Des modèles pédagogiques devenus patrimoine artistique

Passé et présent des collections de l'École des beaux-arts de Nancy

Pedagogic models turned artistic heritage : the past and present of the École des Beaux-Arts de Nancy's collections

Gilles Marseille

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/insitu/30047>

DOI : [10.4000/insitu.30047](https://doi.org/10.4000/insitu.30047)

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Gilles Marseille, « Des modèles pédagogiques devenus patrimoine artistique », *In Situ* [En ligne], 43 | 2021, mis en ligne le 12 janvier 2021, consulté le 14 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/30047> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.30047>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2021.

In Situ Revues des patrimoines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des modèles pédagogiques devenus patrimoine artistique

Passé et présent des collections de l'École des beaux-arts de Nancy

Pedagogic models turned artistic heritage : the past and present of the École des Beaux-Arts de Nancy's collections

Gilles Marseille

- 1 En 2016 et 2017, l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy investissait, en deux phases successives, ses nouveaux locaux du campus Artem¹. L'institution quittait alors le bâtiment emblématique de l'avenue Boffrand qu'elle avait occupé pendant près de 110 ans, emportant avec elle ses collections de moulages, peintures, dessins, estampes japonaises, autochromes et ouvrages anciens. Ce patrimoine, auquel on pourrait associer bien d'autres témoignages matériels d'une histoire de quelque 220 ans², est la survivance d'un ensemble de modèles pédagogiques et de productions scolaires qui n'a cessé de s'enrichir, muter, se disperser.
- 2 Rendre compte de ces milliers d'artefacts pourrait donner lieu à une étude synchronique des fonds, traitant de leur récolement, de leurs conditions de conservation ou de leurs usages contemporains. Nous adopterons à l'inverse une approche diachronique de cette collection, envisagée selon ses états successifs depuis l'origine de l'institution en 1793. Ainsi sera-t-il possible d'interroger la dialectique sans cesse mouvante entre modèles et pratiques pédagogiques, de témoigner des interactions constantes entre l'école et son environnement institutionnel, et d'éclairer ce qui subsiste à l'aune de ce qui a disparu. Après avoir insisté sur l'interpénétration de l'école et du musée de la ville pendant les premiers temps de leur existence, nous traiterons du sort particulier réservé aux moulages de plâtre, puis du renouvellement des modèles en pleine mode japonisante et Art nouveau, pour finir par l'exposé du processus de patrimonialisation à l'œuvre au tournant du xxi^e siècle³.

Non la collection d'une école, mais l'école d'une collection

- 3 L'institution enseignant le dessin et la sculpture à Nancy à partir de 1793⁴ n'est pas maître d'une collection qu'elle aurait constituée pour servir de modèles ; au contraire, elle lui est subordonnée. L'école est en effet « annexée » au musée de la ville jusqu'en 1881. Elle en partage le personnel, s'y ménage un espace de travail, le suit dans ses translations urbaines successives et y pratique la copie de façon encadrée.
- 4 Le 16 mai 1793, le Directoire du département de la Meurthe délègue au peintre Joseph Laurent (1757-1826) et au notaire Jean-Baptiste Chargoit le soin d'identifier et de conserver les œuvres d'art dignes d'intérêt. Parallèlement naît le projet « d'écoles de peintures, sculptures et architecture [...], le tout confié à un maître de dessin qui pourra en même temps être garde du musée⁵ ». Réunies sous la tutelle de l'école centrale départementale en août 1794, ces deux entités cohabitent initialement dans la chapelle de l'ancien couvent des Visitandines, choisie pour servir de dépôt. Joseph Laurent y enseigne la peinture sur la tribune et Joseph Labroise la sculpture sous la coupole de la rotonde. Cette proximité entre élèves et collection municipale se poursuit, après deux déménagements éphémères, à l'hôtel de ville entre 1828 et 1881 [fig. 1]⁶. Les règlements structurent ce destin commun. Longtemps, le conservateur du musée est le principal professeur de dessin⁷. En 1869, il est encore stipulé que la commission de surveillance du musée juge « à la fin de l'année scolaire, [...] les travaux de l'école annexée au musée, décerne les récompenses et fait un rapport au maire sur l'ensemble de l'exposition des élèves⁸ ». Ses membres prescrivent des conditions de visite qu'on devine adressées aux élèves de l'école, telles cette interdiction de « rayer au crayon, au fusain ou à la craie, de mouiller, d'huiler, frotter ou vernir tout ou partie d'un objet d'art » et l'injonction qu'« aucun des objets accordés pour modèle ne pourra être déplacé ». Les rapports d'inspection de l'école confirment cette fréquentation du musée par les futurs artistes : « [Le local] offre, à raison de la proximité de notre musée de peinture, des facilités d'études pour les élèves les plus avancés. [...] C'est ainsi qu'après la leçon, nous avons pu voir trois ou quatre de ces élèves occupés à copier des peintures de notre musée⁹. »

Figure 1

Plan du premier étage des hôtels de ville, Collenot et Domergue (détail), Prosper Morey, 25 avril 1850, plume, encre noire et aquarelle, conservé aux Archives municipales de Nancy (1 Fi 1713).
Reproduction Jean-Yves Lacôte (Archives municipales de Nancy).

- 5 La qualité des œuvres saisies au cours de la Révolution, les envois de l'État et plusieurs donations permettent à l'école de disposer d'un ensemble de tableaux de maîtres : Le Pérugin, Guido Reni, Pierre de Cortone, Pierre-Paul Rubens, Simon Vouet, François Boucher – entre bien d'autres – bientôt rejoints par *La Bataille de Nancy* d'Eugène Delacroix (1831). Le musée compte également de nombreuses copies qui, selon l'usage de l'époque, trouvent pleinement leur place dans une institution dédiée à la connaissance des arts. À l'exception d'une œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres, ces reproductions concernent les écoles italiennes (tels Raphaël, Michel-Ange, Titien) et septentrionales (notamment Dürer, Metsys et Rembrandt)¹⁰. Théodore Devilly (1818-1886), directeur de l'école après 1871, prolonge cet usage en confiant au jeune Victor Prouvé (1858-1943) le soin de rendre compte d'œuvres conservées au musée du Louvre. L'élève, pensionnaire de la Ville pour poursuivre ses études à l'École nationale des beaux-arts de Paris, est rémunéré par la commission du musée entre 1879 et 1884 pour l'envoi de copies de Corrège [fig. 2], Titien, Rembrandt et Ribera¹¹.

