Des guerres culturelles à la guerre civile : les instituts de recherche en histoire de l'art aux États-Unis

From the culture wars to a civil war: institutes of art-historical research in the United States

Von den Kulturkriegen zum Bürgerkrieg: Forschungsinstitute der Kunstgeschichte in den USA

Dalle guerre culturali alla guerra civile: gli istituti di ricerca di storia dell'arte negli Stati Uniti

De las guerras culturales a la guerra civil: los institutos de investigación en historia del arte en los Estados Unidos

Elizabeth Mansfield

Traducteur : Géraldine Bretault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6158>

DOI : 10.4000/perspective.6158

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 65-80

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Elizabeth Mansfield, « Des guerres culturelles à la guerre civile : les instituts de recherche en histoire de l'art aux États-Unis », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6158> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6158>

Elizabeth Mansfield

Des guerres culturelles à la guerre civile : les instituts de recherche en histoire de l'art aux États-Unis

L'histoire des instituts de recherche avancée en arts visuels aux États-Unis est récente, et dépend tout autant des heureux hasards de la Fortune que de la fortune tout court. Des fortunes immenses, amassées pour la plupart dans la banque et dans l'industrie du pétrole, mais aussi des fortunes générées par le succès d'une chaîne de magasins à bas prix et d'un empire de la machine à coudre, qui ont permis de réunir les fonds nécessaires pour financer les principaux centres de recherche en histoire de l'art aux États-Unis : le Getty Research Institute, le Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), le Yale Center for British Art et le Clark Art Institute. Si la création de ces institutions en l'espace de deux décennies semble suggérer l'existence d'un programme public visant à promouvoir la recherche américaine en histoire de l'art, la réalité est tout autre : chacune d'elles a vu le jour indépendamment, fruit des ambitions personnelles, des affinités esthétiques et des élans philanthropiques de son fondateur. Néanmoins, en dépit de leurs origines disparates, ces institutions partagent une histoire collective. Les grandes forces à l'œuvre dans la société américaine vers la fin du ^{xx}e siècle ont exercé une influence sur les missions et les statuts de ces institutions. Celles-ci allaient à leur tour jouer un rôle décisif sur l'évolution de l'histoire de l'art au ^{xxi}e siècle.

Au cours des dernières décennies du siècle passé, l'attitude des Américains à l'égard du financement public de la recherche en *humanities* a subi une réorientation significative, s'écartant peu à peu de l'idée que les acquisitions intellectuelles et culturelles puissent être des questions d'intérêt national. Auparavant, un intérêt inédit était apparu en faveur d'une aide financière de l'État pour soutenir la création, la conservation et l'interprétation du patrimoine culturel. Une inclination qui s'était traduite par la mise en place du programme du New Deal

Elizabeth Mansfield est la vice-présidente des programmes de recherche au National Humanities Center à Durham. Elle est l'auteure de *The Perfect Foil: François-André Vincent and the Revolution in French Painting* (2011) et de *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis* (2007), ainsi que l'éditrice des anthologies *Art History and Its Institutions* (2002), *Making Art History* (2007) et *Seeing Satire* (2013).

1. Le président Lyndon Johnson signant le National Foundation on the Arts and Humanities Act en 1965.

dans les années 1930, lequel entérinait l'éligibilité des intellectuels et des artistes à recevoir un soutien public. L'introduction du G.I. Bill pendant la Seconde Guerre mondiale est venue corroborer la reconnaissance de l'utilité publique de l'enseignement supérieur – des arts et des humanités, mais aussi des sciences¹. Pour finir, les réformes du programme Great Society, instaurées sous la présidence de Lyndon B. Johnson au milieu des années 1960, ont encore accrédité l'idée que la production artistique et l'étude de l'art appartenaient au domaine d'intervention légitime du gouvernement : le vote du National Foundation on the Arts and the Humanities Act en 1965 a donné naissance à des agences fédérales (*state arts council*) chargées d'apporter leur soutien au travail des artistes et des chercheurs, sous la forme de bourses individuelles et de subventions (fig. 1). Cette législation stipule qu'« une grande civilisation ne doit pas limiter ses efforts aux sciences et à la technologie uniquement, mais doit reconnaître l'entière valeur et accorder son soutien aux autres branches majeures des activités savantes et culturelles de l'homme »². Dans l'ensemble des textes de cette législation, les humanités, les connaissances et la production artistique sont considérées comme indispensables au bon fonctionnement de la démocratie. Tout en stipulant que les particuliers comme les institutions locales doivent rester les principaux bienfaiteurs des arts et des lettres, la loi n'en affirme pas moins « qu'il est nécessaire et souhaitable que le Gouvernement fédéral complète, assiste et se joigne aux programmes en faveur du développement des humanités et des arts »³.

Vers le milieu des années 1970, pourtant, le soutien populaire en faveur des dépenses du gouvernement pour les arts et les lettres commençait à s'éroder. Or c'est précisément à ce moment d'ambiguïté publique dans les rapports entre la recherche en sciences humaines et la société démocratique que les principaux instituts de recherche américains consacrés à l'histoire de l'art ont vu le jour. Comprendre ces entités revient à prendre en compte, premièrement, l'influence desdites « guerres culturelles » sur la vie intellectuelle et académique aux États-Unis, et deuxièmement, la subdivision concomitante de l'histoire de l'art aux États-Unis en deux branches historique et contemporaine.

Le scepticisme à l'encontre du financement direct de la production et de l'étude de la culture par le gouvernement a été formulé dans les années 1970 par des politiciens et des législateurs qui se reconnaissaient comme conservateurs. Le terme « conservateur » était

employé à cette époque par toute une fraction de la population américaine pour désigner un ensemble de sympathies. Pour certains, il représentait un rejet du radicalisme incarné par 1968, doublé de la conviction que le soutien du gouvernement à des missions progressistes telles que la discrimination positive, les aides au logement pour les pauvres et l'embellissement urbain n'était pas seulement hors des compétences des autorités fédérales, mais menaçait de déstabiliser le système politique et l'économie du pays. Ces conservateurs fiscaux prônaient l'adhésion aux principes de l'économie de marché dans la quasi-totalité des secteurs de la société. Toutefois, ils n'étaient pas les seuls à revendiquer l'étiquette de « conservateurs ». D'autres se déclaraient conservateurs pour réaffirmer leur attachement à tout à un ensemble de valeurs culturelles, que l'on pourrait qualifier assez largement de « traditionnelles » et « chrétiennes ». Ces conservateurs autoproclamés cherchaient avant tout à ériger des barrières – que ce soit par voie juridique ou sociale – contre tous les comportements individuels susceptibles de s'écarter des normes patriarcale et hétérosexuelle. Pour ce groupe, donc, le conservatisme engageait à cadrer les valeurs et les comportements individuels par le biais de différentes formes culturelles de maintien de l'ordre. Pour les conservateurs de la première catégorie, le soutien du gouvernement en faveur de la recherche en sciences humaines – y compris la recherche en histoire de l'art – constituait un anathème. Tandis que les conservateurs fiscaux pensaient que ces recherches devaient être financées par le secteur privé, les conservateurs culturels, quant à eux, réprouvaient le pluralisme qui semblait inévitablement découler du mécénat d'État.

