

# ANNUAIRE du **COLLÈGE DE FRANCE** 2018 - 2019

Résumé des cours et travaux

119<sup>e</sup>  
année



COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

# HISTOIRE CULTURELLE DES PATRIMOINES ARTISTIQUES EN EUROPE, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> SIÈCLE (CHAIRE INTERNATIONALE)

Bénédicte SAVOY

Professeure d'histoire de l'art à la Technische Universität de Berlin,  
membre de l'Académie des sciences de Berlin-Brandenburg,  
membre de l'Académie allemande pour la langue et la littérature,  
professeure invitée au Collège de France

---

Mots-clés : Europe, patrimoine, musée, restitutions, réappropriations

---

La série de cours « 1815, Année zéro. L'Europe à l'heure des restitutions d'œuvres d'art » est disponible en audio et vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2018-2019.htm>), ainsi que le séminaire « Translocations » (<https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/seminar-2018-2019.htm>) et le colloque « Museotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique » (<https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/symposium-2018-2019.htm>).

## ENSEIGNEMENT

COURS – 1815, ANNÉE ZÉRO. L'EUROPE À L'HEURE DES RESTITUTIONS  
D'ŒUVRES D'ART

### Introduction

22 février 2019

Le musée du Louvre, appelé d'abord « Musée central des arts », puis « musée Napoléon » de 1804 à 1814 et « Musée royal » après 1814 et 1815, a été pendant les quinze premières années du XIX<sup>e</sup> siècle le centre et le concentré de l'histoire de l'art européen.

Si, lors de sa création en 1793, ses galeries n'abritent que des œuvres confisquées au clergé, à l'aristocratie et au roi, dès l'année suivante, la France, par la voix de la Convention, décide de s'approprier les objets de sciences et d'art qui pourraient servir à compléter ses collections hors des frontières françaises de l'époque, en suivant les armées. Entre 1794 et 1812, les campagnes militaires permettent ainsi, presque annuellement, soit parce que cela a été réglé par des traités, soit sous forme de confiscations, d'accumuler un patrimoine considérable à Paris, que l'on peut qualifier de « patrimoine annexé ».

Parce qu'il donne à voir au plus grand nombre ces collections inestimables venues de tout le continent, le Louvre devient un lieu exceptionnel qui contribue à faire de Paris la capitale de ce qu'on appellera plus tard le « tourisme européen ». Aussi, lorsqu'après les deux abdications de Napoléon en 1814 et 1815, les propriétaires légitimes de ces œuvres hésitent à les réclamer, le débat qui s'ouvre ne concerne pas que la France mais bien l'Europe entière. De 1814 à 1817, une masse considérable de textes, de prises de position et d'avis, souvent bilingues et dans toutes les langues européennes, portent sur la question des restitutions et du rééquilibrage de la géographie culturelle. Parfois, le sujet y est traité de façon polarisée et nationaliste, mais souvent, il l'est davantage dans un esprit cosmopolite, guidé par la volonté de déterminer ce qui est le mieux pour les œuvres et pour l'Europe. Il est donc du plus grand intérêt d'essayer, malgré les difficultés, de tenir compte de l'ensemble de ces discours au lieu d'avoir une lecture nationale ou nationaliste de cet événement, et de mettre en regard la tristesse des uns et la joie des autres, la perte des uns et le recouvrement par d'autres de leur patrimoine, de leur dignité, ou de leurs idées de régénération des arts.

## Cours 1 – Reprendre

1<sup>er</sup> mars 2019

Poser la question de ce que signifie « reprendre » n'implique pas tant de s'intéresser à la restitution, qui est l'acte de celui qui rend, qu'à la façon de reprendre des œuvres après un conflit armé en 1815 : comment on reprend, qui reprend, et dans quelles conditions ?

L'analyse des corrélations entre les actions militaires et le musée et l'exploration des enjeux diplomatiques liés à l'appropriation et aux restitutions des objets confisqués depuis 1794 révèle que les premières demandes de récupération du patrimoine annexé ont été introduites très précocement par les puissances européennes, mais qu'elles se sont presque systématiquement heurtées au refus de la France de rendre ce qu'elle considère comme ses plus beaux trophées de victoires.

Alors que l'entrée des troupes coalisées dans Paris en 1814 aurait pu ouvrir la voie à un retour rapide des œuvres dans leur pays d'origine, les armées alliées font d'abord le choix, dans un moment qu'on peut qualifier d'hésitation patrimoniale, de laisser le Louvre plus ou moins intact moyennant quelques arrangements secrets.