Figure 2

Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie en présence de saint Sébastien, Victor Prouvé, copie d'après un tableau d'Antonio Allegri, dit Le Corrège, conservé au musée du Louvre, 1883. Huile sur toile (105,5 x 102,5 cm) conservée au musée des Beaux-Arts, Nancy.

Reproduction P. Bure (Ville de Nancy).

- 6 L'intrication entre musée municipal et enseignement de l'art à Nancy prend fin graduellement dans le dernier tiers du siècle. Le trouble causé par la défaite de 1870-1871 trouve écho dans le destin de l'école qui se voit divisée en deux entités distinctes¹². Comme nous l'avons vu, l'une d'elles est confiée au peintre messin Théodore Devilly qui enseigne peinture et dessin dans les locaux de l'hôtel de ville. Parallèlement, un second artiste venu de Metz, Charles Pêtre (1828-1907), prend la tête d'une école de modelage et sculpture, installée dans l'emprise du Palais ducal, en Ville vieille. C'est ici que, lors de la refondation de l'école en 1881, Devilly réunit les deux arts, complétés par une section architecture et une section normale (professorat de dessin), coupant ainsi le cordon ombilical qui l'unissait aux collections du musée municipal restées à l'hôtel de ville.

Des corps de plâtre au cœur de la pédagogie

- 7 Copier les grands maîtres dans les salles du musée ne peut être l'unique dispositif pédagogique proposé aux élèves de l'école de dessin de Nancy. L'exercice est trop difficile. Joseph Laurent et ses successeurs constituent donc parallèlement une collection de moulages de plâtre d'œuvres de référence. Le « dessin d'après la bosse » [fig. 3] prolonge la copie de gravures et prépare aux séances de modèles vivants, plus ardues. La pratique est si répandue que la production et la diffusion des moulages sont organisées nationalement par l'État¹³. La collection de l'école nancéienne complète un

premier fonds qu'on imagine modeste par quatre copies d'antiques réclamées par Joseph Laurent à l'atelier de moulage du Louvre en 1819. Les reproductions des *Laocoon*, *Apollon du Belvédère*, *Torse du Belvédère* et *Vénus Médicis* rejoignent les salles du musée tout en étant considérées comme propriété de l'école¹⁴. Les factures et inventaires documentant la période 1872-1911¹⁵ font état des compléments apportés alors, conjuguant l'antique, le médiéval et le renaissant, tant pour les thèmes mythologiques et chrétiens que pour l'ornement architectural. Le tout produit dans les principaux ateliers publics parisiens, complétés de quelques mouleurs privés¹⁶.

Figure 3

Torse de la Vénus de Milo (détail), Henri Bergé, 1889, crayon gras sur papier (62,2 x 48 cm) conservé à l'École nationale supérieure d'art et de design, Nancy. Photographie prise au cours du chantier des collections, 2018.

© Sophie Petijean (École nationale supérieure d'art et de design de Nancy).

- 8 Conçu et utilisé comme support pédagogique, le moulage de plâtre n'en perd pas pour autant la monumentalité de son modèle. À Paris, le palais des Études que Félix Duban achève en 1839 et couvre d'une verrière en 1863, couplé à la chapelle de l'ancien couvent des Petits-Augustins, exalte le génie des anciens par une mise en espace et en lumière que tout directeur d'école de province souhaiterait pouvoir reproduire. À Nancy, l'ambitieuse refondation voulue par Théodore Devilly en 1881 s'accompagne contrairement d'une dégradation des conditions matérielles de travail. L'école prend place désormais dans les locaux exigus et fragmentés de l'ancien Palais ducal où enseignants, étudiants et moulages s'entassaient dans des ateliers vétustes et mal éclairés. Le concours d'architecture organisé en 1906, après 25 ans de précarité, est vécu comme un soulagement. Les candidats y insufflent une ambition qu'ils pensent digne d'une ville devenue capitale de l'est de la France. Trois projets s'organisent en une ample composition axiale positionnant la bibliothèque, le « Hall des modèles » ou

la « Collection de moulages » dans le prolongement de la séquence d'entrée¹⁷. D'autres, dont le projet lauréat de René Patouillard-Demoriane (1867-1957), peuplent les avant-cours, cours et magasins de copies antiques, gothiques et modernes [fig. 4]¹⁸. Mais l'investissement porté par la municipalité est bien moindre qu'attendu : de cette fictive forêt de moulages ne subsistent que quatorze fragments de la *Frise des Panathénées*, apposés en partie haute du hall en 1911¹⁹.

Figure 4

Ville de Nancy, concours pour la construction d'une école des beaux-arts. Coupe suivant A-B (détail), Eugène Huguot, 1906, aquarelle et encre de Chine sur papier conservée aux Archives municipales de Nancy (1 Fi 2524).

Reproduction Gilles Marseille.

