Philippe de Champaigne, entre monographie et catalogues d'expositions

Stéphane Loire

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3414>

DOI : 10.4000/perspective.3414

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 262-266

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Stéphane Loire, « Philippe de Champaigne, entre monographie et catalogues d'expositions », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3414>

Philippe de Champaigne, entre monographie et catalogues d'expositions

Stéphane Loire

— Lorenzo Pericolo, *Philippe de Champaigne. « Philippe, homme sage et vertueux ». Essai sur l'art et l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, t. 1, Paris, La Renaissance du Livre, 2002. 320 p., 277 fig. n. et b. et coul. ISBN: 2-8046-0626-0; 74,50 €.

— *Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion*, Alain Tappé, Nicolas Sainte-Fare Garnot éd., (cat. expo., Lille, Palais des beaux-arts/Genève, Musée Rath, 2007-2008), Paris, Réunion des musées nationaux, 2007. 328 p., 213 fig. n. et b. et coul. ISBN: 978-6-7118-5242-0; 45 €.

— *À l'école de Philippe de Champaigne*, Dominique Brême éd., (cat. expo., Évreux, musée d'Évreux, 2007-2008), Paris, Somogy, 2007. 208 p., 155 fig. n. et b. et coul. ISBN: 978-2-7572-0136-7; 35 €.

Dans l'avant-propos de sa récente monographie sur Philippe de Champaigne (Bruxelles, 1602–Paris, 1674) publiée en 2002, Lorenzo Pericolo déplorait qu'aucune exposition n'ait été prévue pour marquer le quatrième centenaire de la naissance de l'artiste. Cet « oubli » a été réparé cinq ans plus tard avec la rétrospective ambitieuse présentée à Lille et à Genève, opportunément accompagnée, à Évreux, d'une autre exposition plus modeste mais non moins passionnante où était abordée la question de l'atelier du peintre, essentiellement à travers deux de ses disciples, Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681) et Nicolas de Plattemontagne (1631-1706). Réunissant des ensembles importants de peintures de Champaigne, ces deux manifestations ont donné lieu à des catalogues dont les contenus méritent d'être confrontés à celui du livre de Pericolo, tout en invitant à comparer les atouts et les défauts du genre monographique qu'ils représentent chacun dans des registres distincts.

L'un des plus grands peintres français du ^{xviii}e siècle, Philippe de Champaigne a longtemps possédé le privilège d'être l'un des mieux étudiés grâce aux nombreux travaux qui lui ont été consacrés par Bernard Dorival (1914-2003). Venant près d'un quart de siècle après une première exposition monographique d'ampleur (1952) dont Champaigne bénéficia bien avant Nicolas Poussin ou Charles Le Brun et accompagnée d'un catalogue érudit¹,

précédée par de nombreuses études du même spécialiste sur le peintre des jansénistes, le portraitiste ou l'auteur de compositions allégoriques, la monographie parue en 1976 constituait la synthèse de ses travaux qui parut longtemps indépassable². Comme le rappelle Pierre Rosenberg dans la préface du catalogue de l'exposition d'Évreux, « il y eut longtemps le silence, un silence admiratif, le monument paraissait inébranlable. Tout était dit et il fallait se résigner [...]. Philippe de Champaigne bénéficiait de la monographie qu'il méritait, exemplaire, équilibrée, incontournable. On ne pouvait, devant ce monument, que s'incliner ». De fait, on disposait là d'un livre solide et abondamment illustré, composé d'une étude générale et d'un catalogue raisonné, qui était, il y a trente ans, l'un des seuls à jour pour un artiste français de cette époque. Devenu très vite une rareté bibliographique en raison de son faible tirage, de son prix élevé et des difficultés à y accéder, le « monument Dorival » révéla bien vite ses défauts. L' livraison précipitée à la publication, reprises complaisantes des publications antérieures de son auteur, affirmations trop péremptoires dans l'établissement du catalogue, absence de vision claire de la chronologie ou déficience des appareils critiques indispensables n'étaient que les défauts les plus visibles d'un ouvrage trop longtemps préparé et attendu³; malgré deux volumes de compléments publiés par Dorival en 1992⁴, l'impression d'une occasion manquée laissée par la monographie de 1976 persiste. Les regards nouveaux comme les apports de nombreuses publications, le catalogue de l'exposition du musée de Port-Royal en 1995⁵, les publications de Louis Marin, dont l'ouvrage posthume paru la même année⁶, et enfin la monographie de Pericolo ou les deux expositions de 2007 ont bien montré depuis qu'il restait beaucoup à connaître et à comprendre de Philippe de Champaigne.

