Lettre de l'éditeur : changements de climat dans l'édition d'histoire de l'art

Susan Bielstein

Traducteur : Françoise Jaouën

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6178>

DOI : 10.4000/perspective.6178

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 188-194

ISBN : 978-2-917902-27-1

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Susan Bielstein, « Lettre de l'éditeur : changements de climat dans l'édition d'histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6178> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6178>

Lettre de l'éditeur : changements de climat dans l'édition d'histoire de l'art

Susan Bielstein

Au cours des premières décennies de son existence, l'édition d'ouvrages d'histoire de l'art aux États-Unis a suivi la courbe de croissance de la discipline dans les universités. La manière dont celle-ci s'est développée en Amérique au cours du XX^e siècle est bien connue¹. On se rend compte aujourd'hui que l'histoire de l'art, comme les *humanities* et l'art en général, a connu une période faste dans les années 1950 et au début des années 1960 grâce à une politique de démocratie culturelle instaurée en opposition directe à l'esthétique socialiste de l'Union soviétique et de la Chine. Mais qu'en est-il du dispositif moins visible qu'il a fallu mettre en place pour créer un écosystème favorable à la discipline, à savoir le système d'édition qui cautionne la production des chercheurs, notamment les monographies spécialisées ?² Un système qui, à l'instar des ponts et des autoroutes construits à la même époque, est aujourd'hui à bout de souffle. L'histoire de l'art est devenue au XXI^e siècle une entreprise d'ampleur mondiale, et les chercheurs de tous pays cherchent un moyen fiable de diffuser leurs travaux. L'anglais étant devenu la *lingua franca* de la discipline, les presses universitaires sont soumises à une pression accrue pour faire face à cet afflux. Cet essai examine l'évolution d'un système d'édition d'ouvrages universitaires né dans des temps différents, et explique pourquoi de nouveaux changements sont à attendre³.

Pendant la première moitié du siècle dernier, une poignée d'éditeurs commerciaux américains ont parfaitement servi les besoins de la discipline. Holt, Pantheon, G. P. Putnam's Sons et Doubleday ont publié les plus brillants écrits des plus grands chercheurs⁴. Du côté des presses universitaires, celles de Princeton University, qui compte l'un des plus anciens programmes d'histoire de l'art du pays, se sont mises très tôt sur les rangs en publiant en 1912 le rapport d'E. Baldwin Smith, *The History of Art in Colleges and Universities of the*

United States. Elles ont également su profiter de l'arrivée à New York de quelques immigrés illustres fuyant l'Europe au bord du chaos, parmi lesquels l'historien de l'art allemand Erwin Panofsky. En 1943, elles publient une traduction en deux tomes de son ouvrage *Die Theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*, en choisissant un titre un peu plus vendeur : *The Life and Art of Albrecht Dürer*⁵. Princeton ajoute d'autres titres prestigieux à sa liste : les *Caravaggio Studies* de Walter F. Friedlaender en 1955 et, l'année suivante, le premier livre en anglais de Richard Krautheimer (co-écrit avec son épouse, Trude Krautheimer-Hess), *Lorenzo Ghiberti*, un ouvrage qui pose les fondations de l'étude de l'art de la première Renaissance italienne⁶.

L'histoire de l'art poursuit son développement, et les éditeurs commerciaux continuent à accueillir les grands ouvrages des plus célèbres historiens et critiques. C'est notamment le cas de Pantheon, qui coédite en 1960 *Art and Illusion* d'Ernst Gombrich, un ouvrage tiré de la série de conférences A.W. Mellon données à la National Gallery of Art à Washington en 1956, et publié dans la prestigieuse Bollinger Series⁷. Qui va désormais publier les travaux des jeunes chercheurs fraîchement diplômés débutant leur carrière ? Ils ont eux aussi besoin de diffuser leurs recherches, et pas seulement dans le but d'ajouter au savoir dans leur domaine. Ici, les revues jouent bien entendu un rôle prépondérant⁸ mais, très rapidement, la publication chez un éditeur spécialisé d'un ouvrage évalué par des pairs devient un critère quasi incontournable de la titularisation.