- 9 La collection de moulages de l'école des beaux-arts de Nancy, constituée pour l'essentiel avant la Première Guerre mondiale, connaît un enrichissement fortuit au lendemain du conflit. Principal foyer étudiant de l'est de la France jusqu'alors, la ville compte en effet plusieurs institutions usant de copies de plâtre. Parmi celles-ci, l'Institut d'archéologie classique (IAC) de l'université de Nancy, créé en 1902 par l'archéologue Paul Perdrizet (1870-1938) sur le modèle strasbourgeois d'Adolf Michaelis, complète considérablement un premier fonds de moulages universitaire par des commandes massives aux principaux ateliers français, allemands et italiens²⁰. Le musée de l'IAC, inauguré en 1904 et ouvert au public deux ans plus tard, compte à son apogée quelque 470 copies, dont 72 statues en pied et 102 reliefs. Destinée originellement aux étudiants de la faculté des lettres, la collection adjoint aux classiques grecs des découvertes archéologiques récentes, tel l'*Aurige* trouvé à Delphes en 1896. La chronique de l'université rapporte que les élèves de l'école des beaux-arts y viennent ponctuellement²¹. La Première Guerre mondiale précipite ce rapprochement pédagogique. Un bombardement allemand survenu le 31 octobre 1918 met à sac la bibliothèque universitaire et les locaux de l'IAC [fig. 5]. Les moulages épargnés sont convoités par l'école des beaux-arts, qui parvient en mai 1920 à convaincre de l'intérêt de les mettre en dépôt dans ses murs où ils trouveront un usage pédagogique certain²². Le modèle antique se trouve ainsi renforcé dans un dispositif pédagogique qui explore pourtant depuis plusieurs décennies des sources d'inspiration d'une tout autre nature.

Figure 5

Les locaux de l'Institut d'archéologie classique de l'université de Nancy à la suite du bombardement d'octobre 1918 (détail). Photographie issue du fonds de la bibliothèque universitaire Droit et Sciences économiques, université de Lorraine, Nancy.

© Photo Henri Dufey.

Vers un art nouveau

- 10 « Notre école des beaux-arts se meurt ! » : c'est par ces mots qu'un polémiste signant sous le pseudonyme Zyx résume l'enseignement artistique à Nancy à la une de *L'Est républicain* du 7 septembre 1896. L'auteur, qui se révélera être le critique Émile Nicolas (1871-1940), poursuit :

Malheureusement, dans le sein de notre cité lorraine, deux camps se sont formés, les uns sont des admirateurs passionnés de l'art antique, des archéologues en un mot et ceux-là ont une influence considérable sur notre École des beaux-arts. Les autres cherchent à suivre la voie tracée par M. Gallé, qui aurait pu devenir le maître officiel de l'art lorrain [...]. Ce qu'il faut en première ligne c'est habituer nos élèves à l'observation directe de la nature, c'est dans les formes naturelles qu'il faut rechercher les idées, faisons comme les Japonais qui ont bouleversé totalement leur art sous l'impulsion d'Hokusai, qu'Edmond de Goncourt nous a fait connaître.

- 11 L'opposition frontale que décrit l'auteur est à nuancer. Les sources démontrent que la nouvelle direction de l'école des beaux-arts, en cette fin de XIX^e siècle, est sensible aux mêmes modèles. À la mort de Théodore Devilly en décembre 1886, Jules Larcher (1849-1920) est désigné pour occuper ce poste qu'il conservera plus de trente ans. Né à proximité de Toul, Larcher étudie à Nancy, d'abord à l'école professionnelle fondée par Henri Loritz puis à l'école de dessin, avant de gagner Paris pour y intégrer l'atelier de Léon Bonnat²³. L'historiographie a dressé de lui un portrait peu flatteur de peintre académique, privant l'école de toute dynamique créatrice après les années pionnières de Devilly et avant celles plus novatrices encore de Victor Prouvé. Or, à son retour à Nancy en 1884, Larcher travaille comme décorateur de meubles chez Louis Majorelle

(1859-1926), une figure marquante de la future École de Nancy²⁴, et l'un de ses anciens élèves rapporte :

Larcher était tellement pénétré du rôle que devait jouer la plante dans la décoration qu'il en faisait dessiner sans cesse et qu'il rêvait même pour son école d'une installation spéciale où les sujets seraient en valeur dans la lumière favorable, de l'achat d'une forte loupe, d'un microscope même qui en dévoilerait toutes les merveilles²⁵.

- 12 Il engage par ailleurs l'école dans ses premiers achats d'œuvres japonaises en 1891. Suivront près de vingt ans d'acquisitions de céramiques, bibelots, étoffes, peintures, estampes et livres lors de ventes publiques ou auprès des principaux fournisseurs parisiens [fig. 6]²⁶. Cet attrait pour l'Extrême-Orient est sans doute stimulé par Louis Majorelle, étroitement associé aux achats voulus par Jules Larcher, et plus encore par la légitimation institutionnelle du modèle nippon qu'a dû représenter à l'époque la tenue, en avril-mai 1890, d'une exposition de quelque sept cents estampes des maîtres de l'*ukiyo-e* à l'École nationale des beaux-arts de Paris²⁷.

Figure 6

Trois affiches, auteurs inconnus, issues du fonds japonais de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (respectivement 139 x 89 cm, 124 x 89 cm, 125 x 91 cm).

© Photographie inconnu.

- 13 Nul doute que le successeur de Jules Larcher perpétue l'usage pédagogique de ces œuvres : en 1919, la Ville de Nancy retient en effet la candidature de Victor Prouvé au poste de directeur. Cette nomination apparaît comme un aboutissement pour les pionniers de l'Art nouveau nancéien. Formé auprès de Charles Pêtre et de Théodore Devilly entre 1873 et 1877, le jeune peintre poursuit son parcours dans la capitale sous la direction d'Alexandre Cabanel (1823-1889)²⁸. Ses amitiés artistiques l'encouragent à diversifier son activité, œuvrant à la fois dans les domaines de la peinture, de la sculpture, des arts appliqués à l'architecture, de la verrerie, de la broderie, des bijoux, des arts graphiques et de la reliure. À la mort d'Émile Gallé en 1904, les industriels d'art de l'École de Nancy n'hésitent pas à modifier les statuts de leur association pour le désigner président. Or l'un des principaux objectifs que se sont assignés ces artistes est précisément de refonder la pédagogie des arts appliqués et industriels dans la capitale lorraine²⁹. La décision municipale de 1919 est une opportunité sans précédent, même si fort tardive, pour engager les réformes nécessaires. Prouvé souhaite que l'institution « se constitue en école des arts appliqués avec une section des beaux-arts », prévoit