Peu après l'élection de Ronald Reagan à la présidence en novembre 1980, deux comités furent créés en vue de mettre en œuvre les politiques du nouveau gouvernement en matière d'affaires culturelles et intellectuelles. Ce qui se jouait au cours de ces délibérations n'était rien moins que le sort des deux agences de financement instituées par le National Foundation on the Arts and the Humanities Act : le National Endowment for the Arts (NEA) et le National Endowment for the Humanities (NEH). Une part des budgets du NEA et du NEH devait être redistribuée à des chercheurs individuels, mis en compétition pour l'obtention d'une bourse. Les universitaires américains, parmi lesquels les professeurs d'histoire de l'art, pouvaient par exemple postuler pour une bourse afin de financer les recherches menées pendant leurs congés sabbatiques. La rémunération des universitaires étant habituellement diminuée de moitié lors d'un congé à des fins de recherche, des agences de financement comme le NEA et le NEH apportaient la compensation salariale nécessaire. Les chercheurs en arts visuels pouvaient solliciter des bourses auprès du NEA ou du NEH, en fonction de la nature de leurs travaux. Les historiens de l'art engagés dans des activités curatoriales, ou dans la conservation des œuvres d'art ou d'architecture pouvaient demander une aide au NEA, ceux poursuivant des recherches historiques ou menant des analyses interprétatives tentaient en revanche de se faire financer par le NEH. Bien que les recommandations de ces comités consultatifs n'aient jamais été publiées, le critique d'art conservateur Hilton Kramer était suffisamment au fait de leurs délibérations pour pouvoir en rendre compte dans *The New York Times* (KRAMER, 1980). Kramer évoque, parmi les membres du comité, Richard J. Bishirjian et Robert S. Carter, ainsi que William J. Bennett désigné sous le vocable de « consultant ». Pour illustrer leurs positions en matière de culture et de recherche, citons entre autres l'ouvrage publié

2. William J. Bennett, *Our Children and Our Country: Improving America's Schools and Affirming the Common Culture*, New York, 1988.

par Bishirjian, *A Public Philosophy Reader* (1978), et ceux de Bennett, *The De-valuing of America: The Fight for Our Culture and Our Children* (1992) et *Our Children and Our Country: Improving America's Schools and Affirming the Common Culture* (1988 ; fig. 2).

D'après Kramer, ces deux comités se voyaient confrontés à un même problème essentiel : la dérive des fonds de placement (*endowments*), désormais moins tournés vers le soutien à la création ou à la recherche universitaire « pures », que vers le « service social » et vers des programmes « politiques ou politisés ». Si tous les acteurs concernés étaient d'accord pour admettre que le NEA et le NEH se voyaient confrontés à un certain nombre de problèmes, ils ne parvenaient pas en revanche à s'entendre sur une solution. Kramer constatait l'opposition de deux factions, à propos de ces deux comités. L'une d'elle affirmait que le financement de la production artistique et de la recherche en sciences humaines incombait au gouvernement fédéral. Pour ce groupe, il s'agissait simplement d'orienter les efforts de ces agences afin qu'elles soutiennent un « art sérieux », ainsi que « l'excellence universitaire ». Pour illustrer ce que les conservateurs refusaient de considérer comme relevant de « l'excellence universitaire », Kramer citait le projet Working Women, financé par le NEH, qui prévoyait la création de matériel pédagogique et de manifestations culturelles consacrées à l'histoire des employées de bureau. Même si l'article de Kramer ne cite aucun exemple précis « d'excellence universitaire », on peut facilement deviner ce que ce terme recouvrait en consultant les déclarations publiques des membres du comité et des consultants dont il donnait les noms : des recherches désintéressées, consacrées à des œuvres canoniques appartenant à la littérature, la philosophie et les arts occidentaux. La seconde faction en appelait ni plus ni moins au démantèlement immédiat du NEH et du NEA. Kramer s'avouait incapable de prédire quelle faction vaincrait, anticipant seulement avec lucidité qu'il faudrait du temps pour appliquer le moindre changement des politiques fédérales en matière de financement des arts et des humanités. En définitive, les deux factions l'emportèrent : à partir des années 1980, la programmation au sein des deux agences renonça à toute forme d'engagement social ou de plaidoyer, pour finir amputée par des coupes budgétaires drastiques dans les années 1990.

Certes, tous les Américains ne voyaient pas d'un mauvais œil les ambitions culturelles et académiques des réformes imposées par la Great Society dans les années 1960. Cependant, la vie artistique et intellectuelle de la nation était devenue suffisamment politisée à la fin des années 1970 et 1980 pour que beaucoup, aux États-Unis, soient parties prenantes de ce que les conservateurs ont appelé « les guerres culturelles ». Cette campagne de diabolisation de toutes les initiatives intellectuelles, académiques ou artistiques considérées comme progressistes était vécue par les conservateurs comme un combat contre le laxisme, le multiculturalisme, l'anti-américanisme et, le pire de tout, le « relativisme ». Aux yeux des progressistes, les guerres culturelles étaient surtout une action d'arrière-garde destinée à limiter la liberté académique et à restaurer les freins à l'éducation et à toute autre forme de capital culturel traditionnellement liée à la race, au genre et à la classe sociale. Plus que tout autre champ de bataille, le canon de la culture occidentale offrait une planche de salut imaginaire sur laquelle les conservateurs faisaient camper leurs troupes. Les facultés universitaires se sont rapidement trouvées mêlées à ce débat. Les institutions publiques, en particulier, subissaient une surveillance croissante de la part des activistes conservateurs. Toutes les tentatives menées par les professeurs en sciences humaines afin d'élargir leur enseignement et leur programme de recherche, de manière à inclure de nouvelles formes d'expression culturelle, étaient récupérées politiquement par la droite, et instrumentalisées en vue de convaincre l'opinion publique de la nécessité de supprimer le financement de programmes considérés comme contraires aux objectifs des conservateurs⁴.