Les presses des universités où existe un département d'histoire de l'art solidement établi se rallient à la cause. Princeton prend les devants, suivi du Massachusetts Institute of Technology (MIT), de Yale University, de University of California et de University of Chicago. Entre-temps, les départements continuent à se professionnaliser, produisant toujours davantage de monographies et de thèses qui doivent être révisées avant publication. Les presses universitaires et leurs directeurs de collection deviennent ainsi un rouage essentiel du mécanisme de validation des travaux des enseignants et de leur avancement.

A priori, le système fonctionne parfaitement. L'édition et les études supérieures sont deux secteurs en pleine croissance⁹. Les universités construisent des bibliothèques ultra modernes pour abriter les milliers de volumes savants qui sortent des presses.

Le moment est idéal pour publier des ouvrages d'histoire de l'art : le papier est relativement bon marché et les techniques d'imprimerie se modernisent ; les agences gérant les droits commerciaux ne se sont pas encore organisées en syndicats à poigne de fer, et il est facile de se procurer des images à peu de frais, voire gratuitement¹⁰.

Au milieu des années 1980, le bureau new-yorkais de la Cambridge University Press lance un ambitieux programme destiné à couvrir la discipline de A à Z, de l'Antiquité à l'époque moderne, de Praxitèle à Jackson Pollock, en publiant trente à quarante monographies par an¹¹. Devant le succès des études sur la culture et les médias, les presses de Duke University et de l'University of Minnesota commencent à publier les ouvrages sur l'art et la culture visuelle, enrichissant la liste de leurs publications dans le champ des idées. De son côté, la Penn State University Press monte un petit secteur consacré à l'histoire de l'art européen, tandis que plusieurs presses d'universités d'État – Texas, New Mexico, Hawaï, Washington, Pennsylvanie, Virginie, Caroline du Nord et Michigan – publient également des livres sur l'art qui viennent étoffer leurs collections consacrées aux études régionales, asiatiques, afro-américaines et latino-américaines.

Aujourd'hui, parmi les grandes presses universitaires dotées d'une collection spécialisée, on compte celles de Yale, du MIT, de Chicago, de Californie, de Penn State, du Minnesota, de Duke et de Princeton¹². Ces collections se distinguent par le fait qu'elles sont soutenues par des directeurs d'édition qui considèrent l'histoire de l'art comme une priorité. Je fais partie de ce groupe. Pour la plupart, nous publions entre douze et vingt-cinq ouvrages par an¹³. Parfois, nous avons la bonne fortune de faire naître des livres qui enrichissent la discipline, et la culture en général.

Ce qui me ramène à Gombrich. Dans un livre récent, Richard Shone et John-Paul Stonard citent *Art and Illusion* parmi les ouvrages ayant le plus influé sur la discipline au XX^e siècle¹⁴. C'est indéniablement le cas, mais le nouveau siècle a déjà quinze ans. En tant qu'éditeur travaillant « dans le maintenant », je suis curieuse de savoir quels livres la nouvelle génération juge importants, et c'est donc vers elle que je me suis tournée pour préparer cet article. J'ai adressé un questionnaire à trente historiens de l'art aux États-Unis (vingt ont répondu), et Anne Lafont, rédactrice en chef de *Perspective*, a bien voulu le transmettre à vingt-trois autres dans

les pays francophones (il a obtenu dix réponses)¹⁵. Le questionnaire demandait aux participants quels livres d'histoire de l'art les avait le plus influencés, d'une part, au début de leurs études, d'autre part, pendant leur formation de spécialistes. Je leur ai également demandé de me citer le ou les livres que, selon eux, tout historien de l'art devait avoir lu. Une question délicate, étant donné la multiplicité de domaines, d'options critiques et de croisements interdisciplinaires qui caractérisent aujourd'hui l'histoire de l'art. L'un des participants a d'ailleurs sèchement répondu : « Par principe, la question n'est jamais posée dans mon programme »¹⁶.