S'appuyant largement sur l'ouvrage de Dorival mais conscient des lacunes documentaires sur la carrière de l'artiste, en particulier pour sa jeunesse et sa formation, Pericolo s'est donné pour ambition d'en dresser un panorama complet tout en élargissant la compréhension de ses mérites. S'efforçant de donner de l'art de Champaigne « un aperçu à la fois plus organique et plus conflictuel », il en a offert une synthèse très cohérente⁷. Mais malgré sa forme traditionnelle, il parvient à en donner une image moins attendue que par le passé : l'artiste n'est plus seulement le peintre des jansénistes,

ni simplement un très grand portraitiste, ni même l'auteur de paysages qui « n'ont rien à craindre d'une comparaison avec ceux de Poussin ». il est d'abord un immense créa-

teur, « flamand de nation, français d'adoption », dont la grandeur réside moins « dans son habileté technique, incontestable », que « dans sa réflexion sur l'image sacrée, sur son statut et sa fonction 'contemplative' et discursive ». Parmi les réflexions et les hypothèses nouvelles que l'on trouve ici, certaines méritent d'être discutées ou simplement signalées comme particulièrement stimulantes.

S'il paraît avéré que Champaigne refusa de poursuivre son apprentissage à l'extérieur, chez Rubens, avec l'œuvre duquel des tangences apparaissent ici ou là dans sa création, il est certain qu'il se donna assez vite un langage propre en puisant notamment dans « les thèmes et techniques qu'avaient pratiqués bien avant lui les maîtres flamands du ^{xv}^e siècle depuis Van Eyck » ; mais c'est avant tout « un maître capable de dialoguer avec diverses traditions picturales, pour en faire jaillir un style classiquement moderne, et surtout très personnel », et après Dorival, mais souvent de manière moins systématique, on trouve précisées les sources de sa création et les « larcins » dont il l'a nourrie. Ses années de formation restent largement mystérieuses et la tentative de voir dans le *Paysage avec la vocation de saint Pierre* des Offices un témoignage de son « dialogue artistique » avec Nicolas Poussin n'est pas convaincante, cette œuvre revenant sans doute à un peintre romano-bolonais du premier tiers du ^{xvii}^e siècle ; quant aux traces de sa collaboration avec Georges Allemand, chez lequel il aurait travaillé vers 1622-1623, elles sont certaines dans la *Sainte Geneviève* de Montigny-Lencoup mais plus difficiles à admettre dans *L'Adoration des Mages* de Lille. Une discussion approfondie de ce qu'il subsiste des décors réalisés pour Marie de Médicis au palais du Luxembourg sous la direction de Nicolas Duchesne, dont Champaigne épousa la fille en 1628, conduit Pericolo à donner au Bruxellois une part importante de leur exécution ; mais si son intervention paraît possible dans la *Marie de Médicis assurant l'unité de*

l'État, traditionnellement donnée à Jean Mosnier, et certaine dans *Le triomphe de Neptune*, elle semble plus difficile à distinguer dans les *Sibylles* de la salle du livre d'or (fig. 1 et 2).