l'ouverture de dix ateliers (architecture, pierre, bois, métal, peinture de bâtiment, céramique, verre, étoffes, arts graphiques et livres), projette l'aménagement d'un laboratoire de sciences naturelles, d'une bibliothèque technologique et de trois musées dédiés respectivement à l'esthétique et à l'histoire, à la technologie (matériaux et outillage) et aux chefs-d'œuvre artisanaux produits par ses élèves³⁰. Le principe de réalité impose de revoir ces prétentions. La nouvelle « École municipale et régionale des beaux-arts et des arts appliqués » ne compte en 1920 que quatre ateliers de « Pierre, marbre, staff, bois », « Menuiserie mobilière », « Métal » et « Broderie »³¹. Mais l'équipe pédagogique renouvelée est couplée à un conseil de surveillance où siègent tous les trois mois six industriels d'art ou artistes décorateurs parmi lesquels le verrier Antonin Daum (1864-1930), les décorateurs Eugène Vallin (1856-1922) et Louis Majorelle ou encore le libraire et relieur René Wiener (1855-1939).

- 14 Alors même qu'il milite pour le dépôt des moulages d'antiques de l'Institut d'archéologie classique et qu'il dispose des centaines d'œuvres japonaises acquises par son prédécesseur, Victor Prouvé « déclare nécessaire un changement dans la nature des modèles soumis à l'étude des élèves³² ». Quelques mois après sa prise de fonction, il fait acheter des microscopes pour « l'étude des structures intimes de la plante » et réclame à la Ville qu'Émile Nicolas puisse disposer d'échantillons de fleurs et d'arbres du service des jardins pour son cours de botanique. En 1924-1926, il investit dans un appareil de projection cinématographique, utile aux séances de croquis d'après des films. L'enseignement du dessin technique semble susciter le prêt d'éléments mécaniques par des industriels locaux comme en atteste un courrier avec la firme Diebold portant sur des graisseurs, corps de soupapes et machines diverses³³. On le voit : aucun des nouveaux modèles mobilisés par Victor Prouvé n'est destiné à perdurer dans la collection de l'école, il s'agit de prendre comme exemple l'immédiateté de la nature, des images mouvantes du monde moderne, des progrès sans cesse recommencés de la grande industrie. Un fonds pérenne est cependant acquis par l'établissement lors de la vente publique, au milieu des années 1920, de quelque 6 400 plaques autochromes du photographe amateur Julien Gérardin (1860-1924), sans descendant³⁴. Prouvé y voit une opportunité en totale cohérence avec ses intentions pédagogiques. En complément des images obtenues par le truchement du microscope et du projecteur cinéma, l'autochrome affirme sa modernité par ses couleurs dans le contexte d'une pratique photographique toujours dominée par le noir et blanc. Le procédé, inventé et breveté par les frères Auguste et Louis Lumière entre 1904 et 1907, est employé par Victor Prouvé lui-même vers 1910. Proche de la Société lorraine de photographie, ami de Léopold Poiré (1879-1917) et Henri Bellieni (1857-1938), Prouvé connaît probablement Gérardin. Les thèmes traités par ce dernier entretiennent un dialogue évident avec l'œuvre du peintre : la nature, les femmes, le vêtement, le régionalisme des paysages des environs de Nancy, le japonisme des étoffes, poses et accessoires [fig. 7]. Aucune source écrite ne vient malheureusement expliciter les pratiques scolaires rendues possibles par ce fonds nouvellement acquis, de même que nous ignorons les raisons pour lesquelles, comme tant d'autres parties des collections de l'actuelle ENSAD de Nancy, les 59 boîtes de bois renfermant ces 6 400 plaques de verre furent oubliées dans une remise pendant des décennies.

Figure 7

Femme costumée en japonaise dans le jardin, Julien Gérardin, 15 juin 1911, autochrome (9 x 12 cm) conservé à l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy.

Numérisation : société Azentis.

De l'oubli à la patrimonialisation

- 15 Les collections de l'école des beaux-arts de Nancy entrent, à la fin des années 1930, dans une longue période de turbulences, se trouvant malmenées tant par l'Histoire que par les réformes pédagogiques. La défaite de 1940 entraîne une double occupation, allemande puis américaine, causant pertes, vols et dégradations. Le temps de la mutation institutionnelle vient avec la Libération : la nouvelle « École nationale des beaux-arts et des arts appliqués de Nancy » est nationalisée en 1946. La section architecture prend alors sa complète indépendance, tout en restant abritée dans les mêmes locaux. Les événements de Mai 1968, qui s'accompagnent à Nancy de la mise à sac de l'imprimerie par un groupuscule d'extrême droite, appellent plus généralement en France la refondation de l'enseignement artistique. Celle-ci se déroule localement au cours du mandat du graveur André Vahl (1913-1983)³⁵. L'ambitieuse exposition « Expressions » en février 1972 traduit dans ses formes le renouvellement des modèles à l'œuvre. Sa préparation fédère les étudiants des différentes promotions qui mènent la fronde à l'automne pour assouplir le règlement intérieur. La réforme nationale de 1973, entérinant le décroisement et l'expérimentation comme principes pédagogiques premiers, donne lieu à Nancy aux interventions d'artistes novateurs comme Michel Parré (1938-1998) et Roland Baladi (né en 1942). Les décennies qui suivent perpétuent cette dynamique fondée sur les explorations contemporaines³⁶. Dans ce contexte, des pans entiers de la collection de l'école des beaux-arts de Nancy sont relégués au second plan, quitte à se perdre dans les combles et les caves du bâtiment de l'avenue Boffrand :

les plâtres sont cassés, barbouillés, accaparés par des étudiants cherchant à les préserver, les autochromes oubliés³⁷, les huiles sur toile encrassées, les objets japonais dispersés, les livres anciens remisés.