Comme je l'espérais, ce sondage nous en apprend un peu plus sur la façon dont étudiants et chercheurs utilisent aujourd'hui les monographies. Pour la plupart, ils ne s'en servent pas (voir encadrés, p. 193-194). 80 % des ouvrages le plus souvent cités par les Américains ne sont pas des monographies savantes, mais des recueils d'articles ou de conférences, des essais (*Patterns of Intention*, de Michael Baxandall, par exemple), ou des livres composés d'articles rassemblés autour d'une thèse (*The Return of the Real*, d'Hal Foster, par exemple)¹⁷. Du côté des francophones, la liste est plus diversifiée et comprend quelques authentiques monographies. Mais les recoupements entre les deux groupes sont notables concernant les livres considérés comme fondateurs.

Il n'y a pas à se réjouir ni à se désoler de ces résultats. Ils confirment simplement un avis largement partagé sur la pédagogie aux États-Unis, à savoir que la formation des historiens de l'art repose aujourd'hui sur des textes courts fournis par les enseignants sous forme de photocopies, et que bien peu d'étudiants lisent (et achètent) des livres, hormis les quelques ouvrages essentiels portant sur leur spécialité. À titre d'exemple, *Bild und Kult*, l'étude magistrale de Hans Belting sur l'imagerie religieuse avant la Renaissance, intéresse manifestement la discipline dans son entier, mais n'a été citée que deux fois par les Américains, l'un spécialiste de la Renaissance, l'autre de l'Amérique latine¹⁸. Du côté des francophones, en revanche, l'édition française de l'ouvrage est mentionnée par des spécialistes de nombreux domaines. Autre détail révélateur : aucun des hommes ayant participé au sondage du côté américain ne cite les féministes Linda Nochlin et Griselda Pollock (un seul du côté des francophones). Le phénomène d'hyperspécialisation explique qu'une petite

poignée seulement de monographies connaît une belle longévité. Aux Chicago University Press, nous avons calculé que la plupart des ouvrages sur l'art que nous publions saturent leur niche en seize mois environ, après quoi les ventes se font au compte-gouttes, détruisant la belle illusion que les tirages seront alimentés par les listes de lecture préparées par les enseignants et les acquisitions par les bibliothèques. C'est rarement le cas.

Oui, mais. On pourrait s'indigner et dire que le principal objectif n'est pas de réaliser de belles ventes. Il s'agit bien plutôt de constituer un fonds de savoir mis à la disposition des chercheurs et des étudiants grâce aux bibliothèques. C'est le modèle idéal sur lequel a été bâtie l'édition de livres savants, même s'il ne correspond plus à la réalité du marché universitaire depuis de nombreuses années. Les acquisitions par les bibliothèques, d'importance cruciale, diminuent depuis les années 1970. Parallèlement, depuis une quinzaine d'années, le budget de ces bibliothèques est avalé par les produits numériques et la chute des ventes est désormais vertigineuse. Les monographies qui se vendaient autrefois à deux mille exemplaires atteignent à peine le millier. Tous les « premiers » livres spécialisés (les thèses remaniées qui alimentent le système de titularisation américain) qui se vendaient à sept cents exemplaires, couvrant ainsi les frais d'édition, atteignent souvent péniblement les trois cents exemplaires. Cela est dû en partie au fait que bien peu de bibliothèques de recherche américaines continuent à placer des commandes systématiques. Elles se convertissent à un modèle « axé sur le client », autre façon de dire qu'un livre ne sera acheté que si un professeur l'exige¹⁹. La population des historiens de l'art, en revanche, n'a pas diminué dans les mêmes proportions que ses habitudes de lecture... et pourtant la discipline continue à réclamer des livres. L'édition d'ouvrages d'histoire de l'art repose donc désormais sur les subventions, et les éditeurs demandent à leurs auteurs ou à leur université de les aider à faire face aux coûts de production, qui deviennent prohibitifs étant donné l'étrouffement croissant du marché et les faibles tirages, notamment dans le cas d'ouvrages comportant des illustrations couleur²⁰.