Après l'activité au service de la Régente et avant celle se rapportant à Richelieu, dont les effigies peintes par Champaigne ont largement contribué à fixer la postérité, un long chapitre est consacré à la peinture de dévotion de sa première maturité, pour laquelle les documents abondent désormais, non sans laisser la place à des spéculations chronologiques. Mais tant pour leurs ombres marquées, pour la rusticité des types, que pour leurs parentés avec *L'Annonciation* de Caen, il est difficile d'admettre que les quatre grandes toiles exécutées pour la nef de l'église des Carmélites du faubourg Saint-Jacques (Louvres, Dijon, Grenoble, Lyon) aient été peintes dix ans après la date de 1628 donnée par Félibien pour le début de son intervention en ce lieu ; à la fin des années 1630, en effet, tant *Le vœu de Louis XIII* que les cartons de tapisseries pour Notre-Dame de Paris révèlent des constructions plus élaborées et une facture plus maîtrisée. La mort de Richelieu, en 1642, libéra l'artiste du poids de commandes officielles pesantes et lui permit d'élargir sa clientèle. Au service d'une d'Autriche sans en être accaparé, tant au Palais-Royal qu'au Val-de-Grâce, des commandes de tableaux d'autel destinés à être des supports de méditation lui permirent de revenir sur des grands thèmes sacrés comme l'Annonciation ou la Nativité (fig. 3). Dans des compositions sobres, il explore des dispositifs de composition inédits où l'expérience du sacré est mise en rapport avec la pensée de l'Oratoire. Parallèlement, il multiplie les représentations isolées de prophètes ou de saints en éliminant les éléments narratifs pour mieux souligner l'effet de transcendance de l'image de dévotion : l'analyse détaillée de cette évolution, notamment à travers ses différentes figurations de Moïse, constitue l'un des apports les plus remarquables de ce livre. Les années de la

1. Philippe de Champaigne, *Le triomphe de Neptune*, détail, vers 1628, Paris, palais du Luxembourg, salle du Livre d'or.

2. Philippe de Champaigne (?), *Sibylle helléspontique*, vers 1628, Paris, palais du Luxembourg, salle du Livre d'or.

régence voient aussi c hampaigne explorer le genre du portrait, tant individuel que collectif, dans des variations d'une richesse qui n'a pas d'équivalent en France à son époque. Quant aux rares paysages conservés, notamment les quatre grandes scènes inspirées des *Vies des pères du désert* de Robert Arnould d'Andilly, destinées au Val-de-Grâce (1656), ils adaptent avec succès la tradition flamande aux exigences de la peinture d'histoire.

En reprenant des données déjà bien connues, l'activité de c hampaigne au service de Port-Royal est analysée dans un exposé équilibré qui permet de nuancer l'influence qu'exercèrent sur son art les disciples de Jansénius: «ils nourrirent son art. En aucun cas, ils ne le dirigèrent». un dernier chapitre prend en compte le «retour à l'histoire» du peintre puis ses dernières années, avec notamment les cartons de tapisseries pour l'église Saint-Gervais-Saint-Protais (1658-1661) ou ses tableaux pour des églises de chartreux. En replaçant dans la dernière décennie de c hampaigne des peintures que Dorival avait parfois datées de beaucoup plus tôt, Pericolo restitue de manière convaincante son activité ultime, alors qu'il faisait figure de patriarche parmi les fondateurs de l'académie royale de peinture et de sculpture, et que c harles le Brun s'imposait sur la scène parisienne comme «premier peintre du Roi», un titre qu'il n'obtint jamais.