- 16 La renaissance récente de ces fonds trouve son origine autant dans le mécanisme de décantation historique qui convertit le délaissé en patrimoine que dans la nécessité de préparer le transfert sur le campus Artem. Le chantier des collections est initié au début des années 2000 et s'accélère dix ans plus tard par des travaux de récolement, conservation préventive, études et valorisation³⁸. Le jumelage de la ville de Nancy avec la cité japonaise de Kanazawa suscite depuis 1991-1992 des partenariats entre leurs écoles d'art. C'est dans ce cadre que Nobuhiko Maruyama, maître de conférences en histoire de l'art, séjourne en 2001 dans la capitale lorraine et inventorie le fonds japonais. Parallèlement, l'école classe ses archives en vue d'un dépôt en 2009-2010 aux archives départementales. L'année suivante, la numérisation d'une sélection de 6 130 autochromes dus à Jules Gérardin est retenue lors d'un appel à projets lancé par le ministère de la Culture en liaison avec la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) de Lorraine. La tâche, confiée au groupement Abaca (restauration des plaques de verre) et à la société Azentis (numérisation), est achevée en 2012³⁹. Dans la foulée, trois promotions de master Conservation, restauration de biens culturels de l'université Paris-I - Panthéon-Sorbonne reconditionnent une large partie des collections conservées avenue Boffrand, particulièrement les ouvrages anciens de la bibliothèque et les estampes japonaises. Mené sous la tutelle de Claude Laroque, maître de conférences et restauratrice, et de Sophie Petitjean, bibliothécaire de l'ENSAD depuis septembre 2011, ce chantier donne lieu à une série de préconisations pour une gestion de long terme [fig. 8]. Les quelque 75 tableaux à l'huile et 170 moulages de plâtre sont l'objet du chantier suivant, en 2015-2016, toujours en partenariat avec la Drac qui œuvre à l'inscription au titre des monuments historiques de ces fonds. Maud Zannoni assure le constat d'état et l'emballage des peintures tandis qu'Alice Dazzi recense les copies sculptées avant leur nettoyage et restauration. L'attention s'est portée plus récemment sur les collections scolaires, rassemblant plus de 2 500 dessins d'élèves des années 1815-1938, considérés comme propriété de l'établissement selon un usage alors généralisé en France. Priorité est donnée aux sections « Antique et nature », fondée sur le dessin d'après la bosse et le modèle vivant, et « Composition décorative », dialoguant avec l'activité des industries d'art nancéiennes.

Figure 8

Sophie Petitjean (au centre) et deux étudiantes de master Conservation restaurent des biens culturels de l'Université Paris-I - Panthéon-Sorbonne au cours du chantier des collections. École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, octobre 2015.

© Photographe inconnu / coll. Sophie Petitjean (École nationale supérieure d'art et de design de Nancy).

- 17 Ces efforts considérables, qu'on devine stimulés par la personnalité de Christian Debize⁴⁰, historien d'art de formation et directeur entre 2010 et 2019, font écho à l'actualité de l'école. Le virage institutionnel de long terme que suppose l'inscription de l'ENSAD dans l'aventure Artem motive un nouvel intérêt pour l'histoire et ses traces. Lancé en 1999, le projet ATM (pour Art, Technologie, Management, devenu Artem dès 2000) regroupe les ingénieurs de l'École des mines de Nancy, les chercheurs en matériaux de l'Institut Jean-Lamour, les managers de l'ICN Business school et les plasticiens de l'école d'art. L'ambition pédagogique se double d'un élan urbain et architectural par la construction d'un nouveau campus de dix hectares. L'annonce du déménagement impose en amont de faire le vide dans les locaux de l'avenue Boffrand, donc de dresser un état des lieux de ce qui s'y trouve, de rationaliser la translation et d'anticiper le stockage sur le nouveau site. Les pièces les plus sensibles à la lumière et aux changements climatiques (ouvrages anciens, œuvres graphiques, autochromes) bénéficient d'une réserve climatisée dans la nouvelle médiathèque commune aux trois écoles. Les plus encombrantes (livres, tableaux, bibelots, moulages sculptés) donnent lieu à un traitement différencié. De nombreuses publications sont ainsi données à des institutions partenaires (facultés de sciences humaines, médecine, sciences, école d'architecture). Les copies d'antiques connaissent un sort similaire puisque l'université de Lorraine, s'intéressant elle aussi à sa propre histoire, demande en 2016 la restitution de 21 sculptures déposées en 1920 avenue Boffrand⁴¹. La qualité des modèles restant à l'école permet à Christian Debize de dresser dans le hall de son nouvel écrin un imposant mur de plâtres dont la blancheur se détache sur l'élégant béton dû aux architectes autrichiens Dietmar | Untertrifaller (associés à Christian Zomeno) [fig. 9]. Passé et présent se croisent donc quotidiennement dans un espace que chacun

fréquente sans cesse. Ce dialogue d'époques trouve d'autres concrétisations dans le milieu de la recherche et des musées sous forme de publications et communications adressées à la communauté scientifique⁴². Les prêts d'œuvres graphiques, de moulages et de pièces du fonds japonais se multiplient depuis 1999 lors d'expositions à Nancy, en France, voire au Japon. La numérisation et la mise en ligne ont été pensées pour motiver ces sollicitations. Enfin, plusieurs enseignants ont à cœur de perpétuer la fonction de modèles de certaines œuvres (voire à convertir en supports pédagogiques la *production* graphique des élèves des deux derniers siècles). Ainsi, Patrick Perrin assure des cours de croquis à partir des plâtres et Étienne Pressager utilise les autochromes de Jules Gérardin comme incitation, tant pour leur intérêt formel que pour l'image de la société et des femmes qu'ils véhiculent. Sillonnant les mêmes chemins que leurs prédécesseurs de l'École de Nancy, Étienne Pressager et Luc Doerflinger couplent le fonds de dessins de composition décorative aux plantes du jardin botanique métropolitain dans le cadre du prix Jules Gérardin, remis par la Société centrale d'horticulture de Nancy [fig. 10].