Traductions

Cet état de choses est de mauvais augure pour les traductions, en dépit de l'aide au financement fournie par certaines institutions telles que le

ministère de la Culture et de la Communication ou le Goethe-Institut. Ces subventions, très appréciées, ne couvrent cependant qu'une faible partie de la rémunération d'un traducteur expérimenté. En conséquence, les sommes engagées par l'éditeur constituent une part importante du coût unitaire d'une monographie, dans quelque domaine que ce soit, sachant que celles portant sur l'histoire de l'art font face à un obstacle supplémentaire, car les droits des illustrations doivent généralement être rachetés pour l'édition en langue anglaise. Tous ces facteurs – ventes en chute libre pour les monographies, coûts élevés et délais de traduction, droits de reproduction prohibitifs – militent contre les traductions d'ouvrages sur l'art. Dans un récent rapport publié par les services culturels de l'ambassade de France et transmis aux éditeurs sur les « livres français traduits [et publiés] en anglais [aux États-Unis en 2015] », les romans graphiques figuraient en tête de liste, avec la musique, la poésie, le cinéma et la littérature pour enfants. Le seul livre méritant vaguement d'être classé dans la rubrique « histoire de l'art » était la biographie du marchand d'art Paul Rosenberg publiée par Anne Sinclair²¹ et reprise par Picador sous le titre *My Grandfather's Gallery: A Family Memoir of Art and War*²². Bien entendu, la relative pénurie de traductions est source de frustration pour les historiens de l'art, d'autant que l'anglais est désormais la langue commune de la discipline. Voici ce qu'en dit l'auteur suisse Dario Gamboni : « L'un des inconvénients d'avoir fait de l'anglais la *lingua franca*, c'est que de trop nombreux collègues, notamment les anglophones, se disent que tout ce qui vaut d'être lu a été, soit écrit en anglais, soit traduit en anglais, ce qui est loin d'être le cas »²³.

En tant qu'éditrice, j'ai un point de vue un peu différent. Je pars du principe qu'au ^{xxi}e siècle, l'objet de la traduction est de permettre la communication entre pairs dans une communauté de plus en plus multilingue, et pas seulement composée d'anglophones. La politique du discours évolue : la jeune génération d'historiens de l'art commence à se défaire de la notion de lignée savante, envisageant plutôt une matrice transnationale de chercheurs s'opposant aux structures de domination dans un domaine particulier, même si, paradoxalement, cette résistance repose en partie sur l'anglicisation de la planète entière.

Tous les éditeurs américains que je connais veulent travailler avec des penseurs talentueux, quelle que soit leur nationalité. Comme chacun sait, l'histoire de l'art aux États-Unis a trouvé ailleurs une partie de son énergie. Un chercheur formé dans une autre langue apporte une syntaxe culturelle différente au domaine, contribuant ainsi à bâtir une discipline robuste aux contours nuancés. Toutefois, pour les raisons que j'ai énoncées, il est de plus en plus difficile pour les éditeurs américains de répondre aux besoins des historiens de l'art anglophones (sans parler de tous les autres). Il n'y a aucune solution idéale au problème. Mais si la traduction a pour objet de permettre la communication globale, pourquoi le véhicule de transmission devrait-il être une maison d'édition anglophone ? Les éditeurs espagnols, coréens ou turcs, peuvent, s'ils le souhaitent, publier des livres en langue anglaise, en édition bilingue, voire trilingue. Les musées le font depuis des lustres, et un certain nombre de grandes maisons d'édition (Fayard et Diaphanes, entre autres) ont commencé à le faire avec une certaine régularité.