En dépit de sa simplification regrettable, cet exposé sur le conservatisme américain et les guerres culturelles a le mérite de fournir une contextualisation indispensable avant d'évoquer le Getty Research Institute, le CASVA, le Yale Center for British Art, et le bureau des Research

and Academic Programs du Clark Institute. L'émergence de ces institutions au moment même où les États-Unis renonçaient aux réformes de la Great Society pour embrasser leur néo-libéralisme actuel est une coïncidence historique aussi triomphale qu'ironique. En outre, les historiens de l'art ont été les plus grands bénéficiaires des largesses opportunes de ces institutions. Alors que les financements émanant de sources comme le NEH ont connu une baisse significative au cours des trente dernières années, et que beaucoup d'universités ont dû lutter pour continuer à soutenir la recherche en sciences humaines, le Getty, le CASVA, le Yale Center for British Art et le Clark Institute ont accordé des millions de dollars à des chercheurs indépendants. Ce soutien financier ne représente qu'une partie de l'aubaine qu'ont offerte ces instituts pour l'histoire de l'art.

Chaque année, leurs programmes de bourses résidentielles créent des communautés intellectuelles qui favorisent une interaction et une collaboration rapprochées entre les chercheurs, générant des réseaux de recherche actifs dans le monde entier. De plus, ces instituts de recherche ont aussi une activité éditoriale, ce qui représente autant de débouchés supplémentaires pour les historiens de l'art, alors que de nombreuses presses universitaires connaissent un vrai déclin, quand elles ne ferment pas.

Ces institutions n'avaient jamais été conçues comme un rempart au primat du canon occidental traditionnel réaffirmé par les esprits conservateurs. En tant qu'organisations à financement privé, dont le mandat explicite ou implicite consiste à promouvoir la recherche avancée en histoire de l'art occidental canonique, ces institutions ont contribué à une économie savante aux États-Unis principalement axée, jusqu'à il y a peu, sur des études monographiques et de collections relevant de domaines culturels qui apparaissaient comme majeurs aux yeux des collectionneurs et les philanthropes de l'Âge d'or de l'Amérique. De plus, le bannissement de l'art contemporain dans les premiers programmes de recherche du Getty, du CASVA et du Yale Center for British Art a contribué à engendrer une fracture disciplinaire qui allait avoir des répercussions majeures pour l'histoire de l'art en ce début de XXI^e siècle.

Le Getty Research Institute

Aucune date dans l'histoire du Getty Research Institute n'est plus importante que le 6 juin 1976, jour du décès de J. Paul Getty (fig. 3). Sa générosité à l'égard du musée californien éponyme a surpris ses conservateurs plus que quiconque. Dans les années précédant sa mort, Getty avait recommandé aux personnels du musée de mesurer leurs attentes quant à leur sort (DAVIS, 2007, p. 286-287). Lorsqu'il est apparu que son legs s'élevait à sept cent cinquante millions de dollars, les administrateurs du musée ont réalisé que l'institution

3. Portrait de J. Paul Getty en 1964 à Sutton Place devant *Diane et ses nymphes à la chasse* de Pierre Paul Rubens (1627-1628), Los Angeles, The Getty Research Institute, Julius Shulman Photography Archive.

– telle qu’elle avait été conçue – n’était pas en mesure de gérer les revenus générés par une dotation de cette envergure. Tandis que de nouveaux administrateurs étaient recrutés pour contribuer à redéfinir la mission du Getty Museum, le Getty Center for the History of Art and Humanities fut créé en complément du musée, pour proposer un lieu de conservation et un programme inédits. Le projet de fonder le Getty Center fut annoncé en 1982. Le plan comportait un programme de chercheurs-résidents, une importante bibliothèque d’études, des archives numériques complètes sur l’art du monde entier, ainsi qu’un département de ressources documentaires chargé de développer de nouveaux outils de recherche en histoire de l’art. Tandis que ces nouveaux programmes de recherche étaient organisés et mis sur pied – les premiers chercheurs du Getty sont entrés en résidence au cours de l’année scolaire 1985-1986 –, le *Trust* a continué à grossir. Lorsque le conseil d’administration du Getty a décidé de convertir les biens du *Trust*, qui représentaient des parts Getty Oil, en ressources monétaires, en vendant la société à Texaco, la dotation a atteint un milliard de dollars. Le conseil a alors osé envisager d’agrandir le Getty, pour répondre à ses nouvelles ambitions en matière de programmation. Un nouvel édifice, dessiné par Richard Meier, fut construit pour un coût d’environ 1,3 milliard de dollars, et a ouvert ses portes en 1997 à Los Angeles. Le Center for the History of Art and the Humanities – rebaptisé Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities en 1996 – a été transféré dans ces nouveaux bâtiments. Depuis 1999, le programme porte tout simplement le nom de Getty Research Institute (GRI).

Les administrateurs à l’origine de la création du Getty Center for the History of Art and the Humanities en 1982 ont pris soin de circonscrire le cadre thématique et chronologique du Getty Museum à l’art européen d’avant 1900 (DAVIS, 2007, p. 301). La logique derrière ce mandat tenait en partie à la conviction que le Getty devait s’en tenir à cela. L’art asiatique, l’art moderne européen, l’art britannique et l’art contemporain étaient de leur avis déjà largement représentés par d’autres institutions, dont le Los Angeles County Museum of Art, le Norton Simon Museum, le Pacific Asia Museum, la Huntington Library, et le récent Los Angeles Museum of Contemporary Art. Ce n’est qu’en concentrant sa mission autour de la fine fleur de ses collections originelles que le Getty pouvait espérer acquérir tout ce dont il aurait besoin pour se distinguer à proprement parler. Mais il y avait une autre motivation derrière cette restriction du champ couvert par le musée. Certains administrateurs ont en effet admis que le Getty Museum disposait de suffisamment de ressources pour acquérir pratiquement n’importe quelle œuvre mise en vente sur le marché. Seulement, être un concurrent direct des musées et des institutions culturelles de leur voisinage porterait tort à la communauté en général et, en fin de compte, au Getty lui-même.