Figure 9

Gypsothèque de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy, 2018.

© photo Estelle Marchand.

Figure 10

Affiche de l'exposition « Sur le motif », Simon Dureux, Yun-Wen Huang, David Linares & Océane Muller, 2019.

© École nationale supérieure d'art et de design de Nancy.

- 18 Malgré les lacunes documentaires qui nous privent d'une connaissance assurée de l'évolution de l'École des beaux-arts de Nancy, cette traversée de l'histoire de ses collections est riche d'enseignements. On y perçoit en premier lieu la mutation des modèles soumis aux élèves au fil des siècles, mais aussi leur accumulation. Les premiers artistes en herbe voisinent avec des collections municipales constituées sans planification préalable et mariant la couleur au dessin, les Italiens aux Flamands, les originaux aux copies. Les directeurs successifs ont davantage d'emprise sur leur fonds de moulages, qu'ils commandent eux-mêmes. Bientôt, l'antique, le médiéval et le renaissant sont rejoints par l'actualité du japonisme, aux codes esthétiques radicalement opposés. Les deux conceptions plastiques cohabitent au temps de Victor Prouvé qui y adjoint les images technicistes produites par le monde moderne. Le cheminement se brouille après la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte artistique où l'historien d'art que nous sommes ne saisit plus quels nouveaux exemples concrets et matériellement présents sont soumis aux étudiants⁴³.
- 19 Les collections sont par ailleurs à considérer sous l'angle de leur localisation et de leur spatialisation. La période 1793-1881 ne peut être comprise si on ne mesure pas le degré de proximité physique de l'école avec les tableaux et sculptures du musée. Le concours architectural de 1906 interroge pour sa part la présence des collections propres à l'institution dans le quotidien des élèves par ses enfilades de vestibules, cours et musées peuplés d'images du passé. Le même questionnement est réactivé, selon une approche bien plus contemporaine, lorsque Christian Debize monumentalise de simples copies de plâtre, longtemps malmenées, à l'entrée nord du vaste campus Artem.

- 20 À cela s'ajoute que l'approche diachronique retenue ici apparente la collection à une survivance d'un processus historique continu d'accrétion-destruction. D'abord considérés comme outils ou productions pédagogiques, les ouvrages, gravures, moulages, bibelots sont acquis, stockés, manipulés, réparés, altérés, délaissés, détruits et jetés de génération en génération, souvent sans égard pour l'intérêt patrimonial qu'ils pourraient revêtir un jour. Curieusement, le début et la fin (temporaire) de ce récit de plus de 220 ans se répondent l'un à l'autre par leur principe commun de muséification. Joseph Laurent est conscient qu'il préserve des biens parmi les plus précieux de la communauté et que son action s'inscrit donc dans le long terme. Christian Debize et Sophie Petitjean endossent aujourd'hui la même temporalité infinie dans un établissement où, chaque jour, s'actualise conjointement l'instantanéité créative du temps présent.

NOTES

1. D'abord la rentrée étudiante en octobre 2016, suivie par l'ouverture de la médiathèque en 2017.
2. Selon une acception large, le patrimoine de l'école pourrait intégrer également les œuvres sculptées restées attachées à l'architecture du bâtiment Boffrand (quatorze reliefs reproduisant la *Frise des Panathénées* du Parthénon, quatre monuments dédiés aux peintres Mathias Schiff (1862-1886), Laurent Jacquot-Defrance (1874-1902, Grand Prix de Rome 1901), à l'architecte Roger Mienville (1909-1951) et aux anciens élèves de l'école morts pour la France 1914-1918), des pièces de mobilier comme les meubles de l'ancienne bibliothèque ou les bahut et bureau du directeur, quatre presses à bras de l'atelier d'impression des marques Boildieu, Fleury, Ledeuil et Mailänder, une presse mécanique Heidelberg T-Platen ou encore les 8,2 m linéaires d'archives déposés en 2009-2010 aux archives départementales de Meurthe-et-Moselle et comprenant notamment des supports graphiques et productions des étudiants de l'établissement (archives départementales de Meurthe-et-Moselle, AD MM, 14 ETP).
3. Cet article n'aurait pu voir le jour sans l'aide constante de Christian Debize, historien d'art, enseignant et directeur de l'ENSAD Nancy de 2010 à 2019, et de Sophie Petitjean, bibliothécaire de l'École. Il participe d'un projet plus large d'écriture de l'histoire de l'École des beaux-arts de Nancy s'appuyant sur des sources encore lacunaires. En cela, il constitue un état de la recherche à un instant T.
4. L'historiographie considère comme origine de l'école des beaux-arts de Nancy la création d'une académie de peinture et de sculpture par le duc de Lorraine Léopold en 1702. Les discontinuités de cet enseignement tout au long de ce siècle nous encouragent à déplacer ce point d'origine à l'année 1793. Les événements qui suivent sont notamment traités dans GELLY-SALDIAS Clara & CHAVANNE Blandine (dir.), *Le premier musée de Nancy. De l'an II au sacre de Napoléon (1793-1804)*, catalogue d'exposition (Nancy, musée des Beaux-Arts, 23 novembre 2001-4 mars 2002), Paris / Nancy, Réunion des musées nationaux / Ville de Nancy, 2001.
5. « 20 décembre 1793, Catalogue des tableaux, statues en marbre et en pierre, et estampes conservés au musée de Nancy... » (AD MM, L 1694), cité dans GELLY-SALDIAS Clara & CHAVANNE Blandine (dir.), *Le premier musée de Nancy*, p. 60.
6. D'abord au premier étage, dans une enfilade de quatre salles ouvrant sur la rue des Dominicains, puis en 1862 dans une extension rue Pierre-Fourier. En 1936, les collections du

musée rejoignent l'ancien pavillon de la Comédie, place Stanislas. Voir LAROCHE Sophie & PACOT Marion (dir.), *20 ans ! Dans les coulisses du musée des Beaux-Arts de Nancy*, catalogue d'exposition (Nancy, Musée des beaux-arts, 23 février-24 juin 2019), Gand / Nancy, Éditions Snoeck / Nancy musées, 2019.