Le véritable tournant dans l'histoire de ces collections n'intervient donc qu'après les Cent-Jours, lorsque la colère qu'a suscitée le retour de Napoléon et la nécessité de le vaincre à nouveau conduisent les Prussiens et les Britanniques à orchestrer, au nom de tous les États spoliés, une reprise *manu militari* de leurs biens culturels respectifs.

## Cours 2 – À chacun son universel

8 mars 2019

Si le terme de « musée universel » ne figure pas dans les sources du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée que le Louvre, alors musée Napoléon, est le plus beau musée de l'univers irrigué de nombreux textes publiés à l'époque et se retrouve notamment sous la plume de son premier directeur, Dominique Vivant-Denon.

Celui-ci s'emploie ainsi, même après la chute de l'Empereur, à présenter le Louvre dans tout son lustre et à y inviter les souverains alliés, qui viennent pourtant d'écraser la France et son héros, dans l'espoir que l'on hésitera à démanteler un ensemble aussi admirable. L'idée d'universalité qui se dissimule dans son discours est que le succès, et surtout la possibilité pour tous les Européens de venir au contact de cette collection, légitime le maintien à Paris d'œuvres prises dans des conditions plus ou moins irrégulières.

Or, cette idée trouve un écho direct dans la quantité de témoignages que livrent les troupes d'occupation au même moment. Le musée, présenté comme un lieu de liberté, d'accès aux œuvres, mais aussi comme un lieu d'émotion esthétique, suscite l'admiration de tous ses visiteurs, y compris de ceux qui sont impliqués dans la reprise des œuvres, donc dans le démantèlement de ses collections, et en tout cas dans l'organisation des retours.

En 1814-1815, l'intelligentsia européenne reconnaît donc la valeur du modèle muséal du Louvre, l'intérêt intellectuel, émotionnel et historique de ce lieu, mais elle considère dans le même temps que le prix à payer pour en jouir est trop élevé, puisque le prix de la présence de ces chefs-d'œuvre à Paris est celui de leur absence partout ailleurs.

Au paradoxe soulevé par ce modèle de musée universel s'ajoute, dans la plupart des sources de l'époque, un deuxième argument selon lequel les Français n'aiment pas vraiment les arts, mais seulement leur accumulation, et que si la réunion crée un ensemble exceptionnel, son utilité serait bien plus grande ou, en tout cas, l'intérêt que le public européen portait aux différentes œuvres était plus grand lorsque ces œuvres étaient disséminées dans des églises, et non rassemblées en une seule masse à Paris.

Le démembrement du Louvre offre ainsi un intérêt historique majeur car il ouvre un certain nombre de questions sur la centralisation, la redistribution ou la juste distribution des œuvres qui ne cesseront d'occuper les discours et les réflexions sur le musée dans les décennies à venir.

## Cours 3 – Droit et morale

15 mars 2019

En n'évoquant jamais précisément le sort du patrimoine artistique annexé, le cadre juridique qui accompagne le double départ de Napoléon, fixé par le traité de paix signé à Paris le 30 mai 1814 et par l'Acte final du Congrès de Vienne, donne lieu à de vifs débats entre opposants et partisans des restitutions.

Les premiers, légalistes, s'appuient sur des arguments juridiques pour faire valoir que les reprises alliées sont injustes et illégales. L'invocation du droit de butin, qui a historiquement scellé le consentement à la cession des prises, leur permet de déplacer la question de l'origine géographique des œuvres vers celle de leur origine juridique : ont-elles été prises dans le cadre de campagnes militaires ayant donné lieu à des

armistices ou des traités ? Leur appropriation a-t-elle été formalisée par un quelconque titre juridique ? Les personnes dépouillées par cette appropriation étaient-elles d'accord avec elle, et l'ont-elles signée et contresignée ?

Les discours des partisans moralistes des restitutions, au contraire, ne se placent pas sur le plan du droit de la guerre mais sur celui du droit international, du droit des hommes, donc sur un plan moral. Ils s'intéressent non pas à l'origine juridique au sens du mode d'acquisition des œuvres, mais à leur titre de propriété, qu'ils lient à la question des territoires : ce n'est, à leurs yeux, qu'en considérant ces pièces selon leur origine que peut être rétabli un équilibre de justice, d'une part, et d'apaisement des esprits en Europe, d'autre part, dans la mesure où le maintien à Paris du patrimoine des pays anciennement soumis par la France empêcherait toute réconciliation entre eux.