Les répercussions du cadre fixé par le musée autour de l’art européen d’avant 1900 sur le sujet des programmes de recherche lancés par le Getty Center for the History of Art and the Humanities ont été compensées par l’ambitieux caractère interdisciplinaire du Getty Scholars Program. Ce programme de recherche réunit une douzaine de chercheurs seniors pour des résidences couvrant une année académique, en compagnie d’un petit groupe de chercheurs doctorants et post-doctorants et de chercheurs invités pour de courtes durées. Chaque année est consacrée à un thème en particulier. Certains participants sont invités à intégrer ce groupe, tandis que d’autres sont sélectionnés sur la base d’une candidature soumise à un examen externe et interne. Sans se limiter au domaine de l’histoire de l’art, les Getty Scholars sont issus de domaines très divers, cette mixité étant destinée à encourager les discussions et les collaborations interdisciplinaires. Les chercheurs issus d’autres pays que les États-Unis ont toujours été bien représentés. Cela étant, le Getty Center for the History of Art and the Humanities est venu apporter un contrepoint bien nommé au désaveu croissant du public envers le soutien de la recherche en sciences humaines aux États-Unis. Le Getty

Center a commencé à proposer des bourses à des chercheurs – qu'ils soient résidents ou non en Amérique – juste au moment où les guerres culturelles commençaient à peser sur les décisions de financement du NEH et sur les programmes de recherche des universités publiques. Cette coïncidence du calendrier a permis à un certain nombre de chercheurs en histoire de l'art de poursuivre leurs travaux sans entraves.

Une simple consultation de l'annuaire des Getty Scholars pour les douze premières années du programme montre une remarquable hétérogénéité des méthodes de recherche⁵. De fait, pour certains historiens de l'art américains, le Getty Center a aussi représenté une échappatoire face aux guerres culturelles. En revanche, jusqu'à cette dernière décennie, il s'est illustré par son absence de soutien en faveur de la recherche sur l'art contemporain. Des projets expressément consacrés à l'étude de l'art actuel ne sont apparus qu'après 1999, lorsque le GRI est passé sous la direction de Thomas Crow, dont les propres travaux portent sur l'art américain de l'après-guerre. La Getty Museum and Foundation a également entrepris de mettre en valeur son engagement envers l'art contemporain vers la fin des années 1990. Des initiatives comme la série de conférences *Art Matters* en 2000-2002 et l'exposition permanente *Pacific Standard Time*⁶, ainsi que les programmes de recherche associés sont des exemples notables de ce nouvel enthousiasme. Cependant, le manque d'intérêt initial du GRI en la matière a eu des répercussions aussi bien symboliques que matérielles sur ce domaine. Il a constitué, comme les paragraphes suivants le suggèrent, un des nombreux moments de pression institutionnelle sur la formation discursive de la recherche en art contemporain.

S'il est encore un peu tôt pour mesurer l'impact du Getty Center sur l'économie disciplinaire de l'histoire de l'art, son incidence sur la géographie culturelle de l'Amérique a été immédiate : la création en Californie (fig. 4) d'une institution dédiée à l'acquisition, la conservation et l'interprétation des arts visuels, avec une dotation d'un milliard de dollars (plus de six milliards de dollars à l'heure actuelle), n'a pas manqué de réorienter la géographie culturelle des États-Unis. Le Nord-Est avait toujours été le *locus* présumé des recherches avancées en histoire de l'art dans ce pays. Depuis l'introduction de cette discipline dans le monde universitaire américain à la fin du XIX^e siècle, la culture institutionnelle du domaine était dominée par les universités et les musées situés à Boston, New York, Philadelphie et Washington. Même la création en Californie, au début du XX^e siècle, d'institutions artistiques aussi importantes que le Norton Simon Museum et la Huntington Library, ainsi que l'essor d'établissements d'enseignement supérieur comme le CalArts et l'University of California Berkeley, ne pouvaient prétendre lutter contre un attachement populaire et académique de longue durée à l'idée que le Nord-Est demeurerait le centre de la production artistique et de la recherche en histoire de l'art d'avant-garde. Il allait falloir les ressources sans précédent du Getty Center, et sa mission ambitieuse, pour modifier la perception que se faisaient les historiens d'art de la géographie institutionnelle et culturelle du pays.

4. The Getty Research Institute, Los Angeles.

5. Timbre postal représentant Andrew W. Mellon, 1955, Washington, D.C., National Postal Museum.

Le Center for Advanced Study in the Visual Arts

Depuis sa création en 1949, la National Gallery of Art de Washington occupe le centre symbolique de la recherche américaine dans les arts visuels. Fondée grâce à des donations privées, la National Gallery of Art s'appuie sur sa dotation pour financer les acquisitions et une partie de son programme de recherche, tandis que les salaires des personnels, l'entretien des bâtiments et la gestion administrative sont subventionnés par des fonds publics⁷. La plupart des Américains ignorent l'organisation hybride de la National Gallery of Art, d'autant que sa présence sur le National Mall de la capitale suggère que le musée

est une institution entièrement publique. Pour cette raison, les programmes de recherche de la National Gallery of Art bénéficient d'un statut quasi officiel, émanant du fleuron des instituts de recherche en arts visuels.

Si le champ du programme de recherche s'est considérablement élargi vers la fin des années 1970, la recherche avancée en histoire de l'art a toujours fait partie de la mission de la National Gallery of Art. Un cycle de conférences annuelles a été créé à l'époque de la fondation de l'institution, portant le nom de son principal bienfaiteur, Andrew W. Mellon (1855-1937 ; fig. 5). Ces conférences devaient être prononcées par un chercheur éminent et avoir un rapport avec les œuvres d'art présentes dans le musée. Constituée à partir des collections personnelles d'Andrew Mellon et Samuel H. Kress (1863-1955), la National Gallery of Art était surtout un dépôt de peintures, de sculptures et d'œuvres graphiques européennes. Reconnaisant l'importance d'un programme de recherche fondé sur ses collections pour assurer la pérennité de son nom, les administrateurs de la Samuel H. Kress Foundation ont fondé le Kress Professorship en 1965. Cette chaire devait changer chaque année, et être attribuée à un chercheur travaillant sur des sujets liés aux œuvres d'art européennes de la National Gallery.

En 1971, les enfants d'Andrew Mellon, Paul Mellon et Ailsa Mellon Bruce, ont remanié de manière décisive le programme de la National Gallery en le dotant des fonds nécessaires pour agrandir le musée et intégrer un département de recherche nettement plus important. La nouvelle *East Wing*, dessinée par Ieoh Ming Pei, allait offrir des bureaux, des

espaces événementiels et une bibliothèque constituant le nouveau Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA ; fig. 6). Une fois le bâtiment achevé en 1979, le CASVA est devenu la demeure du professeur nommé à la tête du Kress Professorship ainsi que le siège des Andrew W. Mellon Lectures. Un programme de bourses élargi a attiré davantage de chercheurs seniors en résidence à la National Gallery – bourses

6. Bâtiment est du Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington, D.C.

différentes de celles existantes pour les doctorants. Lors de la première année de bourses du CASVA, en 1980-1981, quatre chercheurs seniors ont accepté une résidence pendant l'année académique, et huit autres ont accepté des résidences en plus courtes. Tous à l'exception de deux d'entre eux appartenaient à des institutions américaines. Actuellement, en plus du Kress Professorship, le CASVA propose deux autres chaires en rotation annuelle, ainsi que dix à quinze bourses pour des chercheurs seniors résidents ou invités, une bourse post-doctorale de deux ans et neuf bourses doctorales. Au fur et à mesure que le programme se développait, les chercheurs internationaux ont fini par représenter une part importante des chercheurs seniors et des professeurs invités⁸.