7. Cet usage, abrogé dès le règlement de 1881, ne prend fin qu'en 1919.

8. Règlement du musée de 1869 (modifié par arrêté de 1873, archives municipales de Nancy [AMN], 2 BA 2), comme les deux citations suivantes.

9. Inspection du 11 février 1875 par Émile Michel (AMN, 1 R 292).

10. [DEVILLY Théodore], *Musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs*, Nancy, Berger-Levrault, 1883.

11. Victor Prouvé est également l'auteur de deux copies de Rubens et du Corrège appartenant à Théodore Devilly lui-même et cédées au musée après 1886 : [LARCHER Jules], *Musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs. Catalogue descriptif et annoté*, Nancy, Imprimerie de A. Crépin-Leblond, 1897).

12. AMN, 1 R 292 et 4 M 528.

13. RIONNET Florence, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre. 1794-1928*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents des musées de France », 1996.

14. Un *Faune* est également cité aussi dans les catalogues de 1883 et 1897. La collection de moulages reste mal documentée avant 1871. Plus généralement, sur le sujet des moulages, voir *In Situ. Revue des patrimoines* [en ligne], n° 28 « Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains », <https://journals.openedition.org/insitu/12403> [lien valide en janvier 2021].

15. Conservés à la médiathèque du campus Artem.

16. Entre 1872 et 1912, les acquisitions sont faites auprès des ateliers de moulage du Louvre, de l'École nationale des beaux-arts, Corbel, rue du Regard (Paris), Jean Pouzadoux, rue Monsieur-le-Prince (Paris), Berthe, rue de Vaugirard (Paris) et du musée de Sculpture comparée. D'autres sont des « envois à titre gratuit par l'administration des Beaux-Arts ».

17. Il s'agit des projets d'un concurrent anonyme, d'Henri Blanchard & Charles Tabourier, d'Eugène Huguier, architecte à Lyon (AMN, 1 Fi 2518-2554).

18. Le second projet est celui de Louis Sainte-Marie-Perrin (*ibid.*).

19. Commandés à l'atelier de moulages de l'ENBA alors au palais du Trocadéro.

20. HÉNINGER Chloé, « Le Musée des moulages de la faculté des Lettres de Nancy, redécouverte d'un musée pédagogique au service de l'archéologie », master d'histoire de l'art et archéologie soutenu à l'université de Lorraine (Nancy), 2015.

21. PROVOST Samuel, « L'Institut d'archéologie classique de la faculté des Lettres de Nancy (1887-1945) », in GALLO Daniela & PROVOST Samuel, *Nancy-Paris 1871-1939. Des bibliothèques au service de l'enseignement universitaire de l'histoire de l'art et de l'archéologie*, Paris, Éditions des Cendres, 2017, p. 44, note 60.

22. Lettre de Victor Prouvé au maire de Nancy, en date du 4 mai 1920 (AD MM, 14 ETP 1).

23. LALANCE Jean (commandant), « Jules Larcher », *Le Pays lorrain*, 1922, p. 529-540.

24. Association dont Larcher sera d'ailleurs un membre fondateur en 1901.

25. LALANCE Jean, « Jules Larcher », p. 534.

26. Les fournisseurs sont Bing, Logé, Oppenheimer, Pohl et Worch ainsi que *Le Bon marché* (documentation conservée à la médiathèque du campus Artem).

27. S. N., *Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890. Catalogue*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1890.

28. STOULLIG Claire, THOMAS Valérie, MOINET Éric *et al.*, *Victor Prouvé, 1858-1943*, catalogue d'exposition (Nancy, musée des Beaux-Arts, Musée lorrain, musée de l'École de Nancy, 17 mai-21 septembre 2008), Paris / Nancy, Gallimard / Ville de Nancy, 2008.

29. Voir THOMAS Valérie, « Émile Gallé et l'association École de Nancy (1901-1904) », *Les Annales de l'Est*, numéro spécial, 2005, p. 259-272.