L'articulation entre droit et morale telle qu'elle est posée en 1815 préfigure ainsi d'autres traitements de la question des restitutions, développés notamment à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les juristes du droit international, qui vont la lier à l'idée de progrès humanitaire.

#### **Cours 4 – À qui rendre ?**

22 mars 2019

À qui rendre ? Cette question occupe beaucoup les esprits autour de 1800 car, bien souvent, les pièces prises dans les pays européens ne l'avaient pas été dans des musées. Lorsqu'une pièce est saisie dans un musée public, la question est assez simple à résoudre. Les œuvres doivent être rendues au musée dont les collections ont été annexées. En revanche, le problème est bien plus complexe lorsque des livres ou des tableaux ont été pris dans des châteaux ou des établissements religieux qui ont été détruits ou sécularisés par la France. Que faire alors de ces objets ? Faut-il les placer dans des bibliothèques universitaires qui n'existent pas encore et qu'il va falloir créer ? Doivent-elles être confiées à la garde d'autres nations ayant déjà d'autres moyens de les conserver ?

La question « à qui rendre ? » a donc pour corollaire l'interrogation « où remettre ? » L'intertemporalité, notion qui désigne les événements survenus entre-temps, revêt une importance essentielle face à toutes ces questions de déplacements d'objets d'art, dans la mesure où la période d'absence des œuvres de leur lieu d'origine voit souvent apparaître de nouvelles frontières, de nouveaux rapports de force étatiques ou de nouveaux paysages patrimoniaux.

Les œuvres saisies hors des musées ont ainsi été prises en main en 1815 par de nouveaux États qui n'en avaient pas toujours été les propriétaires et qui ont dû décider, avec leurs opinions publiques respectives, au terme de réflexions qui ont parfois duré plusieurs années, s'il fallait les recontextualiser dans leur lieu d'origine ou les muséaliser et, dans ce cas, s'il convenait mieux de les réunir dans un unique espace muséal ou de les répartir dans plusieurs centres à l'échelle du territoire.

#### **Cours 5 – Le retour du même différent**

29 mars 2019

L'intertemporalité affecte non seulement les frontières, les régimes, la carte de l'Europe et les structures d'accueil, mais également les objets eux-mêmes. Pendant leur absence – et le phénomène s'amplifie avec la durée de cette absence – les objets

se transforment, sont vus autrement, parfois modifiés ou restaurés, et sont à la fois les mêmes et différents lorsqu'ils reviennent.

Le musée Napoléon investit ainsi des sommes considérables dans la restauration des pièces destinées à être présentées dans ses galeries. Or, restaurer un tableau, ce n'est pas seulement effectuer sur lui un geste technique, mais aussi dire quelque chose sur lui, sur sa valeur et sur la façon dont on considère ses restaurations précédentes, c'est donc aussi exprimer de façon sous-jacente l'idée que ceux qui sont le mieux capables techniquement et technologiquement de conserver les œuvres sont aussi les seuls qui méritent de les posséder.

Au-delà de la matérialité des pièces, les modifications qui les affectent sont des mutations immatérielles et intellectuelles. Parmi les œuvres arrivées à Paris, certaines n'avaient guère été étudiées dans leur contexte originel. Placées dans un ensemble scientifique, si l'on considère les musées comme des fabriques de l'histoire de l'art qui les mettent en contexte dans l'histoire d'un peintre ou d'une école, elles participent à l'élaboration, depuis Paris, d'un discours scientifique qui irrigue toute l'Europe et alimente pendant plusieurs décennies le travail des historiens de l'art, antiquaires et archéologues. Même si seules quelques œuvres exposées au musée Napoléon bénéficient de publications scientifiques et que toutes celles qui disparaissent dans les dépôts ne sont pas traitées, les pièces visibles sont donc recodées, réévaluées et augmentées par le regard scientifique portées sur elles.

Enfin, l'acte de reprise, souvent vécu comme un événement patriotique, peut modifier l'image du patrimoine annexé. Certaines œuvres qui ne revêtaient préalablement pas de dimension politique particulière, ou en tout cas pas ostensiblement, vont ainsi faire l'objet de fortes projections identitaires dès lors qu'elles réintègreront leur territoire d'origine.