3. Philippe de Champaigne, *L'Annonciation*, vers 1642, Montrésor, collégiale Saint-Jean-Baptiste.

un grand nombre des peintures de Philippe de c hampaigne reproduites dans ce livre ont figuré dans l'exposition monographique de Lille et de Genève qui donnait, dans deux versions sensiblement différentes, une rétrospective complète de sa carrière⁸. Dans les hautes salles du Musée des beaux-arts de Lille offrant un éclairage zénithal très favorable pour la peinture ancienne, on voyait un ensemble bien représentatif de son activité. une telle exposition est toujours un compromis entre une liste idéale de prêts et ce qu'il a été possible de réunir, en fonction notamment des impératifs des états de conservation, de la nécessité de ne pas priver trop longtemps des musées, églises ou lieux publics d'œuvres célèbres, ou encore de l'inutilité d'y montrer de nouveau celles qui ont été souvent vues dans des rassemblements comparables. Mais elle devrait toujours permettre d'y confronter des chefs-d'œuvre bien connus à des peintures moins fameuses, voire inconnues jusque-là, d'y vérifier des attributions ou des datations en comparant ces dernières à d'autres bien documentées, tout en proposant une présentation complète de la carrière de l'artiste à travers les genres qu'il a abordés. De ces points de vue, l'exposition a plutôt bien rempli son rôle en donnant à voir dans les deux lieux des ensembles impressionnants d'une dizaine de grands tableaux d'église, dont certains n'avaient jamais été déplacés pour un tel propos. À cette réunion exceptionnelle étaient juxtaposés des portraits d'apparat, paysages, œuvres de dévotion plus modestes, effigies en bustes ou même une nature morte en forme de *Vanité*. On doit se réjouir d'autre part qu'aient été reconsidérées des peintures absentes ou jugées défavorablement dans le catalogue de Dorival (1976, 1992) – en particulier les cat. 24, 28, 29, 31, 40, 45 et 53 – et que des datations nouvelles et convaincantes aient été émises⁹. Mais s'il était opportun de confronter des tableaux de Philippe de c hampaigne à d'autres donnés ici à son atelier, ou plus précisément à son neveu Jean-Baptiste, les œuvres retenues pour celui-ci n'ont pas vraiment permis de se faire une idée précise de ce qui le différencie de son oncle¹⁰.

initiateurs et concepteurs de cette exposition nettement plus étoffée que celle de 1952, Alain Tapié et Nicolas Sainte Fare Garnot ont rédigé chacun une importante introduction à son catalogue et une partie des notices des œuvres exposées; on peut regretter que les autres aient été confiées à

des auteurs trop nombreux (treize au total). Cette dispersion a pour conséquence de nuire à la vision d'ensemble et à l'unité de pensée que l'on devrait trouver dans une telle publication. On doit déplorer d'ailleurs le caractère décevant d'un grand nombre de notices, tout en relevant les disparités de leurs niveaux d'information : certains auteurs ne jugent pas utiles de fournir des données que d'autres rappellent avec soin¹¹, d'autres encore ignorent les opinions contradictoires figurant dans le même ouvrage¹². D'une manière générale, si l'on pouvait attendre de ce catalogue d'exposition qu'il donne un état à jour de la recherche sur Philippe de Champaigne, cet objectif a été imparfaitement atteint, notamment parce que les publications récentes n'y ont pas été suffisamment prises en compte¹³.

Ouverte quelques mois après la rétrospective de Lille et de Genève qu'elle entendait clairement compléter, celle d'Évreux en a évité les écueils alors qu'elle avait au départ un sujet plus difficile à cerner. Autour de soixante œuvres, dont trente et une peintures, trois auteurs travaillant de concert et prenant en compte avec soin la littérature antérieure ont largement contribué à faire le point sur le fonctionnement de l'atelier de Champaigne. Le propos était avant tout de définir ce qui caractérise ses deux principaux disciples, en particulier « le caractère économique et charpenté » du dessin, « les charges de matière, la puissance de l'expression, le canon trapu, l'épaisseur des attaches » chez Jean-Baptiste de Champaigne, qui a su imposer « une inflexion virile » à la manière de son oncle, « sous l'influence croissante de Charles Le Brun ». Quant à Nicolas de Plattemontagne, ce sont des dessins – environ quatre-vingts ont été repérés – qui ont souvent permis de lui restituer un ensemble cohérent de peintures, une quinzaine à présent ; certaines ont été données auparavant à Le Brun, mais elles sont suffisamment diverses pour permettre de reconnaître une personnalité moins dépendante du maître qu'on ne le supposait.

4. Atelier de Philippe de Champaigne, *Étude pour un moine agenouillé*, 1655-1656, dessin, France, coll. part.

5. Philippe de Champaigne et son atelier, *Épisodes de la vie de saint Benoît : La fontaine miraculeuse*, 1655-1656, Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts.