Il ne fait pas de doute que les bourses doctorales et post-doctorales du CASVA ont joué un rôle décisif dans l'histoire institutionnelle de l'histoire de l'art aux États-Unis. Une génération entière d'historiens de l'art américains s'est forgée au gré de l'obtention de bourses du CASVA à deux moments décisifs de leurs carrières. Peu de bourses doctorales dotent leurs récipiendaires de ressources comparables à celles du CASVA, leur permettant d'entreprendre des voyages d'étude, puis de rédiger leur mémoire. Sans surprise, les anciens bénéficiaires de ces bourses comptent aujourd'hui parmi les plus éminents chercheurs américains. De même, les bourses seniors du CASVA apportent un soutien financier et un prestige à égale mesure, et permettent à des universitaires établis de participer à un programme d'étude résidentiel en émulation auprès d'autres collègues. Fait tout aussi important, les bourses du CASVA confèrent un statut non négligeable aux historiens de l'art américains : elles sont vues comme un signe de réussite académique.

Ce prestige est indissociable des prémices de l'histoire du CASVA. Sans que cela figure explicitement dans les statuts, le programme de recherche du CASVA se voulait proche de ce que l'on pourrait qualifier de la recherche « traditionnelle » en histoire de l'art. Le terme « traditionnel » désigne dans ce cas précis des modes d'investigation positivistes reposant sur des sujets d'étude et des méthodologies établis bien avant les années 1980 : des problèmes d'attribution et de chronologie, des questions d'analyse iconographique, des histoires de mécénat, des interrogations quant aux schémas d'influence formelle et à la diffusion des styles. Que le genre de travaux de recherche soutenus par le CASVA soit empreint de méthodes positivistes est compréhensible, voire même opportun, étant donné l'histoire du programme envisagé comme le fer de lance académique d'un musée fondé à partir des collections de Mellon et de Kress. L'art de l'après-guerre, par ailleurs, est resté pour l'essentiel étranger au champ d'activité du CASVA pendant ses vingt premières années d'existence. Ce n'est qu'en 1995 que les Mellon

Lectures ont abordé un sujet portant sur l'après-guerre, et même à ce moment, cet engagement est resté modeste. En invitant le philosophe et critique d'art Arthur Danto à prononcer ces conférences, les directeurs du programme du CASVA indiquaient de manière subtile que l'art contemporain demeurerait peut-être trop contingent pour des considérations historiques, trop éphémère pour les méthodes

7. Paul Mellon
près du buste
du baron
Dartrey par
Joseph Wilton.

positivistes de l'histoire de l'art traditionnelle. L'instauration en 2013 du William C. Seitz Senior Fellowship, « orienté essentiellement vers le soutien à la recherche en art moderne et contemporain » était déjà nettement moins hasardeuse.⁹

Le Yale Center for British Art

La capacité d'un seul donateur à influencer l'orientation de la recherche avancée en histoire de l'art ne saurait être mieux illustrée que par le Yale Center for British Art. Anglophile autoproclamé, Paul Mellon (fig. 7) entretenait une relation forte avec la patrie d'origine de sa mère, le Royaume-Uni, et avait lui-même passé de longues périodes de sa vie dans ce pays (MELLON, BASKETT, 1992). Son attirance pour l'art britannique était, d'après lui, à la fois instinctive et calculée : il a réalisé dans les années 1950 qu'il pouvait acquérir des œuvres d'art britanniques de qualité supérieure pour une somme relativement modeste, alors que les bonnes œuvres des Maîtres européens étaient à la fois onéreuses et difficiles à se procurer. Sa prédilection pour l'art britannique lui permettait aussi de démarquer ses propres activités de collectionneur des collections notoires de son père, Andrew W. Mellon. Paul Mellon s'est encore distingué en léguant la part du lion de sa collection non pas au peuple américain, comme l'avait fait son père avant lui, mais à une institution qui allait porter son nom. S'éloignant encore davantage du rapport à la collection de son père, Paul Mellon fut le premier à prendre en compte la nécessité d'adjoindre une bourse de recherche à son programme d'acquisition et d'exposition ; il devait plus tard insister en affirmant que la recherche est au moins aussi importante que sa collection au sein du Yale Center for British Art.

Paul Mellon s'est lancé dans la collection d'œuvres d'art britannique avec énergie et détermination à partir de 1959, seulement à partir de cette date, car il avait fait la connaissance d'un historien de l'art susceptible selon lui de fournir à la fois l'expertise nécessaire et la vision pour concevoir la collection unique qu'il entendait constituer aux États-Unis. Ainsi, dès 1961, Basil Taylor quitta son poste au Royal College of Art pour se consacrer entièrement à l'acquisition d'œuvres pour le compte de Mellon. La réprobation de Taylor envers les conflits d'intérêt financiers inhérents à ce métier le conduisit à refuser toute rétribution pour ses services, une position qui devait se révéler intenable ultérieurement. Pour tenter de contourner la réticence de Taylor à accepter une rémunération directe pour son travail, qui consistait à dénicher, authentifier, acheter et expédier des œuvres d'art, Mellon a créé en 1963 la Paul Mellon Foundation for British Art. Taylor a été le premier directeur de la fondation. Outre qu'elle facilitait les recherches de Taylor, cette fondation publiait des ouvrages sur l'art et les artistes britanniques. Cette première tentative pour créer un programme de recherche destiné à compléter sa propre collection, mais aussi à approfondir la compréhension de cet art, périclita en 1969, laissant en chantier son projet le plus ambitieux : le *Paul Mellon Biographical Dictionary of British Painters in Great Britain and Ireland, 1530-1950* en quinze volumes. Dans son sillage, une entreprise plus modeste est parvenue à livrer deux ouvrages sous le sceau du Paul Mellon Centre for Studies in British Art : *A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840* de Howard Colvin (1995) et le *Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851* d'Ingrid Roscoe, Emma Hardy et M.G. Sullivan (2009).

