et de bibliographie critique sur des thèmes nouveaux ou renouvelés ayant suscité un intérêt remarquable au sein de la discipline.

*Perspective* paraît sous une forme imprimée (230 à 300 pages, 100 à 150 illustrations) et en version électronique. Hébergé par OpenEdition, une plateforme dont la mission est de promouvoir l'édition scientifique en sciences humaines et sociales, ce site multilingue met à disposition d'un large public le contenu des numéros papier ainsi que des rubriques spécifiques (index, articles en langue originale, articles en anglais, bibliographies et sélections de ressources numériques, comptes rendus critiques, etc.).

## Une nouvelle maquette



Fruit d'une longue élaboration menée par la rédaction en collaboration avec Anne Desrivières, la refonte de la maquette de *Perspective* trouve son aboutissement dans le présent volume. Tout en maintenant une continuité avec l'identité visuelle de la revue, un certain nombre de transformations visent à en améliorer la lisibilité. Une rubrique « Essais », dans laquelle alternent textes synthétiques et bilans historiographiques développés, s'est ainsi substituée aux anciennes divisions « Travaux » et « Lectures », des intercalaires sont venus rythmer l'ensemble par un rappel des différentes rubriques, les marges ont été unifiées, l'interlignage augmenté, les

illustrations agrandies, les blancs privilégiés – autant de respirations encourageant une lecture plus fluide et claire, où le plaisir de la manipulation du bel objet servirait l'appréciation attentive des derniers développements de la recherche. Ce travail sur la restructuration formelle des contenus nous a conduits à repenser l'image globale de la revue par la refonte du logo, conçu par Marion Kueny, et la révision complète de la couverture.

Y voir deux maîtres d'Œuvre au monde ? L'un, pour reprendre les distinctions de Decolli<sup>28</sup>, s'inscrit dans l'ontologie analogique et tend vers la dynamique conformément un moyen de faire face à la discontinuité des êtres, l'autre, relative à l'ontologie numérique et tendent de distinguer les hommes d'entre les animaux par la célébration d'une antécédence qui leur serait spécifique, et dont l'espérance, pour les modernes, serait le signe le plus marquant. La question peut se poser.

8. Installation de bûches de saint Antoine sur le Bicara. Le bûcher qui se présente à l'installation se tient au premier plan, près de l'entrée. Noël-Delbecq, 2012. Photo Antoine Zan.



30 PERSPECTIVE / 2018-2 / Delbecq

Pierre-Clément Delbecq. Le Bicara de la Vallée d'Antoine à Novati représente un cas exemplaire d'articulation entre une pratique traditionnelle et une esthétique architecturale à l'échelle mondiale, pouvez-vous nous décrire ce rituel ?

Clément Charrier. C'est une fête patronale qui a lieu le 17 janvier à Novati, gros bourg du Valais à quelques kilomètres de Sion, qui a pris pour patron saint Antoine Abbé<sup>29</sup>. Comme pour d'autres lieux chrétiens, elle est marquée par l'investissement de la bûche, un bûcher de sarments de vigne d'abord dirigé à côté de l'église mais qui, depuis le début du siècle, a eu une proportion croissante de manœuvre démesurée. Aujourd'hui, la bûche, dont la fabrication nécessite plusieurs semaines de travail, est bâtie par le municipalité et érigée sous le contrôle d'un « maître », atteint vingt-cinq mètres de haut. Elle n'a plus la forme initiale d'une grande meule de bois<sup>30</sup>, elle reproduit celle d'une variante d'architecture locale et donne son nom à la fête. Si nous à nous réapproprier l'intervention d'artistes, puisque le feu a été célébré en grand lieu d'artifice. Dans le même temps, on conserve un usage qui est important, lui aussi, au début du siècle : tous les ans un grand tableau de saint Antoine est placé au sommet du bûcher pour être brûlé en même temps que la bûche (fig. 8). Le légendaire du saint, très présent en Italie du Sud, peut servir comme de cette occasion. L'ensemble est ancestral. Enfin, Antoine fut érigé à son tour saint par le Diable au point il devait être brûlé à l'âge de sept ans. D'autres bonshommes, Antoine refuse de renoncer en entier, ou plutôt il en devient le porteur et le sauveur des âmes. Une autre version relate le motif du saint – ou de son cochon – qui pénètre



en entier pour voler le feu et le donner aux hommes. Ces épisodes de descente et rencontre avec le feu ne sont pas réels dans la fête et sont considérés par quelques évêques locaux, mais les diocèses qui procèdent la main libre de la construction, par l'image, de la bûche en relief quelque chose – le feu palme est converti par le tableau en feu brûlant qui pénètre des maisons et cause la proximité de cette région viticole. En somme, il s'agit de la mise en œuvre d'un principe général qui fait trouver, ailleurs, dans les cultures qui sont adaptés ce mode d'offrande sacrificielle : il faut déjouer le feu, pour dissocier le feu destructeur d'avec la bûche et c'est l'histoire de tableaux peint qui relève la dissociation.