## **Cours 6 – Réappropriations plurielles**

5 avril 2019

Si les frontières, les contextes géopolitiques, patrimoniaux et institutionnels diffèrent, et si les objets eux-mêmes reviennent transformés au cours des translocations d'œuvres d'art, les réappropriations effectuées à leur retour différeront également. Chaque État, société, village, communauté, mais aussi les scientifiques, académies et universités lorsqu'elles existent, reprennent différemment leur patrimoine en main.

La dimension politique de ces retours, qu'illustrent parfaitement les multiples fêtes, mais aussi la myriade de pamphlets, programmes, textes et poèmes publiés pour célébrer le retour des chevaux de Saint-Marc à Venise en 1815, peut ainsi être mise en relation avec la réappropriation scientifique des objets récupérés. Les nombreux examens photographiques ou radiographiques, travaux de restauration et/ou de réattribution auxquels ils sont soumis quand ils reviennent en modifient durablement la valeur et la forme d'usage, parfois de manière instantanée, mais parfois également au terme de processus très longs, au gré de l'évolution des mentalités, des cadres institutionnels et des infrastructures, comme cela a été le cas pour le Sinzig, saint allemand au corps momifié restitué par la France en 1815 et présenté pendant deux siècles dans un sarcophage transparent, avant d'être enterré le 30 mai 2017 dans la paroisse locale.

## Cours 7 – Le temps des musées

12 avril 2019

Lorsque les œuvres reviennent, le musée n'est qu'une option parmi une palette de destinations possibles, mais, dans nombre de cas, singulièrement pour les œuvres déjà très connues, les pièces retrouvent leur emplacement initial. Les objets ont alors en quelque sorte changé de statut, mais leur restitution est une simple relocation. Leur vie de pièce de musée reprend. C'est le sort d'une partie des collections vaticanes en 1816, de la Vénus Médicis, qui retrouve sa place dans la tribune des offices à Florence. C'est aussi le cas dans l'espace allemand de plusieurs pièces, dont les antiquités du musée Fridericianum de Kassel, considéré comme un incunable de la construction des musées en Europe, car c'est en 1779 le premier bâtiment sur le continent à avoir été conçu pour être un musée. C'est enfin le cas de la Gemäldegalerie de Vienne, qui avait déménagé en 1785, vingt ans avant l'arrivée des Français, depuis le palais du Belvédère, et dont l'intégralité de la collection avait été saisie par Dominique Vivant-Denon.

D'autres cas sont plus problématiques et douloureux. Pendant les guerres d'occupation française et les vingt ans que dure en Allemagne le royaume de Westphalie, les musées sous domination française ont été maltraités, parfois même détruits. D'autres musées ont également été déconsidérés au retour des pièces, jugés trop petits, trop liés au XVIII<sup>e</sup> siècle ou, à l'instar du musée de Munich, inaptes à représenter la puissance nationale du royaume de Bavière.

Le temps nécessaire pour que s'amorce une réflexion sur la juste place des œuvres revenues varie alors sensiblement d'un cas à l'autre, qu'il soit particulièrement rapide – quelques semaines à peine pour les collections vaticanes – ou extrêmement lent, comme à Berlin, où le musée n'a ouvert qu'en 1830, après quinze ans de discussions sur le modèle scientifique à adopter.

## Cours 8 – Non-retour

19 avril 2019

Alors que l'épisode des restitutions s'achève en 1815-1816, certaines pièces ne sont pas rendues à leurs propriétaires légitimes et sont encore visibles aujourd'hui sur les murs de plusieurs musées français.

Pour saisir les enjeux à l'œuvre dans la rétention de ces objets par la France, il est du plus grand intérêt de mesurer l'importance que leur accorde Dominique Vivant-Denon. Or, cette importance tient d'abord à leur rareté. Ainsi, notamment, des pièces des peintres dits « primitifs », qu'il était allé chercher avec beaucoup d'énergie en Italie et que les émissaires italiens consentent à abandonner car ils n'en perçoivent pas encore la valeur. De même, si l'échange des *Noces de Cana* de Véronèse contre une *Madeleine* de Lebrun a été officiellement négocié auprès des commissaires autrichiens en raison de l'extrême fragilité de l'œuvre, qui aurait été intransportable en l'état, la très haute valeur symbolique et économique du tableau, estimé à plus d'un million de francs, n'est sans doute pas étrangère au désir du directeur du musée parisien de ne pas s'en séparer.