Une section de l'exposition d'Évreux était réservée à la série de la *Vie de saint Benoît* (fig. 4 et 5) peinte par Champaigne et son entourage pour l'appartement d'une d'Autriche à l'abbaye du Val-de-Grâce. En dépit de confusions avec un autre ensemble de même thème destiné au réfectoire du couvent de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, et peint vers 1710 par Louis Galloche et Louis de Silvestre, provoquées par les dispersions révolutionnaires, onze des douze compositions destinées à ce décor sont désormais identifiées. Des arguments solides ont été avancés ici pour placer l'exécution de la série vers 1655-1656, ce qui rend possible les participations de Jean-Baptiste de Champaigne et de Nicolas de Plattemontagne. Leurs mains se reconnaissent dans des dessins préparatoires à certains des tableaux, sans que l'on puisse affirmer avec certitude qu'ils les ont peints, tant leur facture est proche de celle d'œuvres certaines de leur maître. Il reste beaucoup à faire pour rendre à Philippe de Champaigne sa place parmi les peintres de son temps.

1. Philippe de Champaigne. Exposition en l'honneur du trois cent cinquantième anniversaire de sa naissance, Bernard Dorival éd., (cat. expo., Paris, Orangerie des Tuileries, 1952), Paris, 1952. Cette exposition rassemblait 70 œuvres dont 52 peintures données alors à l'artiste.

2. Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne. 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre*, Paris, 1976, 2 vol.

3. Voir les comptes rendus sévères publiés par Anthony Blunt, dans *The Burlington Magazine*, 1977, c. XiX, p. 574-579 et a. n. n. Sutherland Harris, dans *The Art Bulletin*, 1979, l. Xi, p. 319-322.

4. Bernard Dorival, *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, Paris, 1992 ; Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681). *La vie, l'homme et l'art*, Paris, 1992.

5. *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Claude Lesné éd., (cat. expo., Magny-les-Hameaux, Musée national des granges de Port-Royal, 1995), Paris, 1995.

6. Louis Marin, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, 1995. Pour la réception de cet ouvrage, voir notamment les comptes rendus de Dominique Brême dans *Le Journal des Arts*, mai 1995, 14, p. 31 et de Frédéric Cousinier dans *la Revue de l'Art*, 1996, 113, p. 90.

7. On peut toutefois déplorer des opinions hâtivement énoncées : ainsi, la *Vanité* du musée du Mans est rejetée sans discussion comme étant « indubitablement » une œuvre d'atelier. Outre l'absence inexcusable d'un index général, il faut aussi déplorer celle, dans le texte, de renvois aux illustrations, et le fait que celles-ci soient trop souvent coupées sur les côtés.

8. Le catalogue comporte des notices pour 89 tableaux et 3 tapisseries. 77 peintures étaient montrées à Lille et 60 à Genève, dont 51 dans les deux lieux, et 2 tapisseries n'étaient montrées qu'à Lille ; 6 autres peintures et 1 tapisserie incluses dans le catalogue ne figuraient à aucune des deux étapes.

9. Notamment pour *Le songe de saint Joseph* de l'ondres (cat. 20). En revanche, *La Charité* de Nancy (cat. 27) placée en 1645, dont Dorival (1976) refusait l'attribution à Champagne et que Pericolo n'a pas prise en compte, a pu être peinte vers le milieu des années 1630. Dorival (1952) l'avait d'ailleurs acceptée en la plaçant vers 1636-1638.

10. Quatre peintures sont données ici à Jean-Baptiste (cat. 52, 56, 80, 93) et deux le sont explicitement à l'« atelier » de Philippe de Champagne (cat. 19, 73) mais d'autres reviennent sans doute à ses collaborateurs (cat. 73), comme les quatre grands tableaux provenant du couvent des carmélites du faubourg Saint-Jacques et aujourd'hui au Val-de-Grâce, dont deux figuraient dans l'exposition (cat. 7, 8), qui doivent correspondre à ceux qu'« il fit exécuter par les peintres qui étoient sous lui », selon Félibien.

11. L'histoire de la série des cartons de Saint-Gervais-Saint-Protais est donnée avec précision dans la notice de l'une des tapisseries (cat. 87), quand celle de l'esquisse correspondante (cat. 85) estimait auparavant qu'elle était « bien connue » et qu'il n'était « pas nécessaire d'y revenir ».