En fondant le Yale Center for British Art en 1966, Paul Mellon a réaffirmé sa détermination à lancer un programme de recherche sérieux, corrélé à la conservation et la présentation de sa collection. L'affiliation avec la Yale University découlait, en réalité, du souhait de Mellon d'en faire un lieu d'étude de l'art britannique, et pas seulement un musée au sens conventionnel du terme (MELLON, BASKETT, 1992, p. 322). Mellon avait auparavant sérieusement envisagé de donner ses œuvres d'art britanniques au Virginia Museum of Fine Arts ; c'est en fin

de compte la prééminence de Yale dans les domaines de l'histoire et de la littérature anglaises qui l'ont conduit à préférer New Haven à Richmond (fig. 8). Ce cadre devait, selon Mellon, favoriser des travaux plus ambitieux sur l'art britannique. Il se moquait bien en revanche que le Yale Center puisse servir de « centre d'études interdisciplinaires » : Mellon rejeta le plan initial de Yale, qui envisageait ce centre comme un lieu dédié à la culture britannique sous

8. Yale Center for British Art, New Haven.

toutes ses formes, en insistant au contraire pour mettre en avant l'étude de l'art. Cet agenda est aujourd'hui respecté par le centre, qui soutient la recherche avancée en histoire de l'art à travers des programmes d'exposition, des bourses post-doctorales et des bourses résidentielles. D'autres aides pour la recherche sur l'art britannique sont proposées par la filiale londonienne du Yale Center for British Art, le Paul Mellon Centre for Studies in British Art, qui a remplacé la Paul Mellon Foundation for British Art en 1970. Le Centre de Londres propose son propre programme de bourses de recherche doctorales et post-doctorales, finance des conférences et des séminaires, et gère une presse académique active, qui publie chaque année plusieurs monographies sur la culture visuelle britannique. Les cinq millions de dollars supplémentaires offerts par Mellon pour financer le Centre de Londres ont porté la somme totale de sa donation en soutien au Yale Center for British Art à 164 millions de dollars, comprenant les œuvres d'art, la conception et la construction du bâtiment Louis I. Kahn sur le campus de Yale, et les fonds pour son fonctionnement pérenne. Une liste des œuvres caritatives de Paul Mellon est fournie en annexe E de *Reflections in a Silver Spoon* (MELLON, BASKETT, 1992, p. 422-431).

Aucune autre institution américaine soutenant la recherche avancée dans les arts visuels ne perpétue aussi clairement la vision personnelle et les intentions de son fondateur que le Yale Center for British Art. Ceci s'explique non seulement par la spécificité de sa donation – un centre consacré exclusivement à l'art britannique – mais aussi par sa sympathie indéfectible pour l'histoire de l'art en tant que branche essentielle des sciences humaines. Les programmes de recherche du Yale Center for British Art demeurent indissociables des pratiques de collecte propres à Paul Mellon et de sa conception personnelle de l'art et de la culture britanniques. Son engouement pour l'art britannique répondait à son attirance pour l'histoire et la vie rurale en Angleterre. Dans sa collection dominaient des tableaux et des œuvres graphiques des XVIII^e et XIX^e siècles – essentiellement des paysages, des scènes de chasse et des portraits. À cet égard, aussi inhabituel que son enthousiasme pour l'art britannique ait pu sembler au milieu du XX^e siècle, les goûts de Mellon répondaient à des critères esthétiques conventionnels, semblables à ceux des Maîtres anciens. Le modernisme britannique était pratiquement absent de la collection personnelle de Mellon, et l'art contemporain était superbement ignoré. Il n'est donc guère étonnant que le Yale Center for British Art ait développé un programme de recherche orienté vers des sujets liés aux XVIII^e et XIX^e siècles, avec des incursions progressives dans le début du XX^e siècle. Cette orientation est en tout point conforme à la déclaration d'intention du fondateur de l'institution.

9. Domenico Ghirlandaio, *Portrait d'une femme*, 1490, Williamstown, Clark Art Institute.

Les Research and Academic Programs du Clark Art Institute

L'institution de recherche qui offre peut-être le plus fort contraste par rapport aux constants réajustements du Yale Center vis-à-vis des intentions de son fondateur est le département Research and Academic Programs (RAP) du Sterling and Francine Clark Art Institute. Robert Sterling Clark (1877-1956) était l'héritier d'une partie de l'immense fortune générée par la compagnie de machines à coudre Singer, cofondée par son grand-père. Suivant l'exemple de son père, collectionneur d'art invétéré, Sterling Clark avait commencé à acquérir des œuvres d'art avec une détermination rare à partir de 1913. Cette même année, il avait entrepris une sorte de Grand Tour, en compagnie de son frère Stephen et du sculpteur George Grey Barnard. Barnard leur servait de guide et de conseiller, menant les frères à travers la France et l'Italie, en quête d'antiquités, de tapisseries, de tableaux, de sculptures et de dessins.

C'est par l'intermédiaire de Barnard que

Sterling Clark avait accompli sa première acquisition majeure : un portrait de Domenico Ghirlandaio¹⁰ (fig. 9).

Il n'était pas dit que Sterling Clark devait abuser de l'œil avisé de son mentor : dès 1914, Clark avait suffisamment confiance en son propre jugement pour adopter une habitude qui n'allait plus le quitter. Il prenait des notes sur ce qu'il considérait comme des attributions erronées ou sur le mauvais état de la plus grande partie des œuvres d'art qu'il pouvait voir dans les galeries et les demeures de collectionneurs rivaux. Il pouvait aussi afficher le plus grand mépris envers certaines œuvres parmi les plus illustres du Metropolitan Museum of Art (WEBER, 2007, p. 163). Le mépris est peut-être un mot trop fort pour décrire son sentiment à l'égard des historiens d'art et autres experts, mais il ne s'intéressait absolument pas aux œuvres d'art en tant qu'objets de préoccupations intellectuelles. Pour lui, l'art n'était qu'une source de plaisir esthétique et, une fois entré dans sa collection, de fierté. Sa sensibilité était tournée vers les Maîtres européens, l'impressionnisme français et le naturalisme américain. Cette confiance en son propre jugement allait conduire Clark à acheter en 1914, par exemple, un des rares tableaux conservés de Piero della Francesca et, en 1916, le premier de ce qui allait devenir un trésor de trente-neuf œuvres de Pierre-Auguste Renoir. La collection Clark, à l'instar de celles constituées par J. Paul Getty, Andrew W. Mellon, Samuel Kress et Paul Mellon, portait essentiellement sur l'art européen d'avant 1900.