La traduction fait-elle perdre quelque chose ? Inévitablement. La connaissance de l'anglais – ou de toute autre langue – s'inscrit dans le cadre de la culture générale. En d'autres termes, ce n'est pas parce que je lis le français que je le maîtrise parfaitement. De même, il ne suffit pas de savoir écrire à peu près correctement en anglais pour connaître toutes les subtilités de la langue. Sachant que cet article sera traduit en français, j'ai tendance à éviter les expressions familières dont je parsème volontiers ma prose et à adopter un style neutre. Tant pis. La transmission se fait à ce prix.

Aux chercheurs, je recommande la chose suivante : concentrez-vous sur l'écriture d'articles pour les revues et les « wikis » – ce sont les articles et non les livres qui fournissent le principal élan dans l'édition. La Getty Foundation a cessé d'offrir des subventions pour la publication de monographies. Elle se concentre aujourd'hui sur les produits numériques et la communication à l'échelle planétaire. Quant à la Mellon Foundation, qui s'attache à garder florissante l'édition d'ouvrages d'histoire de l'art, elle se concentre aujourd'hui sur la manière dont l'entreprise peut s'enrichir et se transformer grâce aux nouveaux médias²⁴. Je précise que mon intention n'est pas de prononcer l'éloge funèbre du livre d'histoire de l'art.

Il continuera à exister tant qu'existeront les livres. Mais l'initiative et l'élan rassembleur se situent du côté des revues spécialisées qui, sous forme électronique, offrent de la diffusion en continu, de l'interactivité, des articles en supplément et de la couleur à foison. À Chicago, nous avons ajouté neuf revues consacrées à l'art à notre collection depuis 2002²⁵. Il y en aura d'autres.

Les historiens de l'art se forment à partir d'articles. Qu'ils se concentrent donc sur leur écriture. Un jeune chercheur serait bien avisé d'élargir son champ d'influence et d'assurer sa postérité en écrivant des articles, des essais et des comptes rendus solidement argumentés afin d'accumuler un ensemble de travaux que tout le monde dans la discipline – ou au moins dans son domaine – voudra et devra avoir lu.

P.-S. S'agissant de l'édition d'ouvrages en langue anglaise, j'aimerais suggérer une ou deux choses. Tout d'abord, aux chercheurs non anglophones : modérez vos attentes, ne croyez pas que votre livre sera publié s'il n'est pas rédigé en anglais – à moins que vous ne soyez prêts à financer une traduction de qualité. La plupart des éditeurs connaissent plus d'une langue, mais aucun d'entre nous ne les connaît toutes. Si vous décidez de nous contacter, fournissez un résumé de l'argument et un chapitre rédigés en anglais. Mieux encore, demandez à un auteur que nous avons déjà publié de nous contacter de votre part. Cela peut parfois faire la différence.

Cet article a été traduit par Françoise Jaouën.

1. La revue *The Art Bulletin* a été fondée en 1913. Voir l'aperçu historique fourni par Andrew C. Ritchie *et al.*, *The Visual Arts in Higher Education*, New Haven, 1966. Ce rapport dresse un état de la discipline (programmes, enseignants et nombre d'inscrits en histoire de l'art et en arts plastiques) dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale, et renvoie le lecteur à des rapports antérieurs très utiles. Pour des données et des analyses plus récentes, j'ai consulté une présentation PowerPoint préparée par Linda Downs, présidente de la College Art Association (CAA) en 2014, document concernant des statistiques tirées de l'annuaire des étudiants de troisième cycle de l'association, ainsi qu'une série de graphiques préparés par Michael Goodman (directeur de la technologie de l'information à la CAA) indiquant

le nombre d'enseignants répartis selon les spécialités, et enfin les titres des thèses publiés chaque année dans *caa*. reviews et également classés par spécialité.