30. PROUVÉ Victor, « À afficher. Note relative au programme concernant la construction de l'école d'arts appliqués » (AD MM, 14 ETP 1).
31. La période antérieure à 1945 est principalement documentée aux AM N, dans 1 R 292-308. Un atelier d'arts graphiques ouvre en 1930.
32. « Séance du conseil de surveillance de l'école du 8 juillet 1921 » (AD MM, 14 ETP 1).
33. Un courrier de l'entreprise conservé dans les locaux de l'actuelle ENSAD l'évoque. Sa date tardive (1942) ne contredit pas l'idée que cette pratique ait commencée avant.
34. Sur ce fonds, voir PETITJEAN Sophie, « Valoriser le patrimoine des écoles d'art. Le fonds d'autochromes Julien Gérardin de l'École nationale supérieure d'art de Nancy », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2014, t. 59, n° 3, p. 198-211.
35. Les mandats précédents de Charles Mathonat (1946-1960) et Jean Moreau (1960-1969) sont mal documentés de ce point de vue. André Vahl est directeur intérimaire de 1969 à 1972 puis titulaire jusqu'en 1979. Les mutations opérées sous ce mandat sont documentées par des articles de presse (AD MM, 14 ETP 52) et le témoignage de Claude Malchiodi, alors étudiant à l'école (entretien, 2018).
36. Entre 1979 et 2010, se succèdent à la tête de l'école Jacques Braunstein (1979-1989), Joël Gauvin (1989-1995), Patrick Talbot (1995-1999), Marc Thébault (1999-2003) et Antonio Guzman (2003-2010). Des recherches seraient à mener pour documenter et mieux comprendre l'histoire de l'école sous ces mandats.
37. Ils ne seront retrouvés qu'en 1980.
38. Inventaires et études sont documentés sous forme de rapports conservés à la médiathèque du Campus Artem.
39. PETITJEAN Sophie, « Valoriser le patrimoine des écoles d'art... ».
40. « Après des études d'histoire et d'histoire de l'art à l'université de Nancy-II, puis à Paris-IV où il soutient en 1982 une des premières thèses de doctorat en France consacrée à la photographie ancienne, il est professeur à partir de 1984 à l'École nationale supérieure d'art de Nancy où il coordonne l'option communication visuelle. Parallèlement, il développe une activité de commissaire d'exposition sur de nombreux projets entre art moderne et art contemporain. Nommé directeur de l'École supérieure d'art de Metz Métropole en 2008, il est directeur de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy depuis 2010. » Extrait de « Christian Debize, biographie » [en ligne], Paris, Centre national d'art plastique, <http://www.cnap.fr/christian-debize> [lien invalide depuis septembre 2019].
41. Sandrine Huber, Samuel Provost et Pascal Vipard, archéologues et respectivement professeur des universités et maîtres de conférences, ont œuvré au cours des années 2010 à la connaissance de l'histoire du département d'Histoire de l'art et Archéologie de l'université de Lorraine. Dans ce cadre, ils ont adjoint aux collections du MAUL (Musée archéologique de l'UL) les copies de plâtre acquises par l'Institut d'archéologie classique qui ont pu être identifiées parmi ceux de l'ENSAD Nancy.
42. S'ajoutent à l'article de Sophie Petitjean cité précédemment la communication de DAZZI Alice, « Quel avenir pour les moulages ? La collection de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy », communication donnée au cours des journées d'études « Fortune et infortune des collections de plâtres dans les académies et écoles des beaux-arts en France » (Rome, Académie de France à Rome, villa Médicis, 11 février 2016) ; ainsi que notre propre étude de l'histoire de l'école, née d'une sollicitation de Christian Debize – et donc cet article.
43. La « Collection Artem » créée en 2017 par Thierry Fournier et Jean-François Robardet questionne cette dialectique entre modèle et patrimoine dans une école d'art contemporaine. Les œuvres qui la composent sont choisies annuellement par un comité d'acquisition indépendant (historien d'art, critique, artiste, etc.) parmi la production d'étudiants de troisième, quatrième ou cinquième années exposée dans la galerie NaMiMa de l'ENSAD. Annoncée publiquement et diffusée en ligne, la sélection s'apparente potentiellement à un *modèle* pour les autres étudiants ;

acquise et conservée par l'école, elle se veut « un fonds susceptible de se valoriser à long terme ». *Collection Artem* [en ligne], Nancy, ENSAD Nancy, 2019, <http://www.ensa-nancy.fr/actualites/expositions/collection-artem> [lien valide en janvier 2021].

RÉSUMÉS

L'École des beaux-arts de Nancy (actuelle École nationale supérieure d'art et de design) fonde ses pratiques pédagogiques sur une collection de modèles qui n'a cessé d'évoluer depuis 1793. D'abord subordonné au musée municipal, l'enseignement du dessin et du modelage profite de ce voisinage avec des œuvres de premier plan des écoles italienne, flamande et française. La collection de moulages de plâtre constituée parallèlement est considérablement enrichie par le prêt des pièces de l'Institut d'archéologie classique de l'université de Nancy après 1918. Les principes novateurs de l'Art nouveau irriguent également la pédagogie, d'abord par l'achat d'œuvres japonaises à partir de 1891 et sous la direction de Victor Prouvé, second président de l'École de Nancy, durant l'Entre-deux-guerres. L'acquisition de quelque 6 400 autochromes au milieu des années 1920 est le fait saillant de cette période. Au lendemain du second conflit mondial, les réformes pédagogiques relèguent les modèles anciens au second plan. Ces deux dernières décennies, au contraire, se distinguent par l'ambitieux chantier des collections relevant tant de la conservation que de l'étude et de la valorisation (création d'une réserve climatisée, programmes de numérisation, prêts pour expositions, nouveaux usages pédagogiques).

The School of Fine Arts of Nancy (now École nationale supérieure d'art et de design) bases its pedagogical practices on a collection of models that has been constantly evolving since 1793. Initially subordinate to the municipal museum, the teaching for drawing and modeling benefits from its proximity with important works from the Italian, Flemish and French schools. The collection of plaster casts built up at the same time was significantly enriched by loans from the Institut d'archéologie classique (université de Nancy) after 1918. The innovative principles of Art Nouveau also irrigate pedagogy, first by the purchase of Japanese works from 1891 and under the direction of Victor Prouvé, second president of the École de Nancy, during the inter-war period. The acquisition of some 6400 autochromes in the mid-1920s is the highlight of this period. In the aftermath of the Second World War, educational reforms relegated the ancient models in closets, basements and attics. The last two decades, on the contrary, are distinguished by the conservation, study and valorization of these collections (creation of an air-conditioned reserve, digitization programs, loans for exhibitions, new teaching uses).

INDEX

Keywords : Art nouveau, autochrome, collections management, École de Nancy, school of fine arts, Classical Archeology Institute, Japonism, plaster cast, Museum of Fine Arts of Nancy, Nancy
Mots-clés : Art nouveau, autochrome, chantier de collections, École de Nancy, école des beaux-arts, Institut d'archéologie classique, japonisme, moulage en plâtre, musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy

AUTEUR

GILLES MARSEILLE

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, chercheur au Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire (CRULH, EA 3945), université de Lorraine
gilles.marseille@univ-lorraine.fr