Dès 1913, Clark se laissait aller à imaginer le musée qu'il créerait un jour pour abriter la collection qu'il avait l'intention de réunir. Sa conception devait débiter trente ans plus tard. En 1945, il fit l'acquisition d'un beau terrain dans l'Upper East Side, à Manhattan, sur lequel il avait l'intention de construire son musée. Cependant, Clark revendit ce terrain dès 1950,

de peur qu'une attaque nucléaire prenant New York pour cible – ce qu'il pensait hautement probable – ne détruise son musée et n'anéantisse sa collection. Il se rabattit à la place sur un site bucolique, dans l'ouest du Massachusetts, non loin du Williams College. Clark exigea que le bâtiment soit construit selon des critères esthétiques classiques et de durabilité, de sorte que le revêtement en marbre blanc de l'édifice masque

10. Manton Research Center, Clark Art Institute, Williamstown.

une sous-structure en béton armé destinée à résister à une détonation nucléaire produite à moins de deux kilomètres (WEBER, 2007, p. 241). Le Sterling and Francine Clark Art Institute a ouvert ses portes en 1955, avec des statuts réclamant des « locaux pour l'étude et la recherche dans le domaine des beaux-arts »¹¹ (fig. 10).

Au vu du mépris de Clark à l'égard des experts en art, il n'est guère surprenant que cette disposition n'ait pas été immédiatement mise en œuvre. Contrairement à son contemporain Paul Mellon, Clark ne considérait pas la recherche en histoire de l'art comme une extension naturelle de son legs. Au cours de la décennie qui a suivi, la recherche est demeurée le parent pauvre de la programmation du musée, et la constitution d'une bibliothèque d'étude dut attendre 1962. Celle-ci a marqué une réorientation du rapport de Clark avec la recherche. Quelques années plus tard, un programme de master en histoire de l'art a vu le jour au sein du cursus du Williams College, avec une filiation explicite avec le Clark Art Institute. En 1972, Michael Rinehart, bibliothécaire en chef du Clark Institute, est devenu le premier éditeur du *Répertoire de la littérature sur l'art* (RILA), index quasi exhaustif des périodiques en histoire de l'art. Le RILA est resté à demeure au Clark Institute jusqu'en 1981, date à laquelle le Getty Trust en a assumé la responsabilité financière (Rinehart a toutefois conservé quelques responsabilités éditoriales jusqu'à son départ en retraite du Clark en 2000).

Ironie du sort, c'est le manque d'intérêt de Sterling Clark envers la recherche en histoire de l'art qui a permis aux Research and Academic Programs du Clark Institute de développer un cursus original. N'ayant pas défini de vision pour ce programme de recherche, ni alloué de fonds spécifiques à cette fin, Sterling Clark a laissé son musée relativement libre de tout préjugé intellectuel et de contraintes financières. Le financement des Research and Academic Programs du Clark Institute repose pour partie sur la dotation de l'institution, ainsi que sur des aides ponctuelles sollicitées pour soutenir des initiatives particulières. Le legs originel de Sterling Clark a été renforcé par des dotations accordées par la Manton Foundation et la Samuel H. Kress Foundation, afin d'assurer un soutien de longue durée aux programmes de recherche. La Andrew W. Mellon Foundation a offert plusieurs subventions ponctuelles au département. Cette combinaison de financement permanent et temporaire garantit la stabilité du programme tout en empêchant sa sclérose. Les programmes de recherche se trouvant parfaitement dotés ont parfois des difficultés à modifier leurs projets en fonction des besoins des chercheurs ou d'une réorientation de leurs préoccupations intellectuelles.

Lorsque le département Research and Academic Programs (RAP) a été créé en 1997, l'histoire de l'art aux États-Unis traversait une phase d'introspection. C'est au cours de cette décennie que plusieurs départements universitaires d'histoire de l'art ont changé de nom, signalant ainsi une extension de leur domaine, qui visait à inclure des œuvres appartenant à la culture visuelle et matérielle, sans pour autant être classées conventionnellement comme « de l'art ». Naturellement, la conversion des départements des beaux-arts ou d'histoire de l'art en départements de culture visuelle ou d'études visuelles s'est accompagnée d'une remise en question croissante de l'utilité de « l'art » en tant que catégorie d'analyse culturelle. Que la direction du Clark Institute, alors dirigé par Michael Conforti, ait eu l'intention de placer ses RAP au cœur de ces débats a trouvé confirmation lorsque Michael Ann Holly a été choisie pour prendre la tête des RAP en 1999¹². Holly avait contribué à fonder le premier programme doctoral d'études visuelles et culturelles aux États-Unis, à l'University of Rochester, et ses propres travaux portaient sur l'histoire de la discipline de l'histoire de l'art.

Les Research and Academic Programs du Clark Institute ont donné à l'histoire de l'art américain un cadre institutionnel longtemps attendu par les chercheurs en art contemporain et en culture visuelle. Au milieu des années 1990, la nécessité de ce type d'intervention fut plus que salutaire. Entre la fin des années 1970 et le début des années 1990, à une époque où les principaux centres de recherche indépendants en histoire de l'art négligeaient encore ces domaines balbutiants, toute une génération de chercheurs américains formés s'était établie professionnellement. Les jeunes chercheurs espérant se spécialiser en art contemporain se voyaient contraints de négocier avec une culture institutionnelle distincte de celle de leurs pairs travaillant dans des domaines « historiques » : ils se portaient candidats à des programmes de thèses différents, cherchaient des fonds auprès d'autres sources, publiaient dans d'autres revues, participaient à d'autres conférences et se trouvaient confrontés à un autre marché de l'emploi. Que ce soit par nécessité ou par inclination, les chercheurs en art contemporain évoluaient dans une culture institutionnelle et disciplinaire marginale. Dès le début, le département Research and Academic Programs du Clark Institute a organisé des conférences et produit des publications consacrées aux différentes – et parfois rivales – cultures disciplinaires de l'histoire de l'art. Quant au programme de bourses résidentielles du Clark Institute, il a toujours su maintenir un panel diversifié de chercheurs en histoire de l'art conventionnelle et en art contemporain.