2. Par « monographie », j'entends ici un ouvrage formant un tout, dont l'argument est développé sur la longueur, et qui doit être lu en intégralité pour être compris.

3. Voir Hilary Ballon, Mariët Westermann, *Art History and its Publications in the Electronics Age*, Houston, 2006.

4. Pantheon a notamment lancé la Bollinger Series, collection dans laquelle sont parus de nombreux grands ouvrages d'histoire de l'art. Holt a coédité en 1932 la première édition anglaise du livre d'Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, New York, 1932 [éd. fr. : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952]. G. P. Putnam's Sons a publié quelques-uns des premiers ouvrages de Bernard Berenson, dont *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, New York/Londres, 1895. Enfin, c'est chez Doubleday Anchor qu'est paru *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* de Panofsky en 1956 [éd. fr. : *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, 1969].

5. Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1948 [éd. fr. : *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, 1987]. Tiré de la thèse de Panofsky (1914), l'original avait été publié chez G. Reimer en 1915. Panofsky enseigna à la New York University et à Princeton avant de rejoindre The Institute for Advanced Studies de Princeton en 1935.

6. Walter F. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, New York, 1955 ; Richard Krautheimer, *Trude Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970. Je remercie Beatrice Rehl, directrice éditoriale pour les *humanities* aux Cambridge University Press, qui m'a fait partager son prodigieux savoir sur l'histoire de l'édition en histoire de l'art.

7. Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation*, New York, 1960 [éd. fr. : *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1990. Publié simultanément en 1960 par Pantheon aux États-Unis et par Phaidon en Angleterre. La Bollinger Series, lancée en 1949 par Pantheon, fut reprise par les Princeton University Press en 1967.

8. Voir Ritchie, 1966, cité n. 1, p. 47.

9. Il existe à l'époque un énorme contingent d'étudiants potentiels, parmi lesquels les jeunes soldats démobilisés en 1945 ou de retour de la guerre de Corée. Les anciens combattants bénéficient alors de la G.I. Bill (1944), qui leur ouvre la porte des universités en leur offrant des bourses.

10. Toutefois, même dans les années 1960, les subventions sont parfois nécessaires ; voir Ritchie, 1966, cité n. 1, p. 49-50.

11. Information fournie par Beatrice Rehl.

12. En 2003, Cambridge cesse d'éditer des ouvrages d'histoires de l'art, à l'exception de ceux portant sur l'Antiquité ou l'archéologie. Les presses ont depuis repris la publication de livres sur l'art européen avant 1700 pour étoffer leur collection histoire.

13. Ces collections comprennent également des ouvrages sur l'architecture, le design, la théorie visuelle, la

photographie et, occasionnellement, les médias et le cinéma.

14. Richard Shone, John-Paul Stonard éd., *The Books that Shaped Art History from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Londres, 2013. Pour des « raisons pragmatiques », les auteurs ont limité leur sélection à seize ouvrages.

15. Pour des raisons pragmatiques également, j'ai limité mon sondage aux chercheurs américains et francophones. Les Américains qui ont répondu avaient entre 28 et 69 ans (âge moyen, 40 ans). J'ignore l'âge des participants francophones. Pour le sondage américain, j'ai basé mon échantillon sur la popularité proportionnelle des spécialités. Selon la base de données de la CAA sur les thèses, environ un tiers des étudiants de troisième cycle optent pour le *xx^e* siècle ou la période contemporaine, l'art performance et les médias ; environ un tiers choisissent la période *xvi^e* -*xix^e* siècles en Europe ; viennent ensuite le Moyen Âge et les études régionales (*area studies*) – Amérique Latine, Chine, Moyen-Orient, Japon –, et enfin l'Antiquité et l'archéologie. Pour la France, j'ai demandé à Anne Lafont de choisir un groupe représentatif.