12. ainsi, la notice de la *Cène* de Lyon (cat. 45) la donne comme provenant de manière certaine de Port-Royal-des-champs, sans mentionner l'avis contradictoire donné dans l'un des essais (p. 60) où cette provenance est retenue au contraire pour la grande *Cène* du Musée du Louvre, qui ne figurait pas dans l'exposition. S'il est probable que la *Cène* de Lyon revient effectivement à Philippe de Champagne, il semble actuellement impossible de trancher cette discussion ; mais en raison de ses petites dimensions, il paraît exclu que la petite *Cène* du Louvre (cat. 43) soit celle qui ornait l'autel de Port-Royal de Paris, comme cela est admis ici à la suite de Dorival (1976).

13. trop nombreuses sont les notices qui ignorent le catalogue de l'exposition de 1952, la monographie de Pericolo, voire le volume complémentaire du catalogue de Dorival (1992, cité n. 4), où étaient publiées des répliques ou des études peintes dont il est regrettable de ne pas avoir fait état ici (cat. 17, 33, 39, 79, 81).

Stéphane Loire, Musée du Louvre
Stephane.Loire@louvre.fr

Le Siècle des lumières en Pologne

Andrzej Rottermund

– Ewa Manikowska, *Sztuka-Ceremonial-Informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta* [Art-Cérémoniel-Information. Étude autour des collections royales de Stanislas Auguste], Varsovie, c hâteau royal de Varsovie, 2007. 312 p., 60 fig. n. et b. et coul., (résumé en anglais). ISBN : 978-83-7022-167-6 ; prix 49 Pl N (≈ 14,5 €).

– Villa Laurentina. *Artydzielo epoki stanisławowskiej* [La Villa Laurentina. Un chef-d'œuvre de l'époque de Stanislas Auguste], Jerzy Miziołek, Mikołaj Baliszewski, Maciej tarkowski éd., (cat. expo., Varsovie, Bibliothèque nationale, 2007), Varsovie, Bibliothèque nationale, 2007. 340 p., 166 fig. n. et b. et coul. ISBN : 978-83-7009-575-8 ; prix 40 Pl N (≈ 12 €).

– Grand Tour. *Narodziny kolekcji Stanisława Kostki Potockiego* [Le Grand Tour. La naissance de la collection de Stanisław Kostka Potocki], (cat. expo., Varsovie, Musée-Palais de Wilanów, 2006), Varsovie, Musée-Palais de Wilanów, 2006. 280 p., 467 fig. n. et b. et coul. ISBN : 83-915126-6-5 ; prix 70 Pl N (≈ 20,8 €).

– Aleksandra Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza* [Loin de la réalité. La peinture de grotesques des résidences de Varsovie et de Mazovie, 1777-1820], Varsovie, institut d'art de l'académie polonaise des sciences, 2006, 406 p., 173 fig. n. et b. et coul., (résumé en anglais), ISBN : 978-83-89101-48-8 ; prix 45 Pl N (≈ 13,4 €).

– Katarzyna Mikoćka, *Canova. Jego krąg i Polacy (około 1780-1850)* [Canova. Son cercle et les Polonais (vers 1780-1850)], 2 vol. + 1 vol. d'index, Varsovie, institut d'art de l'académie polonaise des sciences, 2001, vol. 1 : 200 p., 42 fig. n. et b. ; vol. 2 : 350 p., 127 fig. n. et b., (résumé en anglais). ISBN : 978-83-85938-39-2 ; prix 45 Pl N (≈ 13,4 €).

Exactement trente ans se sont écoulés depuis le dernier grand état des recherches sur le Siècle des lumières polonais dans le contexte de l'art européen de cette époque. En Pologne, les années 1970 ont été, en effet, une période de recherches particulièrement fastes sur l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment sous la direction du directeur du Musée national de Varsovie, Stanisław Lorentz¹ : au cours de ces dernières années, on a pu observer une nouvelle vague intense d'études sur l'art du Siècle des lumières. Leur caractère diffère visiblement de celles conduites il y a trente ans : celles-ci étaient principalement des monographies, tant sur les artistes que