À un autre niveau, l'arrêté Chaptal de 1802, qui marque la création dans quinze villes de province de musées dont les collections s'approvisionnent dans ce que Dominique Vivant-Denon a appelé le « superflu impérial », joue également un rôle dans le maintien de certaines œuvres en France. En effet, lorsque les alliés entrent à

Paris en 1814-1815, ils n'examinent pas les collections provinciales et se soumettent, pour leur restitution, au bon vouloir relatif de l'administration de ces musées.

Après quelques années de silence, cette question est investie par les historiens, les historiens de l'art et les bibliothécaires dans les années 1820 à 1840, non pas en France, où le sujet intéresse peu, mais dans les pays ayant subi des pertes, où l'on cherche à déterminer ce qui n'a pas été rendu. En l'absence de sources fiables, enflent partout en Europe des légendes sur le nombre d'œuvres restées en France, que les publications des catalogues de musées français ne parviennent pas à démentir et qui sont réactivées à chaque nouveau conflit. Les deux guerres mondiales voient ainsi se multiplier, dans les administrations, les bibliothèques et les musées allemands, des initiatives pour localiser et récupérer les œuvres prises avant 1815 et non restituées.

La notion d'héritage national sur laquelle se fondaient ces réclamations cède cependant la place, dans la construction européenne d'après-guerre, à l'idée d'un patrimoine culturel commun qui gomme toutes les discussions sur les restitutions d'œuvres d'art en Europe et constitue également un puissant argument contre les revendications des anciens pays colonisés à cet égard.

#### SÉMINAIRE – ATELIER « TRANSLOCATIONS »

Cet atelier, organisé par Felicity Bodenstein (Technische Universität, Berlin) et Léa Saint-Raymond (ATER au Collège de France) a proposé un espace de dialogue avec la recherche la plus actuelle autour de la question des translocations, autrement dit l'ensemble des phénomènes et « catégories d'appropriation d'œuvres d'art et du patrimoine aux dépens d'un plus faible, économiquement ou militairement », en lien avec le projet du même nom dirigé par Bénédicte Savoy à la Technische Universität à Berlin (<http://www.translocations.net/en/project/>).

Les projets qui y ont été présentés ont mis en évidence les méthodes et les interrogations de ceux et celles qui se plongent dans les archives, les inventaires et qui enquêtent pour mieux comprendre l'histoire mouvementée de nos collections. Ce séminaire a également permis de présenter la collection de textes et d'images sources relatives à la notion de translocations, aujourd'hui présentée par les membres de l'équipe à Berlin sous la forme de deux blogs : <https://transliconog.hypotheses.org/uber/the-iconography-of-translocations-eine-ikonographie-von-translocations> et <https://translanth.hypotheses.org/>.

#### Séminaire 1 – 22 février 2019

Bénédicte Savoy, Felicity Bodenstein et Léa Saint-Raymond : « Introduction aux défis posés par la recherche sur les “translocations” ».

#### Séminaire 2 – 1<sup>er</sup> mars 2019

Mattes Lammert : « Du marché de l'art à Paris aux collections des musées de Berlin : le trafic d'antiquités sous l'Occupation » ;

Mathilde Heitmann-Taillefer : « Sur les traces de Gustav Rochlitz : ses ventes à Paris durant l'Occupation ».

**Séminaire 3 – 8 mars 2019**

Jessica De Largy Healy : « Pratiques contemporaines de la restitution en Australie : objets, art, ancêtres » ;

Damiana Otoiu : « “Tu veux dire que mes ancêtres sont encore des objets ?” La vie politique post-restitution des collections d’anthropologie physique ».

**Séminaire 4 – 15 mars 2019**

Arnaud Bertinet : « Résister aux translocations ? Les évacuations des musées français de 1870 à 1940 » ;

Emmanuelle Polack : « Présentation du livre *Le Marché de l’art sous l’Occupation* ».

**Séminaire 5 – 22 mars 2019**

Victor Claass : « “Les ambassadeurs muets”. Exil d’objets d’art français aux Amériques, 1939-1947 » ;

Margaux Dumas : « Retracer les mouvements du mobilier spolié. 1940-1957 ».

**Séminaire 6 – 29 mars 2019**

Alessia Zambon : « ANTIGONE (*Antiquities Gone*) : constitution et réception du patrimoine grec antique en Europe (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) » ;

Christian Mazet : « Les antiquités étrusques de la tombe au musée : l’exemple des translocations vulciennes ».