16. Réponse de Caroline A. Jones le 21 juin 2015. Elle est professeur d'histoire, de théorie et de critique au département d'architecture du MIT.

17. Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On The Historical Explanation of Pictures*, New Haven, 1985 [éd. fr. : *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, 1991] ; Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde At The End of The Century*, Cambridge, 1996 [éd. fr. : *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, 2005].

18. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990. Publié en anglais sous le titre *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* aux University of Chicago Press en 1994 et en français sous le titre *Image et Culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art* aux éditions du Cerf en 1998.

19. Michelle Foss, « Books-on-Demand: An Innovative 'Patron-Centric' Approach to enhance the library collection », http://admin.sefflin.org/committee/documents/books_on_demandprogram.doc (consulté le 5 octobre 2015).

20. Il ne s'agit pas ici de publications à compte d'auteur. Les presses universitaires soumettent l'ouvrage au jugement de spécialistes avant d'envisager la publication. Une fois la qualité du livre attestée, l'éditeur calcule le montant de la subvention nécessaire pour le produire et le diffuser à un prix raisonnable.

21. Anne Sinclair, *My Grandfather's Gallery: A Family Memoir of Art and War*, traduit par Shaun Whiteside, New York, 2014 [éd. orig. : 21, rue La Boétie, Paris, 2012].

22. On imagine mal que certains ouvrages traduits n'aient pas échappé à la vigilance des auteurs du rapport, qui affirment cependant que les chiffres sont exacts.

23. Réponse au sondage des francophones (question n° 4, 30 juillet 2015).

24. La Mellon Foundation finance notamment l'Art History Publishing Initiative (AHP), www.arthistorypi.org.

org), en partenariat avec les presses des universités de Pennsylvanie, de Penn State, de Duke et de Washington. Le programme subventionne les premiers livres, qui paraissent en version papier et en version numérique. Le site Internet de l'AHPI précise toutefois que l'objectif principal est de « faire entrer l'édition d'ouvrages d'art illustrés dans l'ère numérique » (« help bring the publication of illustrated art history books into the digital age », www.washington.edu/uwpress/books/series/AHPI.html, consulté le 5 octobre 2015).

25. *American Art ; Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry ; West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture ; I Tatti Studies in the Italian Renaissance ; Metropolitan Museum Journal ; Getty Research Journal ; Gesta ; Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America ; et Archives of American Art Journal.*

Susan Bielstein, The University of Chicago Press
sbielstein@press.uchicago.edu

Principales réponses des historiens de l'art américains, classées par ordre décroissant

1. Pendant vos études d'histoire de l'art (tout niveau compris), quels ouvrages étaient considérés comme indispensables ?

T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (monographie) ; Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (série de conférences abrégées) ; *idem*, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (long essai d'introduction au sujet) ; Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (long essai) ; Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History* (courte monographie) ; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (série de conférences essentiellement basées sur des articles, dont certains étaient déjà publiés) ; Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Illusion* (conférences) ; Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (monographie) ; Roland Barthes, *Mythologies* (essais) ; Rosalind Krauss, *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (essais) ; Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and Histories of Art* (essais ; ouvrage cité exclusivement par les femmes) ; Walter Benjamin, *Illuminations* (essais) ; Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (essais ; ouvrage cité exclusivement par les femmes).

2. Durant votre spécialisation, quels ouvrages étaient considérés comme essentiels dans votre domaine ?

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (essais légèrement remaniés autour d'une thèse) ; Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (essais) ; Rosalind Krauss, *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (essais) ; T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (essais) ; Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (essais) ; Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (essais) ; Walter Benjamin,

Illuminations (essais) ; Roland Barthes, *Mythologies* (essais) ; Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism* (essais en quatre volumes) ; Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (monographie dont deux chapitres avaient été publiés sous forme d'articles).

3. Durant vos études de troisième cycle, quelles langues deviez-vous savoir lire ?

Français, allemand.