Le point de l'image bûche à la consommation par le feu fut, durant de nombreuses années, une figure singulière d'art populaire. Musiciens et musiciens – littéralement – l'usage de vengre – il est déguisé dans toute la péninsule pour faire « vengre » les vengre et les saies célébrés les jours de fête patronale ou de pèlerinage en reproduisant à la case peinture et images peintes sur le paroi des églises. Il est à Novati l'incarnation vivante de saint Antoine, où il est la légende de la vengre qui a, à son tour, été à son tour d'un style religieux de « peintre en public » faisant les saies – par terre – à l'art moderne norvégien, à la vie déconstruite, dont toutes les maisons conservent des tableaux. Mais, depuis 2012, à l'initiative d'un maître artisan d'art contemporain, dans le mouvement de Brancaccio de Sud qui s'est développé notamment à l'ère de Matera la prochaine capitale européenne de la culture, le municipalité sollicite des franciscains européens pour renouveler l'histoire de la fête. Chaque année, un artiste contemporain de réputation internationale est invité à préparer à Novati le temps de la préparation de la bûche, et à créer une œuvre déclinable entre une part qui sera brûlée avec la bûche, et un geste sculptural qui sera consacré à la destruction. Parmi les artistes invités, on peut citer le japonais Hideaki Nagayama (2014) qui a respecté le mouvement de la

Delbecq 31



religieuses, elle représente les traits monumentaux d'un monde décliné par une espèce de gangster. Représentés avec une distance qui ne pourrait être que celle ethnologique, les usages religieux s'élèvent ne laissant transparent la charge critique qu'à travers quelques détails à peine perceptibles, comme la présence de saies faisant les pratiques jagales superstitieuses, ou qui confère à l'ensemble du portrait-peinture une dimension satirique. Toutes ces pratiques sont et absent d'objets sacrés qui sont ainsi intrinsèquement liés à une série de rites, à commencer par les sept sacrements dont certains sont rapportés aux organes des vengre, comme la bûche pour l'installation et la construction pour l'œuvre. Cela sert à souligner de nouveaux le culte catholique à une spiritualité déclinée en termes à une globalité matérielle. Des ces genres satiriques, qui ne manquent pas d'évoquer littéralement la caverne platonicienne<sup>31</sup>, émerge donc un portrait grotesque qui donne l'impression d'être rongé par une sorte de vermine. Mais c'est surtout à la base de l'image que se révèlent ses véritables fondations : on y découvre un autoportrait de catholique en train de débiter à coup de pioche une multitude d'objets formant un amas indéchiffrable à sa tête déguisé en monumentalité très peu d'images, les monuments liturgiques formant le gros de cette « quincaillerie ». Le tout est renforcé par quelques détails qui sont dans un feu intérieur qui confère à cette œuvre l'aspect d'un tableau face aux catholiques, les catholiques cherchent sans être que mal à consolider les rentables à l'abri de ces mêmes objets, alors que pense derrière eux une procession, avec en tête un ossement et ce qui apparaît être un religieux. Ils sont les fondements matériels et non spirituels, ainsi saies, de cette fête sans aucun geste de l'Église papistique.



4. Antonio, Publication de l'Édition, 2016. Antonio, Éditions.

On se imagine étonné avec une métaphore qui court dans la littérature postmoderne tant provocatrice que catholique : celle de la souffrance. Pour entrer du côté provocant, elle renvoie à l'idée de propagation d'un mal le vers, apparaît être délégué par cette recherche sociale qui est une recherche objective. C'est le symbole le plus visible de ce mal est précisément la prolifération d'objets polluant une parcelle banalisée, objets qui sont perçus non plus comme les moyens mais comme les causes des fautes croyants dont ils assurent la contamination. Et ils restent des moyens, ou sont eux mêmes par le Étable pour dévotion de Dieu l'âme des Bâties, comme le montre très clairement une gravure dans le 1560 (fig. 9) et qui offre une forme de matérialisation visuelle de la métaphore de la perigieuse, seul moyen d'empêcher l'Édition (GOTTLEB, 1997 : ELSIG, SALL, 2013, p. 449) : une troupe de gens, armés de bâtons et de sacs de cuir, se débarrassent d'une série d'objets parmi lesquels on distingue des morceaux de sculptures à peine déposés, tout au plus des images indolentes, mêlées à des cailloux, pierres, crânes, ossements – autres d'objets attribués à des déchets soûlants la maison de Dieu et que le Diable, véritable propriétaire de ces articles, pour

3. Homeno Chavero (1968), 3. Alliance de l'Édition avec l'Édition, Éditions, Éditions.

Édition 95

## Un partenariat avec des écoles d'art

À cet égard, dans l'optique de libérer l'image de son statut purement illustratif et de conférer ainsi toute sa place à la recherche visuelle, nous avons choisi de confier à des étudiants en écoles d'art et à leurs équipes pédagogiques le soin d'exposer en couverture le fruit de leurs travaux mûris à partir de la thématique proposée. Les partenariats établis avec deux écoles d'art – qui différeront pour chaque livraison – permettent d'instaurer un dialogue entre recherche académique et recherche artistique, comme en témoigne la richesse des propositions reçues des institutions partenaires pour cette première réalisation, l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy et l'École supérieure d'art et de design de Reims. Dotée de rabats, la nouvelle couverture de *Perspective* offre ainsi la possibilité de présenter l'étudiant-artiste et d'éclairer brièvement le travail de recherche dont il est l'auteur.