Tous les grands instituts de recherche avancée en histoire de l'art disposent aujourd'hui de programmes de soutien à la recherche en art contemporain. Il reste à mesurer si cet engagement tardif suffira à combler le schisme disciplinaire entre les praticiens de la recherche historique et contemporaine. Il n'est plus possible de douter de l'existence de cette fracture. Les articles des conférences et des revues consacrées aux « deux cultures » de l'histoire de l'art ont révélé au grand jour des conversations qui, au cours des dix années précédentes, se tenaient en privé, à l'occasion de rencontres entre départements ou collègues partageant le même point de vue (SMITH, 2009, 2010 ; FOSTER, 2009 ; MAINARDI, 2011). L'étude académique de l'art contemporain bénéficie d'un soutien institutionnel sans précédent aux États-Unis. Non seulement les centres de recherche indépendants défendent avec énergie la recherche dans ce domaine, mais les universités et les écoles embauchent des spécialistes en art contemporain à des salaires bien supérieurs que d'autres domaines historiques. Les éditeurs académiques font aussi montre d'un intérêt croissant pour la recherche contemporaine. C'est le marché de l'art qui dicte la voie, bien entendu, en déportant le poids de l'institution vers la scène contemporaine internationale. Mais ce sont également les étudiants, les lecteurs et les visiteurs de musée qui affichent une préférence pour l'art d'aujourd'hui.

Étant donné cette évolution des ressources, la discipline de l'histoire de l'art connaît aux États-Unis des tensions croissantes en son sein. Une sorte de sentiment mutuel d'aliénation menace de virer à l'antagonisme franc. En réunissant des chercheurs en histoire de l'art traditionnel et contemporain, par le truchement de résidences, de symposiums et autres types de programmes, les instituts américains à la pointe de la recherche en arts visuels sont de nouveaux appelés à fonctionner comme une sorte de Suisse académique. Si ce n'est que cette fois, au lieu d'offrir un lieu de répit face aux guerres culturelles, les grands instituts américains de recherche en histoire de l'art pourraient contribuer à empêcher une scission disciplinaire fatale.

Cet article a été traduit par Géraldine Bretault.

Notes

1. Le Servicemen's Readjustment Act de 1944, Pub. L. No. 78-346 (1944) accordait de nouveaux avantages aux militaires à la retraite ayant servi pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces avantages comportaient entre autres l'acquittement des frais de scolarité en université ou en école d'enseignement supérieur, ainsi qu'une bourse de subsistance tout au long de ce cursus. Cette loi est connue sous le nom de G.I. Bill.

2. « [...] a high civilization must not limit its efforts to science and technology alone but must give full value and support to the other great branches of man's scholarly and cultural activity » (National Foundation on the Arts and Humanities Act de 1965, Pub. L. No. 89-209, § 2, 1965). Les textes de la loi ont été révisés en 1984 et 1985.

3. « [...] it is necessary and appropriate for the Federal Government to complement, assist, and add to programs for the advancement of the humanities and the arts » (National Foundation on the Arts and Humanities Act de 1965, Pub. L. No. 89-209, § 2, 1965).

4. Sur l'histoire intellectuelle, politique et idéologique des guerres culturelles, voir l'article de Daniel Bell « The Culture Wars: American Intellectual Life, 1965-1992 » (BELL, 1992). Pour une vue d'ensemble, voir Irene Taviss Thomson, *Culture Wars and Enduring American Dilemmas* (THOMSON, 2010) et Andrew Hartman, *A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars* (HARTMAN, 2015).

5. Vous pouvez consulter une liste complète des chercheurs et des thèmes des programmes du Getty à l'adresse suivante : <http://getty.edu/research/scholars/years/index.html> (consulté le 28 avril 2015).

6. *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945-1980*, Rebecca Peabody et al. éd., (cat. expo., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011), Los Angeles, 2011.

7. Les rapports financiers de la National Gallery sont disponibles en ligne : <http://www.nga.gov/content/ngaweb/about/financial-reports.html> (consulté le 20 août 2015).

8. Les listes exhaustives des chercheurs seniors et/ou en résidence, des chercheurs invités, des bourses post-doctorales et doctorales du CASVA sont disponibles : <http://www.nga.gov/content/>

[nga.gov/research/casva/members.html](http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/casva/members.html) (consulté le 20 août 2015).

9. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/research/casva/fellowships.html> (consulté le 20 août 2015).

10. Domenico Ghirlandaio, *Portrait de femme*, vers 1490, Williamstown, Clark Art Institute (n° d'invent. 1955.938).

11. <http://www.clarkart.edu/rap/about> (consulté le 20 août 2015).

12. Michael Ann Holly a succédé au premier directeur du RAP, John Onians, qui a dirigé le département dans sa première année.

Bibliographie

– BELL, 1992 : Daniel Bell, « The Culture Wars: American Intellectual Life, 1965-1992 », dans *Wilson Quarterly*, été 1992, p. 74-107.

– BENNETT, 1992 : William J. Bennett, *The De-valuing of America: The Fight for Our Culture and Our Children*, New York, 1992.

– BENNETT, 1988 : William J. Bennett, *Our Children and Our Country: Improving America's Schools and Affirming the Common Culture*, New York/Toronto, 1988.

– BISHIRJIAN, 1978 : Richard J. Bishirjian éd., *A Public Philosophy Reader*, New Rochelle, 1978.

– COLVIN, 1995 : Howard Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840*, Londres, 1995.

– DAVIS, 2007 : Margaret Davis, *The Culture Broker: Franklin D. Murphy and the Transformation of Los Angeles*, Berkeley, 2007.

– FOSTER, 2009 : Hal Foster et al., « Questionnaire on 'The Contemporary' », dans *October*, 130, automne 2009, p. 3-124.

– HARTMAN, 2015 : Andrew Hartman, *A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars*, Chicago, 2015.

– KRAMER, 1980 : Hilton Kramer, « Reagan Aides Discuss U.S. Role in Helping Arts and Humanities », dans *New York Times*, 26 novembre, 1980, p. 1.

– MAINARDI, 2011 : Patricia Mainardi, « Art History: 'Research that Matters' », (conférence, New York, 2011), dans *Visual Resources*, 27/4, 2011, p. 305-307.

– MELLON, BASKETT, 1992 : Paul Mellon,

John Baskett, *Reflections in a Silver Spoon: A Memoir*, New York, 1992.

– ROSCOE, HARDY, SULLIVAN, 2009 : Ingrid Roscoe, Emma Hardy, M.G. Sullivan, *Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851*, Londres/New Haven, 2009.

– SMITH, 2009 : Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago, 2009.

– SMITH, 2010 : Terry Smith, « The State of Art History: Contemporary Art », dans *The Art Bulletin*, 92/4, décembre 2010, p. 366-383.

– THOMSON 2010 : Irene Taviss Thomson, *Culture Wars and Enduring American Dilemmas*, Ann Arbor, 2010.

– WEBER, 2007 : Nicholas Fox Weber, *The Clarks of Cooperstown*, New York, 2007.