**Séminaire 7 – 5 avril 2019**

Felicity Bodenstein et Léa Saint-Raymond : « Présentation des blogs “Translocations” et des projets de recherche de l’équipe ».

**Séminaire 8 – 12 avril 2019**

Marian Nur Goni : « La collection de Joseph Murumbi (1911-1990) : “un ouvrier d’histoires de l’art potentielles” » ;

Alexandre Girard-Muscagorry : « Entre trésor et camelote : itinéraires des cadeaux diplomatiques africains en France sous la V<sup>e</sup> République ».

**COLLOQUE – MUSEOTOPIA. RÉFLEXIONS SUR L’AVENIR DES MUSÉES EN AFRIQUE**

Colloque organisé au Collège de France le 11 juin 2019 par Bénédicte Savoy.

Dans un important volume publié en 2009, *Réinventer les musées*, l’actuel conservateur du musée Théodore Monod à Dakar, El Hadji Malick Ndiaye, s’interrogeait sur la manière dont les pays africains pouvaient « approprier et gérer sur leur territoire cet héritage colonial ambigu qu’est le musée » (p. 12). Citant les « équations malhonnêtes » d’Aimé Césaire, Alain Godonou déplorait dans le même volume les fins de non-recevoir des gouvernements occidentaux face aux légitimes réclamations de pays africains dépossédés de leur patrimoine culturel pendant la période coloniale (p. 116). Dix ans plus tard, la journée d’étude proposée au Collège de France par Bénédicte Savoy et Felwin Sarr a souhaité envisager le nouvel avenir

des musées africains à la lumière d'avancées théoriques et politiques récentes : annonce de la restitution par la France de pièces majeures du patrimoine africain ; réévaluation des concepts de patrimoine et de musée comme intraduisibles des langues européennes ; renouveau de la pensée critique africaine ; vitalité de la scène artistique sur le continent ; engagement de collectionneurs privés.

**Programme :**

- Conférence d'ouverture : Souleymane Bachir Diagne ;
- Introduction : Bénédicte Savoy et Felwine Sarr ;
- Table ronde 1 : « L'universel en question » ; participants : Victor Claass, Nadia Yala Kisukidi et Benoît de L'Estoile ; modération : Patrick Boucheron ;
- Table ronde 2 : « Les objets comme diasporas » ; participants : Kader Attia, Malick El Hadji Ndiaye, Émilie Salaberry et Felicity Bodenstein ; modération : Barbara Cassin ;
- Table ronde 3 : « Museum or not Museum? » ; participants : Simon Njami, Salia Malé et Alain Godounou ; modération : François-Xavier Fauvelle ;
- Table ronde 4 : « Réinventer le musée (vibranium) » ; participants : Hamady Bokoum, Dan Hicks et Marie-Cécile Zinsou ; modération : Philippe Descola ;
- Conclusion : Bénédicte Savoy et Felwine Sarr.

COURS EXTÉRIEURS – TECHNISCHE UNIVERSITÄT DE BERLIN

**La vie des peintures**

Le séminaire du projet « La vie des peintures » a offert aux étudiants la possibilité de s'engager dans la recherche de la provenance et de la vie passée invisible d'œuvres sélectionnées de la Gemäldegalerie de Berlin. Sous ma direction, les étudiants ont poursuivi les questions suivantes : d'où proviennent les peintures de la Gemäldegalerie ? Qu'ont-elles vécu dans leur passé ? Quels endroits ont-elles traversé et comment ont-elles changé de propriétaire ?

L'HISTOIRE DES MUSÉES TRANSNATIONAUX

En Europe, la recherche historique dans les musées est en plein essor depuis une quinzaine d'années. Cependant, malgré tout l'intérêt porté à ce sujet, on constate encore aujourd'hui à quel point la perspective de nombreuses études est locale, peu comparative et transnationale. Les questions de transfert culturel européen, de concurrence entre les capitales des musées, d'enrichissement mutuel dans la pratique et la théorie des musées ne sont, à quelques exceptions près, généralement que marginalement abordées. Le projet « Histoire des musées transnationaux » aborde ces aspects dans le cadre de conférences et d'exposés, d'études monographiques, de mémoires, de thèses et de séminaires de projet.

PUBLICATIONS

SAVOY B., *Museen. Eine Kindheitserinnerung und die Folgen*, Berlin, Greven, 2019.

SAVOY B., BLANKENSTEIN D., GROSS R. et SCRIBA A., *Wilhelm und Alexander von Humboldt*, catalogue d'exposition, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2019.