C'est avec toute notre reconnaissance que nous partageons ici les fruits de ces deux premiers partenariats.

Pour l'ENSAD de Nancy, les étudiants ont été encadrés par Christian Debize, directeur, et Pierre Vanni, professeur en design graphique. Ont participé : Paul Berges, Camille Berniard, Yvonne Corbière, Maya Cunat, Jules Durand, Valentin Garcia, Quentin Gaudry, Galaad Gonzales et Emma Zampieri.

Pour l'ESAD de Reims, les étudiants ont été encadrés par Raphaël Cuir, directeur, Véronique Pintelon, coordinatrice des études et des relations internationales, Marion Kueny, professeur en design graphique-numérique. Ont participé : Souleymane Adéomi, Eva Bernard, Paul-Émile Bertonèche, Alexis Enkonda, Victor Gorini, Victor Le Gennec, Tanguy Muller, Cécile Renoult, Solène Untereiner, Marianne Veyron et Vincent Villain.

C'est le projet de Ouassila Arras, *Photos de famille*, qui a été sélectionné pour figurer en couverture.

« À travers cette déconstruction de tapis aux motifs orientaux – ils recouvraient le cœur du foyer familial dans lequel j'ai grandi, en banlieue parisienne, et leurs motifs sont si familiers que je les assimile à des photos de famille –, c'est la destruction d'un non-dit, d'une histoire non transmise que je souhaite évoquer. Par ce geste, je fais l'hypothèse que rompre le silence qui persiste souvent entre les générations, alimentant l'ignorance et l'aphasie d'une identité, permettra de reconstruire et de retransmettre les mémoires orales, pour ensuite prendre le large. »



Ouassila Arras, *Photos de famille*, photographie de détail d'une installation, musée des Beaux-Arts de Reims, tapis décousus, 170 m<sup>2</sup> (détail) © Ouassila Arras, 2018 / photo Victor Gorini / dans le cadre du partenariat INHA – ESAD de Reims.

### Derniers numéros parus

2010–1 Ornement-Ornemental  
2010–2 Antiquité / Moyen Âge  
2011–1 Période moderne / Époque contemporaine  
2011–2 Les Pays-Bas  
2012–1 Art et pouvoir  
2012–2 Antiquité / Moyen Âge  
2013–1 Période moderne / Époque contemporaine  
2013–2 Le Brésil  
2014–1 L’atelier  
2014–2 Antiquité / Moyen Âge  
2015–1 *Varia*

2015–2 Les États-Unis  
2016–1 Textiles  
2016–2 Bibliothèques  
2017–1 *actualité en histoire de l’art*  
2017–2 Le Maghreb  
2018–1 *actualité en histoire de l’art*  
2018–2 Détruire  
**Les numéros à paraître**  
2019–1 Les Pays nordiques  
2019–2 Multiples  
2020–1 Le Japon

### Directeur de publication

Éric de Chassey

### Rédactrice en chef

Judith Delfiner

### Comité scientifique

Laurent Baridon, Jérôme Bessière, Olivier Bonfait, Marion Boudon-Machuel, Esteban Buch, Anne-Élisabeth Buxtorf, Giovanni Careri, Thomas Kirchner, Rémi Labrusse, Michel Laclotte, Johanne Lamoureux, Antoinette Le Normand-Romain, Jean-Yves Marc, Pierre-Michel Menger, France Nerlich, Pierre Rosenberg, Jean-Claude Schmitt, Alain Schnapp, Philippe Sénéchal, Anne-Christine Taylor, Isabel Valverde Zaragoza, Caroline Van Eck, Bernard Vouilloux.

### Comité de rédaction du volume

Laurent Baridon, Cécile Colonna, Ralph Dekoninck, Pierre-Olivier Dittmar, Dario Gamboni, Jérémie Koering, Rémi Labrusse, Jean-Yves Marc, Francois Michaud, Philippe-Alain Michaud, Jean-Claude Schmitt

### Rédaction

Coordination éditoriale : Marie Caillat, assistée d’Abel Debize et Hortense Naas  
Coordination administrative : Amélie de Miribel, assistée de Karima Talbi  
Conception graphique et mise en page : Anne Desrivières  
Logo : Marion Kueny

Édition : INHA – Institut national d’histoire de l’art, 2 rue Vivienne – 75002 Paris

En partenariat avec l’ESAD de Reims.



---

**Institut national d’histoire de l’art**  
6 rue des Petits-Champs  
ou 2 rue Vivienne  
75002 Paris

[www.inha.fr](http://www.inha.fr)