4. Aujourd'hui, quelle est, selon vous, la *lingua franca* en histoire de l'art ?

L'anglais.

Quelles langues étaient considérées comme essentielles pendant vos études de troisième cycle (précisez les dates) ?

Allemand et français jusqu'en 2000. Moins importantes après.

5. Quels sont aujourd'hui les ouvrages que tous les historiens de l'art doivent avoir lus ?

Seules les *Studies in Iconology* d'Erwin Panofsky ont été citées plusieurs fois.

6. Quelle est votre spécialité ?

Pour moitié des réponses, le XX^e siècle (comprend la diaspora africaine, l'Amérique latine, le Moyen-Orient, le Japon et la Chine), l'art contemporain, l'art performance et l'art des médias ; 25 %, XVI^e-XIX^e siècles ; 25 %, autre.

7. L'interdisciplinarité fait-elle partie de votre enseignement ?

Dix réponses affirmatives sur vingt.

8. Participez-vous à un projet numérique dans le domaine des humanités et destiné à la diffusion ?

Quatre réponses affirmatives sur vingt.

Principales réponses des historiens de l'art francophones, classées par ordre décroissant

Contrairement au sondage américain, les réponses citent le plus souvent l'ensemble des travaux d'un auteur, et non des titres d'ouvrages.

1. Pendant vos études d'histoire de l'art (tout niveau compris), quels ouvrages étaient considérés comme indispensables ?

Ernst Gombrich, *L'Art et l'Illusion : psychologie de la représentation picturale* ; Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* ; Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle* ; Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique* ; Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* ; Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* ; André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* ; André Chastel, *Fables, formes, figures* ; Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* ; Pierre Francastel, *Peinture et société : études de sociologie de l'art* ; Clement Greenberg, *Art and Culture* ; Henri Focillon, *La Vie des formes*.

2. Durant votre spécialisation, quels ouvrages étaient considérés comme essentiels dans votre domaine ?

T. J. Clark, *The Painting of Modern Life* ; T. J. Clark, *Image of the People* ; Henri Zerner, Charles Rosen, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIX^e siècle* ; Daniel Roche, *The Rise of Consumer Culture* ; Werner Hofmann, *Das irdische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert* ; Michael Fried, *Absorption and Theatricality* ; Hans Belting, *Image et Culte* ; Thomas Crow, *Painters and Public Life in Late Eighteenth-Century Paris* ; Hubert Damish, ensemble de ses travaux.

3. Durant vos études de troisième cycle, quelles langues deviez-vous savoir lire (précisez votre spécialité) ?

Français, anglais en priorité ; puis italien et allemand

4. Aujourd'hui, quelle est, selon vous, la *lingua franca* en histoire de l'art ? L'anglais. Quelles langues étaient considérées comme essentielles pendant vos études de troisième cycle (précisez les dates) ?

Anglais, français, un peu d'allemand.

5. Quels sont aujourd'hui les ouvrages que tous les historiens de l'art doivent avoir lus ?

Daniel Arasse, ensemble de ses travaux ; Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* ; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* ; Michael Baxandall, ensemble de ses travaux ; Hans Belting, ensemble de ses travaux ; Michael Fried, ensemble de ses travaux.

6. Quelle est votre spécialité ?

40 % des sondés mènent des recherches thématiques sur de multiples périodes en muséologie et histoire des collections, en lien avec les sciences sociales. 30 % d'entre eux sont spécialisés dans l'art européen des XVIII^e et XIX^e siècles ; 20 % dans l'art africain ; 20 % dans l'art médiéval (y compris africain) ; 20 % dans l'art moderne et contemporain.

7. L'interdisciplinarité fait-elle partie de votre enseignement ?

Sept réponses affirmatives sur dix.

8. Participez-vous à un projet numérique dans le domaine des *humanities* et destiné à la diffusion ?

Six réponses affirmatives sur dix.